



**HAL**  
open science

## Voice in Shakespeare's Plays

Estelle Folest

► **To cite this version:**

Estelle Folest. Voice in Shakespeare's Plays. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT: . tel-00485954

**HAL Id: tel-00485954**

**<https://theses.hal.science/tel-00485954>**

Submitted on 24 May 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# SHAKESPEARE ET LA VOIX

## THÈSE

pour obtenir le grade de  
DOCTEUR

discipline ANGLAIS  
(études du monde anglophone)

présentée et soutenue  
publiquement par

Estelle FOLEST

le 23 octobre 2009

sous la direction de

Monsieur le Professeur  
François LAROQUE  
Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

## Jury

Madame le Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ  
Université Sorbonne - Paris IV

Monsieur le Professeur Jean-Jacques CHARDIN  
Université de Strasbourg

Madame le Professeur Anny CRUNELLE-VANRIGH  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Monsieur le Professeur Pierre ISELIN  
Université Sorbonne - Paris IV

Monsieur le Professeur François LAROQUE  
Université Sorbonne Nouvelle - Paris III



Le Caravage, « Le joueur de luth », 1596-97, détail, collection privée

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III**  
**Institut du Monde Anglophone**  
5, rue de l'École de Médecine - 75006 Paris  
École Doctorale des Études Anglophones, Germanophones  
et Européennes EDEAGE (ED 514)

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR**

discipline

**ANGLAIS**

(Études du monde anglophone)

présentée et soutenue publiquement par

**ESTELLE FOLEST**

le 23 octobre 2009

**SHAKESPEARE ET LA VOIX**

**(VOICE IN SHAKESPEARE'S PLAYS)**

sous la direction de

**Monsieur le Professeur François LAROQUE**

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

**JURY**

Madame le Professeur Élisabeth ANGEL-PEREZ  
Université Sorbonne - Paris IV

Monsieur le Professeur Jean-Jacques CHARDIN  
Université de Strasbourg

Madame le Professeur Anny CRUNELLE-VANRIGH  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Monsieur le Professeur Pierre ISELIN  
Université Sorbonne - Paris IV



*A jest's prosperity lies in the ear  
Of him that hears it, never in the tongue  
Of him that makes it.  
(Love's Labour's Lost, 5.2.838-40).*



### Remarques éditoriales

Lorsqu'elles existaient et afin de faciliter la lecture, nous avons choisi d'utiliser les éditions modernes des sources primaires que nous mentionnons. Dans le cas contraire, nous avons opté pour le maintien de la diversité orthographique d'époque et seuls les « s » longs ont été remplacés par des « s » courts, les « i » par des « j », les « u » par des « v », et les voyelles nasalisées « ã » et « õ » par « en/m » et « un/m ».

Nous avons choisi de garder la ponctuation anglaise dans les notes de bas de page et dans la bibliographie pour les titres des ouvrages et des articles écrits en anglais, ainsi que dans les citations longues qui sont détachées du corps du texte.

Pour faciliter le maniement des notes de bas de page, nous avons répété les références complètes des sources utilisées dans chacune de nos parties.

Nous avons choisi d'utiliser l'édition des oeuvres complètes de Shakespeare dirigée par Stephen Greenblatt (*The Norton Shakespeare*, 1997) comme édition de référence.

Les dates des pièces que nous avons indiquées sont le fruit d'un compromis entre celles données par les différentes éditions que nous avons utilisées et la chronologie fournie par Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett et William Montgomery dans *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford University Press, 1987, 671p.

Enfin, nous avons utilisé des abréviations pour citer les revues suivantes :

*P.M.L.A. - Publications of the Modern Language Association of America*

*E.L.H. - English Literary History*

*E.L.R. - English Literary Renaissance*

*C.C.T.E. Studies - Conference of College Teachers of English Studies*

*J.R.M.M.R.A. - Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*



## **Remerciements**

Je souhaite témoigner toute ma gratitude à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur François Laroque, sans le soutien et la bienveillance de qui cette thèse n'aurait pas vu le jour. Je lui adresse ma plus grande reconnaissance pour tous les conseils qu'il m'a donnés et les pistes qu'il m'a suggérées tout en me laissant une grande liberté tout au long de ces années de recherches.

Je tiens également à remercier Monsieur le Professeur Pierre Iselin de m'avoir chaleureusement invitée aux répétitions des Sorbonne Scholars, ensemble vocal et instrumental de l'Université Sorbonne – Paris IV. Ces moments musicaux m'ont donné tout le loisir de m'imprégner des voix et des instruments de la Renaissance anglaise. J'adresse toute ma sympathie à Chantal et à Matthias en particulier, pour les échanges fertiles que j'ai pu avoir avec eux.

Mes remerciements les plus vifs vont à Madame Wendy Ribeyrol, ma directrice de maîtrise et la première à m'avoir donné l'envie de travailler sur le théâtre de Shakespeare.

Je remercie mes parents, ma famille et mes amis, alliés indéfectibles dont l'aide et les encouragements m'ont été extrêmement précieux.

Un grand, grand merci à Nude Productions pour son co-pilotage graphique.

Enfin, mes pensées les plus émues vont à Frédéric, dont la générosité et l'indulgence ont été sans faille durant ces huit ans de thèse.



<b>INTRODUCTION</b>	<b>17</b>
---------------------	-----------

<b>PREMIÈRE PARTIE</b>	
<b>ANATOMIE DE LA VOIX</b>	<b>35</b>

---

<b>CHAPITRE 1. Au théâtre</b>	<b>37</b>
-------------------------------	-----------

<b>Voir ou écouter une pièce ?</b>	<b>37</b>
------------------------------------	-----------

<b>Acoustique</b>	<b>45</b>
-------------------	-----------

L'influence de Vitruve	45
------------------------	----

Le théâtre du Globe	48
---------------------	----

Le théâtre des Blackfriars	53
----------------------------	----

<b>CHAPITRE 2. L'acteur sur la scène shakespearienne</b>	<b>57</b>
--	-----------

<b>Typologie des timbres et des registres</b>	<b>57</b>
---	-----------

Le sixième âge : l'exemple de Falstaff	58
--	----

Les voix d'hommes	61
-------------------	----

La voix du <i>boy actor</i>	64
-----------------------------	----

La voix pubère	67
----------------	----

<i>Dans le théâtre de Shakespeare</i>	67
---------------------------------------	----

<i>Dans les troupes d'enfants</i>	69
-----------------------------------	----

<b>Dire le texte</b>	<b>75</b>
----------------------	-----------

Mémorisation et improvisation	75
-------------------------------	----

Diction et jeu de l'acteur	78
----------------------------	----

<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
<b>LA VOIX ET LE CORPS : DÉSIR ET SÉDUCTION</b>	<b>85</b>

---

<b>CHAPITRE 1. Ardeur et candeur désarment l'auditeur</b>	<b>101</b>
---	------------

<b>Vertu et impétuosité dans <i>Measure for Measure</i></b>	<b>101</b>
---	------------

Rhétorique et force de conviction	101
-----------------------------------	-----

Un pouvoir suggestif	105
----------------------	-----

« A prone and speechless dialect » (1.2.160)	110
--	-----

<b>Simuler et maquiller : le masque de l'innocence dans <i>A Lovers Complaint</i></b>	<b>118</b>
Du miel au fiel : la langue corrompue	118
Un corps androgyne	121
<b>CHAPITRE 2. La voix de castrat dans <i>Twelfth Night</i></b>	<b>123</b>
<b>Une voix de vierge ou d'enfant ?</b>	<b>125</b>
Un timbre cristallin	125
L'eunuque comme archétype de l'amoureux idéal	128
La voix melliflue	132
Représenter la voix : deux tableaux du Caravage	136
<b>La musique de la voix et ses échos</b>	<b>144</b>
Écho et équivocité	147
L'écho du cœur	149
Un écho narquois	156
<b>Concevoir : de l'esprit au corps</b>	<b>160</b>
L'oreille : un corps caverneux	160
Une voix séminale	167
<b>CHAPITRE 3. La voix de sirène dans <i>Othello</i></b>	<b>173</b>
<b>Les grandes caractéristiques de la sirène</b>	<b>173</b>
Le mythe de la sirène de Platon à Shakespeare	173
La sirène dans le théâtre de Shakespeare	176
Othello : une sirène ?	180
<b>« We shall hear music, wit and oracle » (<i>Troilus and Cressida</i>, 1.3.73)</b>	<b>183</b>
La voix de sirène ou l'art oratoire	183
Poésie et « copia »	185
Rythme et mélodie de la voix	188
<b>Désirer, dévorer, déflorer</b>	<b>191</b>
Un espace trouble et sombre	191
Titiller, appâter	194
<b>Iago, sirène des Enfers</b>	<b>198</b>
Dérèglement et charivari	198
Empoisonner : insinuations et échos maléfiques	201

**TROISIÈME PARTIE****RETENTIR, ANIMER, INSPIRER****209**

<b>CHAPITRE 1. Le souffle de la voix : caractères physiques et métaphysiques</b>	<b>223</b>
<b>La voix de l'air dans <i>The Tempest</i></b>	<b>223</b>
« [[Boatswain] <i>to the storm</i> ] Blow till thou burst thy wind » (1.1.7) :	
la voix des éléments	224
De l'air à la <i>ventositas</i>	226
L'air guérisseur et le recouvrement de la raison	229
L'air et l'âme	231
Du fardeau aux promesses de fécondité	233
<b>L'harmonie du monde</b>	<b>237</b>
Correspondance et sympathie	237
De l'esprit du monde au <i>spiritus</i> humain	243
Magie du souffle musical	245
De l'aspiration à l'inspiration : le souffle de Vénus	249
<b>Magie et imagination : le pouvoir incantatoire de la voix</b>	<b>251</b>
La force du nom	251
Voir, mouvoir, émouvoir	256
[o:] et [ai] : des matrices sonores	260
<b>CHAPITRE 2. L'écho dans <i>Romeo and Juliet</i></b>	<b>265</b>
« <b>Brief sounds determine of my weal or woe</b> » (Juliette, 3.2.51)	<b>265</b>
Un espace propice à l'écho	265
Écho, ou les palimpsestes du nom	267
« RomeO » : de la lettre grivoise à l'écho moqueur	273
Écho, douleur, et frustration	278
De sinistres augures	282
Lamentation et logorrhée	288
<b>Des sons aux lettres : [o:] / « O » et [ai] / « I »</b>	<b>291</b>
Le mythe de Phaëton	291
Le mythe d'Io	293
« I » et « O » : création d'un espace de <i>discordia concors</i>	294
<b>Des lettres aux chiffres : « O » / 0 et « I » / 1</b>	<b>300</b>
Des chiffres et des lettres : l'héritage de Pétrarque	301
0/Ouvrir et démultiplier	305
I/1 et O/0 : union et complémentarité	307
Du littéral et du figuré, ou quand la matière rencontre la manière	309
Masculin et féminin	314

<b>Épilogue - [o:] / « O » et [ai] / « I », d'autres jeux d'écho</b>	<b>319</b>
<i>Twelfth Night</i> , 2.5. : jeux de miroir et reflets sonores	321
L'héritage médiéval : une source possible ?	334
<i>Signification des diphtongues [o:] et [ai] :</i>	
<i>propositions et pistes d'interprétation</i>	335
« M.O.A.I. doth sway my life » (2.5.97)	339

## QUATRIÈME PARTIE

### **LA VOIX DE L'AUTORITÉ ET SON PAYSAGE SONORE 343**

---

#### **CHAPITRE 1. Images acoustiques de l'autorité 347**

##### *Acoustic communities et soundscape 347*

    Origine des concepts et définitions 347

    Le paysage sonore de l'Angleterre de Shakespeare 349

##### **Le monde comme instrument, le roi-musicien 353**

    Dieu et l'homme 353

    Le monarque et ses sujets 359

##### **Manipulation, stratégie et machiavélisme : les organes du pouvoir 363**

    La reine Élisabeth 363

    Oreilles et bouches dans le « Rainbow portrait » 364

#### **CHAPITRE 2. Surveiller, dominer, contrôler 371**

##### **Ordonner 371**

    Les instruments du pouvoir 371

    Puissance et volume de la voix 375

    Établir et maintenir l'harmonie : l'exemple d'*Henry V* 378

    Rassembler, recueillir l'adhésion 384

##### **Voix et votes dans *Coriolan* 387**

    Quand dire c'est nourrir 388

    Rassasier l'appétit du peuple : courtiser et flatter 391

    Répétition et martèlement : la voix de la plèbe,  
    ou l'écho des tribuns 395

<b>CHAPITRE 3. Du roi faible au tyran : discorde et disharmonie</b>	<b>401</b>
<b>Richard II, un roi mal inspiré</b>	<b>401</b>
Un souffle impuissant	403
Une voix dérégulée	405
Briser le Temps	407
<b>Mordre et asphyxier dans <i>Richard III</i></b>	<b>412</b>
Montrer les dents	412
Essouffler, étouffer, noyer	417
Dent pour dent : des lamentations aux malédictions	420
<b>CHAPITRE 4. Bruits et bruitages</b>	<b>427</b>
<b>Le pandémonium danois</b>	<b>427</b>
Cacophonie royale	429
Voix et paysage acoustique du spectre	438
<i>Coq et cloches : l'attirail sonore conventionnel</i>	438
<i>Un souffle sépulcral</i>	442
La voix d'Hamlet	448
<i>Une arme</i>	448
<i>Aigreur et crissements</i>	450
<b>De la fureur à la peur</b>	<b>453</b>
L'espace acoustique des sorcières	454
L'univers sonore de Macbeth	457
<i>De l'intoxication sonore à l'écho des prophéties</i>	457
<i>Battements de cœur et coups à la porte</i>	459
Cloches et animaux funestes :	
les signaux sonores de Lady Macbeth	461
Terreur et étrangeté	463
<i>Grincements et stridence</i>	464
<i>Ekphrasis et tableau sonore</i>	465
Des trompettes sanguinaires aux malédictions des pierres	469
<b>Coda - L'épuisement de la voix : vers un souci de vérité ?</b>	<b>475</b>
<b>CONCLUSION</b>	<b>485</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>495</b>
I. CORPUS SHAKESPEARIEN	497
II. SOURCES PRIMAIRES	499
III SOURCES SECONDAIRES	511
IV ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES	557

---

**ANNEXE 1 : Images et représentations de la voix  
au XVI<sup>ème</sup> siècle** **559**

---

<b>État des lieux des connaissances scientifiques</b>	<b>559</b>
Qu'est-ce qu'un son ?	559
La voix : un son et une parole	563
<i>Les organes de la phonation</i>	563
<i>Les registres de la voix :</i>	
<i>physiologie, humeurs et tempéraments</i>	567
<i>La parole</i>	570
De l'oreille à la mémoire : le cheminement de la voix	572
<i>Description et rôle de l'oreille</i>	572
<i>Impact et effets de la violence sonore</i>	575
<i>La voix comme impression</i>	578
<i>Mémoire et procédés mnémotechniques</i>	582
<b>Le culte de la voix et la vénération de l'oreille</b>	<b>585</b>
Réforme et iconoclasme	585
Compréhension des hommes et connaissance du monde	590
De l'esprit à l'émotion	595

---

**ANNEXE 2 : La représentation de l'eunuque  
à la Renaissance** **599**

---

<b>Les sources antérieures et contemporaines à Shakespeare</b>	<b>599</b>
<i>L'Eunuchus</i> de Térence	600
Le « pardonner » de Chaucer	602
La Renaissance : de l'Italie à l'Angleterre	603
<b>L'eunuque dans <i>Twelfth Night</i></b>	<b>605</b>
Une métaphore ?	605
<i>L'Illyrie : un entre-deux</i>	606
<i>Assimilation et ascension sociale</i>	608
<i>Roderigo</i>	609
Le costume de Cesario	610

---

**ANNEXE 3 : « With O & I », quelques exemples de poèmes** **615**

---

<b>INDEX</b>	<b>623</b>
--------------	------------

1. Hauteur requise pour les vases servant d'amplificateurs sonores dans un large théâtre selon Vitruve	47
2. Le Swan Theatre, dessin d'Arend van Buchel d'après Johannes de Witt, Londres (c.1595)	50
3. La propagation de la voix de l'acteur au théâtre du Globe	51
4. Photographies du théâtre du Globe	52
5. Le théâtre des Blackfriars, dessin d'après J. H. Farrar	54
6. Illustration de la page de titre de <i>Kemp's Nine Daies Wonder</i> , une pièce de William Kempe (1600)	77
7. « Le joueur de luth », Le Caravage, peint pour Vincenzo Giustiniani, Musée de l'Ermitage, St Petersburg (c.1595-96)	137
8. « Le joueur de luth », Le Caravage, peint pour le Cardinal Francesco Maria Del Monte, collection privée (c.1596-97)	138
9. Illustration de la page de titre de <i>The History of the Two Maids of More-Clacke</i> de Robert Armin (1609)	142
10. L'eunuque (flûte), Marin Mersenne, <i>Harmonie universelle</i> (1636)	145
11. « Rome », Jan Van der Noot, <i>A Theatre of Worldlings</i> (1569)	153
12. « The Rainbow Portrait », Isaac Oliver (?), Hatfield House (1600 ?)	165
13. « Sirenes », Geoffrey Whitney, <i>A Choice of Emblemes</i> (1586)	175
14. Homme sans tête, Sir John Mandeville, <i>The Voyages and Travels</i> (1496)	181
15. Éole, détail du « Déluge », Léonard de Vinci, Royal Library, Windsor Castle (c.1515)	211
16. Dieux du vent, détail du « Déluge », Léonard de Vinci, Royal Library, Windsor Castle (c.1515)	212
17. « Le Printemps », Sandro Botticelli, Galerie des Offices, Florence (c.1484)	216
18. « L'air », Giuseppe Arcimboldo, Suisse, collection privée (c.1566)	217
19. Harmonie de l'homme et du monde, Robert Fludd, <i>Utriusque cosmi... historia</i> (1617)	240
20. Harmonie de l'esprit et du corps humains, Robert Fludd, <i>Utriusque cosmi... historia</i> (1617)	241
21. <i>Musica mundana et musica humana</i> , Robert Fludd, <i>Utriusque cosmi... historia</i> (1617)	242
22. Illustration de la page de titre de <i>The Tragicall History of the life and Death of Doctor Faustus</i> , Christopher Marlowe (1624)	252
23. Apollon et la lettre « O », Geoffroy Tory, <i>Champ Fleury</i> (1529)	296
24. Les Muses, Apollon, les arts libéraux et le visage de l'homme inscrits dans les lettres « I » et « O », Geoffroy Tory, <i>Champ Fleury</i> (1529)	297
25. Le corps humain inscrit dans la lettre « O », Geoffroy Tory, <i>Champ Fleury</i> (1529)	298
26. « Menschenalphabet », Peter Flötner (1534) ; détail	299
27. « Romayn Hand », Jehan de Beau-Chesne et John Baildon, <i>A booke containing divers sortes of hands</i> (1602)	326
28. « The secretarie alphabet », Jehan de Beau-Chesne et John Baildon, <i>A booke containing divers sortes of hands</i> (1571)	326
29. « Lettres italiques », majuscules, John Baildon et Jehan de Beau-Chesne, <i>A new booke, containing all sorts of hands</i> (1611)	327
30. Les lettres érotiques « M » et « W », Peter Flötner (1534), détail	329
31. « Le suicide de Lucrèce », Albrecht Dürer, Albertina Museum, Vienne (1518) et Alte Pinakothek, Munich (1508)	332
32. « Le suicide de Lucrèce », Lucas Cranach l'Ancien, Gemäldegalerie, Staatliche Museum, Berlin-Dahlem (1533)	333
33. <i>Twelfth Night</i> , 2.5. : extrait du Folio (1623)	341

34. Les crieurs de Londres, Hugh Alley, <i>Caveat for the Citty of London</i> (1598)	350
35. La flûte comme symbole de l'harmonie céleste, Robert Fludd, <i>Utriusque cosmi... historia</i> (1617)	354
36. Le monocorde et l'harmonie du monde, Robert Fludd, <i>Utriusque cosmi... historia</i> (1617)	355
37. « La Danse des paysans », Peter Bruegel, Kunsthistorisches Museum, Vienne (c.1568)	358
38. « The Rainbow Portrait », Isaac Oliver ( ?), Hatfield House (1600 ?)	367
39. « Gelosia » (« Jalousie »), Cesare Ripa, <i>Iconologia</i> (1603)	368
40. « Ragione di stato » (« La Raison d'État »), Henry Peacham, <i>Minerva Britannia</i> (1612)	369
41. « Que le Prince n'asservisse point ses oreilles à aucun », Hadrian Le Jeune, <i>Les Emblemes</i> (1567)	377
42. <i>Richard III</i> , réalisé par Richard Loncraine, 1995. Capture d'écran à 9 : 41	415
43. <i>Richard III</i> , réalisé par Richard Loncraine, 1995, capture d'écran à 21 : 16	418
44. Exemple de casque, Geoffrey Whitney, <i>A Choice of Emblemes</i> (1586)	446
45. Armure d'Henri, Prince de Galles, Windsor Castle (c.1610)	447
46. Armure datée de 1527, probablement faite pour Henri VIII mais attribuée à Jean Galliot de Genouilhac, Metropolitan Museum of Art, New York	447
47. « Le jardin des délices », Jérôme Bosch. Triptyque, volet droit, détail de « l'Enfer », Musée du Prado, Madrid (1480-1490)	467
48. « Le jardin des délices », Jérôme Bosch. Triptyque, volet droit, détail de « l'Enfer », Musée du Prado, Madrid (1480-1490)	468
49. Extrait de la table des matières de <i>Sylva Sylvarum</i> , Francis Bacon (1627)	560
50. La trachée, Helkiah Crooke, <i>Mikrokosmographia : a description of the body of man</i> (1615)	564
51. Le larynx, Helkiah Crooke, <i>Mikrokosmographia : a description of the body of man</i> (1615)	565
52. L'appareil vocal, Jules Casserio, <i>De vocis auditusque organis historia anatomica</i> (1600)	566
53. L'organe auditif, Jules Casserio, <i>De vocis auditusque organis historia anatomica</i> (1600)	573
54. La matrice prête à recevoir l'impression, Charles Estienne, <i>De dissectione partium corporis humani</i> (1545)	580
55. La matrice imprimée, Charles Estienne, <i>De dissectione partium corporis humani</i> (1545)	581
56. Le théâtre de la Mémoire, John Willis, <i>Mnemonicæ</i> (1618)	584
57. « St Jean dévorant le livre », Albrecht Dürer, gravure sur bois (1497-98)	586
58. Dialogue entre Dieu et l'homme, Francis Quarles, <i>Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man</i> (1635)	589
59. Physionomie humaine et animale, Jean-Baptiste Della Porta, <i>De humane physiognomoniam</i> (1586)	594
60. Illyricum, Abraham Ortelius, <i>The theatre of the whole world</i> (1606 ?)	607
61. Gravure représentant l'eunuque Hasan Aga, <i>Life in Istanbul 1588, Scenes from a traveller's picture book</i>	613

**Note liminaire** : sauf indication contraire, l'édition utilisée pour les citations tirées des oeuvres de Shakespeare est celle de Stephen Greenblatt gen. ed., Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus eds., *The Norton Shakespeare*, Based on the Oxford Edition, New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1997.

## INTRODUCTION

### *Approche du sujet et méthodologie*

L'entreprise qui consiste à étudier « la voix dans le théâtre de Shakespeare » se heurte, d'emblée, à deux difficultés. Si on la considère comme une parole ou un mot, la voix est ce qui permet de faire vibrer et résonner les vers qui constituent la pièce, donc de donner vie au texte. Se pose alors le problème de savoir *de quel texte* on parle, car on sait qu'il existe plusieurs versions de chaque pièce (les bons et les mauvais in-quarto, l'in-folio), et que le texte initial écrit par le dramaturge demeurait sujet à des ajustements constants lorsqu'il était joué sur scène. C'est ce qu'a montré Andrew Gurr dans un article consacré à l'extraordinaire plasticité du texte shakespearien. Il y met au jour le décalage qui existe entre le texte écrit (« the written playbook ») et le texte oralisé lors de la représentation (« the text the players performed ») :

The essential qualification that needs to be applied to the ideal of a written text from the Shakespeare period is recognition that the authoritative written text was designed from the outset to be an idealized text, and that every one of the early performances altered it into more realistic or realisable shapes, often as a quite drastic remove from the ideal<sup>1</sup>.

L'acteur, et notamment le clown, pouvait improviser en ajoutant du texte et / ou des pointes d'humour pour susciter les réactions du public ; à l'inverse, le texte était susceptible de subir des coupes : si l'on en croit ce que dit le chœur dans *Romeo and Juliet*, la pièce dure deux heures (« two hours' traffic of our stage », Prologue, 1.12)<sup>2</sup>. Or, un temps de représentation aussi court implique nécessairement que des scènes entières ne soient pas jouées, puisqu'aucune mise en scène contemporaine de la pièce à laquelle nous ayons assisté ne durait moins de trois heures, quand bien même quelques coupes étaient faites. Il en va de même de *Hamlet* : « whether the four thousand lines of the Folio *Hamlet* were ever spoken even at the Globe is a question to which we can give no

---

<sup>1</sup> Andrew Gurr, "Maximal and Minimal Texts: Shakespeare v. the Globe", *Shakespeare Survey*, Vol.52, 1999, p.70.

<sup>2</sup> Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Jill L. Levenson, Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, 2000.

confident answer », écrit Gurr<sup>3</sup>. De surcroît, les représentations étaient soumises à des contraintes d'ordre matériel : les conditions climatiques, le bruit extérieur, la taille de la scène, les ressources dont disposait le lieu théâtral (balcon ou trappe par exemple) influaient sur la manière dont la pièce était jouée, et ils pouvaient conduire les acteurs à écourter ou à supprimer des scènes. S'il y a donc bien un texte « idéal » écrit par le dramaturge, il n'en subit pas moins des altérations, car chaque représentation y inscrit sa marque :

In their inception, in their conception, they [Shakespeare's plays] are not books but scripts, designed to be realized in performance ; and in this form they are not at all fixed by their material embodiment, whether Quarto or Folio (to say nothing of the Riverside, Oxford or Norton), but fluid and open-ended. To realize them requires an infinite number of collaborative, often non-authorial, decisions, both textual and interpretive, which in turn eventuate in continual, increasingly non-authorial, revisions, excisions, additions. In this respect, Shakespeare's plays have always been the free-floating signifiers of postmodern theory, standing for an infinitely variable range of signifieds. The play, that is, is always a process<sup>4</sup>.

Étudier *le* texte dramatique pour y trouver *une* voix peut ainsi sembler vain et dérisoire, ou alors relever de la gageure. On peut dès lors décider d'envisager la voix comme l'« ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales »<sup>5</sup>, autrement dit considérer le son de la voix de l'acteur du XVI<sup>ème</sup> siècle. Mais comment alors parler d'une voix que l'on n'entend pas ? Bien que des scènes contemporaines comme celle du Théâtre du Globe nous permettent d'entendre la pièce dans des conditions acoustiques voisines de celles des contemporains du dramaturge, l'anglais du XXI<sup>ème</sup> siècle n'a ni le même son, ni la même prononciation que ceux qu'il avait du temps d'Élisabeth I<sup>ère</sup> et de Jacques I<sup>er</sup>, et le jeu de l'acteur n'est pas le même. Enfin, quand bien même nous avons parfois l'occasion d'écouter une pièce jouée en prononciation d'époque<sup>6</sup>, la voix de l'acteur est éphémère, fluctuante et difficile à

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.79. Sur cette question, voir aussi Brian Gibbons, "Is Brevity the Soul of Wit? Copiousness in Shakespeare", in *L'esprit du théâtre : d'Aristote à Shakespeare*, Dominique Goy-Blanquet ed., Bruxelles, in'hui/Le Cri, 2005, p.94-96.

<sup>4</sup> Stephen Orgel, "Macbeth and the Antic Round", in *Shakespeare Survey*, Vol.52, 1999, p.143.

<sup>5</sup> Le Petit Robert de la langue française, I.A.1.

<sup>6</sup> Ce fut le cas avec le *Romeo and Juliet* mis en scène par Tim Carroll au théâtre du Globe à Londres en 2002. Voir l'étude de David Crystal, *Pronouncing Shakespeare: the Globe Experiment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 188p.

circonscire. Phénomène physiologique et organique – « The thing-ness of voice consists of 1) the body tissues of lungs, larynx, and mouth, 2) moving molecules of air, and 3) the cartilage, flesh, bones and nerves of the ear »<sup>7</sup> –, la voix humaine n'en est pas moins

un lieu qui échappe à toute science, car il n'est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix<sup>8</sup>.

« Matérialité du corps surgie du gosier »<sup>9</sup>, couleur sonore ou étoffe vocale, le « grain » de la voix, comme l'appelle Roland Barthes, est propre à chacun, et il charme et émeut autant qu'il suscite l'hostilité ou l'aversion sans que nous sachions toujours pourquoi. Musique expressive, image de l'organisme humain dont elle émane et lieu de jonction entre l'âme et le corps, la voix peut, pour autant, être appréhendée selon des critères qu'il nous faut exposer.

Elle peut, en effet, être déterminée selon les critères qualitatifs et quantitatifs qu'ont établis les classiques tels qu'Aristote (*Rhétorique*), Cicéron (*Rhétorique à Herennius, De l'orateur*) et Quintilien (*L'institution oratoire*) dans leur tentative de la définir. Dans le premier cas, elle est langue ou langage, fruit de l'*inventio* et de la *dispositio*, et elle peut être étudiée sous l'angle rhétorique ; dans le second, elle est perçue comme un son, et elle répond donc à des critères de volume, d'intonation, de rythme et de hauteur<sup>10</sup>. En dépit des difficultés que pose le matériau textuel et malgré l'absence de trace orale, c'est bien *la voix*, produit de l'articulation de la parole et du son, à laquelle la présente étude est consacrée. Cette dernière se nourrit d'une lecture aussi aiguë que possible du texte dramatique, et elle se fonde sur le métadiscours que les personnages qui peuplent l'oeuvre du dramaturge dressent de la voix, sur les métaphores auxquelles ils ont recours pour la figurer, et sur la voix elle-même comme tissu rhétorique et matériau sonore. Nous n'avons pas pour ambition d'examiner chaque version des pièces de Shakespeare que nous possédons ; au-delà des

<sup>7</sup> Bruce Smith, *The Acoustic World of Early Modern England – Attending to the O-factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.222.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p.247.

<sup>9</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p.226.

<sup>10</sup> Sur ces critères, voir Bruce Smith, *op. cit.*, p.222-61.

questions que ces dernières peuvent poser et pour des raisons pratiques, nous n'utiliserons qu'une édition de référence par pièce et nous ne mentionnerons les différences d'un texte à l'autre que lorsqu'elles nous permettent d'éclairer notre propos. Nous avons essayé de rendre à la voix sa dimension vive et vivante afin de ne pas la réifier, et donc d'imaginer, avec la plus grande prudence, la voix de l'acteur et son impact sur la scène théâtrale de l'Angleterre du XVI<sup>ème</sup> siècle.

### *Choix du titre*

Jusqu'à la fin des années 1990, les ouvrages consacrés au vers shakespearien ont majoritairement porté sur le langage et donné lieu à des analyses de type rhétorique, stylistique, linguistique, ou encore lexicologique. Ainsi des travaux, notamment, de Jane Donawerth, de Madeleine Doran, d'Henri Suhamy, de Caroline Spurgeon, de Marion Trousdale ou de Brian Vickers<sup>11</sup>. En 1999, la Société Française Shakespeare a organisé un colloque consacré à « Shakespeare et la voix » : par opposition à « langage », « rhétorique », ou encore « style », le terme de « voix » implique que l'on considère le vers non seulement comme la succession de paroles, de mots choisis et organisés selon des principes qui relèvent de l'art oratoire ou de la poétique, mais aussi comme l'entrelacement de sons qui possèdent des propriétés acoustiques particulières et une musique propre. En effet, ainsi que le précise l'avant-propos aux articles réunis et publiés par la Société Française Shakespeare, la voix est « cette incongruité entre l'univers des signes et les déterminations lourdes de la matière »<sup>12</sup>. Dès lors, quand Margaret Jones-Davies soulève le problème d'une voix douteuse qui, en se libérant des principes de la rhétorique, émanerait de cavités obscures du corps contaminées par l'animalité, Marc Bonini conçoit la voix comme un souffle que le corps tente de contrôler en vain, et Jean-Louis Claret insiste sur la polyphonie séductrice qui est à l'oeuvre dans *Macbeth*<sup>13</sup>. La communication intitulée « Voices in the new Globe » donnée par Pauline

<sup>11</sup> Voir notre bibliographie, « Ouvrages de référence ».

<sup>12</sup> Patricia Dorval, *Shakespeare et la voix*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1999, Montpellier, Presses d'Arceaux, 1999, Avant-propos, p.9. Patricia Dorval cite ici Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983, p.10.

<sup>13</sup> Margaret Jones-Davies, « La voix suspecte : des crocodiles et des hommes », in *Shakespeare et la voix*, op. cit., p.131-58 ; Marc Bonini, « La voix et le souffle chez John Marston », *ibidem*, p.63-74 ; Jean-Louis Claret, « Des voix de la séduction : à l'écoute de *Macbeth* », *ibid.*, p.75-88.

Kiernan souligne, quant à elle, que la configuration du Globe, sa dimension, son ouverture sur l'extérieur, les matériaux qui le composent, la proximité des acteurs et du public, et les conditions climatiques dans lesquelles se déroule la représentation, créent un environnement acoustique singulier qui exige de l'acteur un travail vocal spécifique<sup>14</sup>. C'est parce que le terme « voix » fait s'entrecroiser les idées de son, de souffle et de parole, que nous avons choisi d'intituler notre étude « Shakespeare et la voix », étude dans laquelle nous envisagerons ces idées conjointement.

*Problématiques, bilan critique, et choix du corpus*

En dépit des analyses de Lukas Erne, selon lesquelles Shakespeare écrit avant tout pour un public de lecteurs<sup>15</sup>, il nous paraît bien que l'oeuvre du dramaturge ne s'adresse pas tant à l'oeil qu'à l'oreille, car les dimensions orale / aurale<sup>16</sup> et acoustique y ont une importance considérable. Bien entendu, le sens du vers est véhiculé par les mots enchâssés sur la page, et les jeux de lettres, que nous incluons dans ce travail, font partie des astuces auxquelles Shakespeare a recours pour ajouter au sens ou élaborer des concepts. Mais le vers tire également son sens des sons qui le constituent et de la musique de la voix qui le porte lorsqu'il est oralisé par l'acteur au sein de l'espace éminemment acoustique qu'est le théâtre. À une époque où les décors demeurent rudimentaires et où les costumes désignent essentiellement des fonctions sociales ou des origines géographiques, c'est à la voix que revient la tâche de faire jaillir la pièce : c'est elle qui, par son pouvoir évocatoire, stimule l'imagination du public et le transporte dans des espaces qu'elle crée de toutes pièces, à l'instar de la musique d'Amphion. La voix est matricielle et, si la parole fait sens, il n'en va pas moins du son et du souffle du vers, car les jeux

<sup>14</sup> Pauline Kiernan, "Voices in the new Globe", *ib.*, p.159-72.

<sup>15</sup> Lukas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 288p.

<sup>16</sup> Henri Meschonnic définit « l'oral comme un primat du rythme et de la prosodie » et l'oralité, qui se distingue de l'écrit et du parlé, « comme une organisation du discours régie par le rythme » (*La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990, p.236 et 246). Paul Zumthor différencie l'oralité, c'est-à-dire ce qui est produit et transmis par la voix, de l'auralité, qui renvoie à la réception et à la conservation par l'oreille. *Oral* vient du latin *os*, *oris*, « la bouche » ; *aural*, de *auris*, l'« oreille ». Au concept d'« oralité », Zumthor préfère cependant celui de « vocalité », qui implique que « le texte n'existe qu'en vertu des harmonies de la voix » (*La Lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p.205 et *passim*). Dans notre étude, le terme d'« oral » renvoie à la rime et au rythme, au son de la voix et, plus généralement, à ce qui est transmis par la voix et le son.

de rimes et de mots, le lyrisme, l'emphase, les bégaiements ou les brisures de la voix comme les effets d'homophonie et d'écho, traduisent des émotions et des idées qu'il nous faut écouter et entendre. En raison de l'intérêt que nous portons au son de la voix et à l'acoustique au théâtre, nous avons exclu de notre corpus de recherche les *Sonnets* et la poésie narrative. Nous nous sommes efforcée de prendre en compte les conditions acoustiques dans lesquelles les représentations des pièces du dramaturge se déroulaient, de considérer l'aspect sonore de la voix, et d'étudier la multiplicité de sons et de bruits qui l'entoure et à laquelle elle s'articule sur scène afin d'en déchiffrer les codes dramatiques. Les travaux d'Andrew Gurr, de Bruce Smith ou de Paul Zumthor, dans le sillage desquels nous nous plaçons, nous ont servi de modèles pour la présente démarche<sup>17</sup>. Quand Cicely Berry et Andrew Wade – tous deux chargés de faire travailler la voix des acteurs de la Royal Shakespeare Company – tentent de définir « la voix shakespearienne » et de trouver la manière dont l'acteur du XXI<sup>ème</sup> siècle peut dire le texte, Andrew Gurr nous renseigne sur le style de jeu de l'acteur du XVI<sup>ème</sup> siècle, sur sa diction et sur sa gestuelle, et il montre qu'au théâtre des Blackfriars comme au Globe, l'espace théâtral est un instrument dont la voix du comédien doit apprendre à jouer. Bruce Smith pousse les investigations plus avant sur cette dernière question puisque, dans son ouvrage intitulé *The Acoustic World of Early Modern England – Attending to the O-factor*, il tente de bâtir ce qu'il appelle une *acoustemology*, autrement dit une histoire, une phénoménologie et une philosophie de l'acoustique, et il se livre à un examen minutieux des propriétés acoustiques du Globe et de celles des Blackfriars. Il analyse la propagation physique des sons que produit la voix de l'acteur dans l'enceinte de ces deux théâtres, et il traite en particulier du son [o :] : cri originel qui signale la venue au monde et donc la genèse, au sein du « wooden O » qu'est le Globe, le [o :] est aussi le son le plus volumineux que la voix puisse produire. Bruce Smith s'intéresse également à l'univers sonore des pièces de Shakespeare et, au cours de micro-analyses, il explore la répartition des voix aiguës et des voix graves tout en pointant du doigt le bruit qui caractérise certaines pièces (*Richard III*) ou la subtilité musicale qui en définit d'autres (*Twelfth Night*, *The Tempest*). Enfin, le médiéviste Paul

---

<sup>17</sup> Voir la bibliographie, « Ouvrages de référence ».

Zumthor explore le concept de « vocalité »<sup>18</sup> et il montre que « le rythme constitue la force magnétique du poème »<sup>19</sup>. Le rythme repose sur des manipulations sonores et sur des effets de récurrence ou de parallélisme qui engendrent une musique de la voix – allitération, assonance, consonance, parataxe, syncope, apostrophe, exclamation, répétition, etc. L’oralité / auralité constitue donc l’un des prismes à travers lesquels nous appréhenderons la voix dans le théâtre de Shakespeare. Nous tenterons, plus largement, de comprendre comment la conjugaison de la rhétorique, du son du vers, et du son de la voix du personnage-acteur, agit (sur) l’auditeur au théâtre.

Un examen rapide du corpus dramatique suffit à montrer que Shakespeare met souvent en scène le pouvoir de la voix, que ce soit dans *Twelfth Night*, où la voix de Viola-Cesario séduit Olivia et Orsino ; dans *Othello*, où Desdemone succombe aux récits envoûtants du Maure tandis que ce dernier voit son oreille empoisonnée par le calomniateur qu’est Iago ; dans *Romeo and Juliet*, où la voix lyrique mène à la communion des âmes et crée un espace amoureux ; dans *Richard III* encore, où la voix du tyran à l’apparence monstrueuse enjôle ses proies avant de les faire taire, ou dans *Hamlet*, où la voix se fait poignard et perce les oreilles. Dans *Henry V* enfin, où la voix civilise et instaure l’ordre, faisant chanter les hommes à l’unisson d’un coup de sifflet rassembleur : « Hear the shrill whistle, which doth order give / To sounds confus’d » (Prologue, 3.9-10)<sup>20</sup>. Pouvoir de séduire, de fertiliser l’esprit et de faire naître le désir, pouvoir d’atteindre l’âme et de la faire accéder à des espaces célestes ou imaginaires, pouvoir de contrôler, d’ordonner et d’harmoniser, et pouvoir de blesser, ou même de tuer : voilà les quatre grands pouvoirs que déploie la voix au théâtre.

Le premier pouvoir de la voix est donc de susciter le plaisir ou la passion, et elle est alors liée au corps. D’abord, car ce dernier est son allié redoutable et indispensable : seule leur conjugaison charme et enivre le public. Ensuite, car la voix séductrice (é)meut son auditeur, le désarme et suscite même le désir charnel. Enfin, car la voix qui envoûte émane souvent d’un corps dont elle semble s’émanciper pour prendre des voies obliques. Dans *The Rhetoric of the*

<sup>18</sup> Voir note 16, *supra*.

<sup>19</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983, p.165-66.

<sup>20</sup> Shakespeare, *Henry V*, J.H. Walter ed., The Arden Shakespeare, Londres, Routledge, 1990.

*Body from Ovid to Shakespeare*<sup>21</sup>, Lynn Enterline étudie le rapport de la voix au corps, en particulier à travers la figure d'Écho. Elle y explique que, dans *Les Métamorphoses*, source d'influence considérable pour le dramaturge, le mythe d'Écho, comme celui de Philomèle, de Méduse ou d'Arachné, montre que ce qui fascine Ovide est la disjonction entre le corps et la voix : au corps violé, mutilé, ou démembré, répond la dissémination, la fragmentation, ou l'aliénation de la voix – ce qu'Enterline appelle « the moment of speaking “beside oneself” »<sup>22</sup>. C'est le cas, notamment, dans le mythe de Philomèle, où la langue littéralement coupée du corps continue de parler alors qu'elle gît sur le sol ; dans le mythe d'Io, où la nymphe perd le contrôle de sa voix et où la parole laisse place à des mugissements qu'elle ne maîtrise pas ; et c'est également ce qu'illustre le mythe d'Écho, où la figure de la répétition fait prendre au sens des vers des directions inattendues et fatales. « Language exceeds its speakers in the *Metamorphoses* – a predicament in which the narrator is included »<sup>23</sup> : chez Ovide, les mots trahissent souvent ceux qui les prononcent. Lynn Enterline analyse également le pouvoir et les limites de la voix dans *Les Métamorphoses*, en particulier dans les épisodes où la rhétorique échoue à persuader l'auditeur de répondre à une demande, que cette dernière soit une imploration à la pitié ou une supplication amoureuse. Ainsi de Philomèle, dont les prières ne convainquent pas Térée de l'épargner, ou d'Orphée, qui ne parvient pas à extraire Eurydice du royaume des morts. Chez Ovide, ces moments sont pourtant ceux qui donnent lieu aux tirades les plus éloquents ; paradoxalement, c'est lorsque la voix semble impuissante ou vaine, donc lorsqu'elle révèle ses limites, qu'elle déploie les plus grands trésors de rhétorique et possède un pouvoir de persuasion et de séduction extraordinaire :

Resistance to another's address underlines language's formal beauty, its unexpected and uncontrolled duplicity, or, more generally, its moving force<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Lynn Enterline, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 272p.

<sup>22</sup> Lynn Enterline, *op.cit.*, p.11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.14.

Si les prières de Lucrece ne conduisent pas Tarquin à l'épargner, sa voix n'en a pas moins un impact considérable : elle attise le désir de son violeur et ravit le lecteur / auditeur. C'est dans le prolongement de ces idées que nous avons souhaité envisager la voix comme arme de séduction. Dans les pièces de Shakespeare, la séduction vocale est souvent liée à l'écho, à la répétition, au détournement et à la duplicité. C'est parce que les mots s'émancipent du corps qui les profère, qu'ils empruntent des directions imprévues et qu'ils génèrent simultanément plusieurs sens, qu'ils séduisent les auditeurs. Leur équivocité, contrôlée ou non par le locuteur, et la musique ambiguë qui en résulte, leur confèrent un charme irrésistible. La critique s'est déjà beaucoup penchée sur *The Rape of Lucrece* ainsi que sur *Titus Andronicus*, et elle a confronté les mythes ovidiens aux pièces shakespeariennes pour montrer d'une part l'érotisation du corps violé et la lubricité que provoque involontairement, ou non, la voix qui implore, et d'autre part, les relais que trouve la voix pour s'exprimer quand le corps est privé des organes de la parole<sup>25</sup>. Aussi avons-nous choisi d'étudier cette idée essentiellement dans *Measure for Measure*, dans *Twelfth Night*, et dans *Othello*, trois pièces au coeur desquelles la séduction vocale et charnelle est mise en scène par le dramaturge. Dans la première pièce, Isabella, jeune novice en passe d'entrer au couvent, se lance dans un plaidoyer qui vise à atténuer la faute qu'a commise son frère et à susciter la clémence de l'austère Angelo. Si ses prières et arguments semblent dénués d'effets, puisque le rigoriste refuse d'accéder à sa demande, elles engendrent pourtant, et contre toute attente, le désir de ce dernier. En effet, comme dans *Twelfth Night* où, déguisée en eunuque, Viola charme Olivia par sa voix suave et musicale, la voix donne naissance à des échos incontrôlables qui fertilisent l'organe auditif et éveillent la passion. Dans la troisième pièce qu'est *Othello*, un étranger parvient à susciter le désir d'une jeune fille par ses récits de voyage ; copieuse, musicale et trouble, la voix de sirène du Maure la fait vaciller et captive les autres personnages de la pièce.

Le deuxième pouvoir que possède la voix est celui d'agir sur les émotions comme sur l'esprit et l'imagination de l'auditeur, de le faire accéder à des espaces imaginaires, et de l'inciter à créer et à recréer. Inspirée, la voix est

---

<sup>25</sup> L'ouvrage de Lynn Enterline fournit toutes les références bibliographiques consacrées à cette question.

alors souvent conçue comme un souffle, un air susceptible de le guérir de ses maux. Cette représentation de la voix est notamment illustrée par *The Tempest* et par *The Winter's Tale*. Dans la première, créée pour être jouée aux Blackfriars, des instruments de musique rustiques et sophistiqués, ainsi que de multiples voix tour à tour grossières et subtiles, peuplent l'île et y oeuvrent de concert pour servir le projet d'un Prospero maître des airs et des voix. Dans la seconde, où les signes hermétiques abondent, une musique inspirée commandée par la voix de Paulina orchestre une résurrection sur scène. Invocatoire et évocatoire, telle que la conçoivent les néoplatoniciens et les courants occultes qui les traversent, la voix, comme la musique, est un *esprit* capable d'animer les êtres et les choses. Elle retentit dans l'âme de l'auditeur et y fait écho, y insufflant un mouvement. C'est ce qui a lieu dans la tragédie qu'est *Romeo and Juliet*, pièce dans laquelle l'inspiration de Roméo conduit à une scène de révélation amoureuse. La voix s'y fait lyrique et céleste, et l'écho y est utilisé par le poète pour donner du sens et de la puissance aux mots et aux noms ainsi qu'aux sons et aux lettres qui les composent. Dans notre analyse de l'écho, nous avons choisi de ne pas inclure *A Midsummer Night's Dream* pour plusieurs raisons : bien que l'écho y soit évoqué à plusieurs reprises et que le cadre nocturne de la pièce soit propice à son épanouissement<sup>26</sup> – « Dark night, that from the eye his function takes / The ear more quick of apprehension makes. / Wherein it doth impair the seeing sense, / It pays the hearing double recompense », rappelle Hermia (3.2.179-81) –, il nous a semblé qu'il n'était que l'une des formes du traitement du thème du double, dont le cœur réside dans le sens visuel. Dans cette pièce où l'on voit double avant de trouver son chemin<sup>27</sup>, l'écho n'a donc pas l'ampleur qu'il a dans *Romeo and Juliet* où il constitue la matrice de la tragédie.

Le troisième pouvoir que possède la voix, celui de meurtrir ou d'anéantir, a donné lieu à un grand nombre d'articles et d'ouvrages. Nathalie Vienne-Guerrin, en particulier, a consacré sa thèse à l'art de l'injure dans le théâtre de

<sup>26</sup> Sur l'écho dans la pièce, voir, en particulier, François Laroque, « "Such sweet thunder" (4.1.117) : Le trouble dans *A Midsummer Night's Dream* », *La Revue LISA*, e-journal, 2004, 19p ; Francis Guinle, *The Concord of this Discord : La structure musicale du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 224p. ; Janet Galligani Casey, "'Hounds and echo in conjunction' : Musical Structure in *A Midsummer Night's Dream*", *Studies in the Humanities*, Vol. 21, N°1, 1994, p.31-44.

<sup>27</sup> Voir Pierre Iselin, « "Seeming parted" (III, ii : 209) : la vision double dans *A Midsummer Night's Dream* », *Études Anglaises*, Vol.55, N° 4, 2002, p.387-97.

Shakespeare et elle a également analysé la langue fielleuse et le versant malfaisant de la voix, autrement dit les images qui font d'elle une arme destructrice<sup>28</sup>. Quant à Kenneth Gross, il a amplement traité du pouvoir de nuisance de la voix comme rumeur, comme bruit qui court, se répand, et entache la réputation de celui ou celle qui en est victime comme de celui ou celle qui le profère<sup>29</sup>. Bien entendu, nous ne ferons pas l'économie de ces problématiques, mais nous ne les appréhenderons que dans le cadre d'analyses plus larges, centrées sur les rapports entre la voix et l'autorité. Ainsi que nous l'avons dit, et c'est là le quatrième pouvoir que nous voudrions évoquer, la voix est orphique en ce qu'elle a la capacité de rassembler les hommes et d'établir l'harmonie civile. Entourée et aidée d'instruments de musique et de bruits, la voix qui fait autorité soude les communautés au sein de ce que Barry Truax a appelé des *soundscaapes*, c'est-à-dire des espaces où les sons qui résonnent sont des signes et des signaux qui font sens. Reprenant ce concept, Bruce Smith explore les sons qui parcourent et charpentent l'Angleterre de la Renaissance, et il reconstitue tout en les déchiffrant les « paysages sonores » des différentes sphères qui la composent : la cour, l'église, la campagne, les rues de Londres, etc. Il montre qu'Élisabeth I<sup>ère</sup> était toujours entourée d'instruments qui manifestaient son pouvoir et qu'elle mettait un soin tout particulier à orchestrer ses discours et ses interventions orales. De fait, la voix est aussi un instrument machiavélique, un organe de contrôle qui permet d'endoctriner un auditeur et donc d'asseoir un pouvoir politique, ainsi que l'a montré Wes Folkerth<sup>30</sup>. Le théâtre de Shakespeare met en scène ces idées dans de nombreuses pièces. Dans *Julius Caesar*, par exemple, les bons stratèges que sont Brutus et Marc-Antoine jouent le jeu du politique et manipulent les Romains de façon à les rallier à leur cause. Dans *Coriolan*, à l'inverse, Martius manie l'épée mieux que les mots, et son environnement sonore est violent et agressif. Son incapacité à faire preuve d'éloquence et de flatterie à l'égard du peuple fait partie des raisons pour lesquelles il échoue à gagner les voix des citoyens ; le soldat promis consul se voit alors entouré de cris de protestation et de huées, signes du désordre et de la discordance qui règnent dans la cité.

---

<sup>28</sup> Voir notre bibliographie, « Monographies et articles critiques ».

<sup>29</sup> Kenneth Gross, *Shakespeare's Noise*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2001, 282p.

<sup>30</sup> Wes Folkerth, *The Sound of Shakespeare*, Londres, Routledge, 2002, 147p.

L'univers acoustique qui caractérise un royaume révèle, en effet, la nature du pouvoir en place. Cacophoniques, harmonieux ou dissonants, les tableaux sonores qui émergent sur scène commentent la manière dont le gouvernant dirige ses sujets autant qu'ils en dressent le portrait. Cela est parfaitement illustré dans *Henry V*, dans *Richard II* et dans *Richard III*, trois pièces qui offrent l'intérêt de présenter autant de figures de la royauté bien différentes. Dans la première, le roi établit l'ordre et l'harmonie entre les hommes ; dans les deux autres, des tyrans s'emparent du pouvoir et mènent leur peuple à la ruine, mais si Richard de Gloucester parvient, momentanément du moins, à couvrir la voix de ses opposants, Richard II est faible et incapable de s'imposer. Enfin, dans toutes ses pièces, le dramaturge fait un usage remarquable du bruit et des bruitages, comme l'a montré l'ouvrage de référence de Frances Ann Shirley intitulé *Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds*. Elle y montre que les bruitages, dont elle explique la réalisation sur et hors scène, font partie de la trame dramatique et qu'ils doivent être considérés comme un type de voix auquel il faut prêter l'oreille. Parmi les pièces de Shakespeare, les tragédies sont celles dans lesquelles les indications scéniques sont les plus stables d'un manuscrit à l'autre, tout en étant les plus exhaustives et les plus nombreuses<sup>31</sup>. Nous prendrons l'exemple de *Hamlet* et celui de *Macbeth*, deux tragédies dans lesquelles bruits et bruitages prennent une importance considérable : ils structurent la pièce et en annoncent l'issue, alors même que des voix discordantes et hostiles résonnent sur scène pour produire des espaces acoustiques dissonants, stridents et inquiétants.

### *Plan de la thèse*

Plusieurs considérations ont guidé la manière dont nous avons déterminé le plan de cette étude. En premier lieu, nous avons choisi de traiter le corpus shakespearien de façon à la fois diachronique et synchronique. Diachronique, dans l'économie générale de la thèse, afin de mettre en lumière l'évolution de la représentation de la voix de *The Two Gentlemen of Verona* à *All is True (Henry VIII)*, de montrer que le passage du Globe aux Blackfriars (1609) influe sur la manière dont Shakespeare joue avec les sons sur la scène théâtrale, et de

---

<sup>31</sup> Frances Ann Shirley, *Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, p.42-50.

révéler les facettes successives de la voix que découvre l'oeuvre du dramaturge. Synchronique, dans nos parties respectives, afin de mettre en évidence les relations des pièces entre elles et de comprendre le traitement qui est fait d'une même idée d'une pièce à l'autre. En second lieu, nous avons choisi d'analyser les pièces selon un ordre fondé sur le degré d'élaboration et de complexité avec lequel elles figurent la voix. Cette approche est illustrée, par exemple, dans notre deuxième partie, consacrée à l'articulation de la voix au corps. Nous commençons par y analyser la voix d'Isabella dans *Measure for Measure* (1603-1604), puis nous examinons celle de Viola dans *Twelfth Night* (1600-1601), et nous terminons par celle d'Othello dans la pièce éponyme (1603-1604). Nous pensons, en effet, que si le dramaturge met en scène la séduction vocale et physique dans *Measure for Measure*, il l'explore bien davantage dans les deux autres pièces : nous passons ainsi du pouvoir de la rhétorique quand elle s'allie à un corps attirant, au pouvoir de la combinaison de la rhétorique séductrice, du corps attirant et du son de la voix charmant, et nous finissons par montrer la force qui réside dans l'union de l'éloquence, de la poétique, de la *copia* et de la musique qui caractérise la voix du Maure au corps troublant. Il en va de même dans la troisième partie, où nous nous penchons sur les dimensions pneumatique et spirituelle de la voix. Nous partons de son aspect élémentaire (l'air) et matériel (le son du vers), pour aboutir à sa version la plus éthérée (l'esprit) et à sa réalisation la plus subtile (l'écho). Aussi cette partie commence-t-elle par *The Tempest* (1611), car la voix y apparaît sous toutes ses formes, de la *ventositas* à l'air de musique guérisseur, et elle s'achève par *Romeo and Juliet* (1595), où la voix inspirée et incantatoire engendre des échos célestes et prophétiques. En troisième et dernier lieu, ajoutons que notre recours à la concordance a également influé sur le choix du corpus ainsi que sur son traitement. Dans notre dernière partie, par exemple, nous mettons en regard les pièces que sont *Richard III* (1591-1593) et *Richard II* (1595-1597). De fait, toutes deux envisagent la voix royale notamment comme un souffle. C'est ce que révèle la concordance lorsqu'elle indique que, si l'on excepte *King John* (1591-1596), *Richard II* est la pièce dans laquelle on trouve le plus grand nombre d'occurrences du verbe « breathe » et de ses dérivés, tandis que « smother » est répété à plusieurs reprises dans *Richard III*. Pour des raisons principalement thématiques, l'analyse de ces deux dernières

pièces est précédée de celle de *Henry V* (1598-1599) : la représentation de la voix royale civilisatrice est ainsi opposée à celle des voix tyranniques et corrompues.

Nous nous sommes donc efforcée de donner vie au texte et d'imaginer sa projection sur les scènes élisabéthaine et jacobéenne afin d'essayer d'entendre une voix d'époque qu'aucun enregistrement n'est susceptible de restituer. Aussi est-ce par une courte partie introductive consacrée à une « anatomie de la voix » au théâtre que nous ouvrirons cette étude. Nous y avons entrepris d'établir à la fois la typologie des voix que l'on entend sur la scène shakespearienne, l'acoustique des théâtres dans lesquels ces dernières se produisent au XVI<sup>ème</sup> siècle, et le jeu de l'acteur. Nous chercherons ensuite à comprendre comment la voix engendre la passion : quels types de voix envoûtent leurs auditeurs et comment font-elles naître le désir charnel ? Quelles sont les techniques de séduction qui opèrent et pourquoi ? Quelles sont les armes rhétoriques qui égarent l'auditeur et de quelle manière s'articulent-elles au corps pour placer le public sous le charme ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans la partie que nous avons intitulée « La voix et le corps : désir et séduction ». Nous interrogerons également la dimension spirituelle de la voix, sa capacité à (é)mouvoir l'âme de l'auditeur, à influencer sur ses émotions et sur ses pensées. Souffle et esprit, la voix a cela de magique que, lorsqu'elle résonne dans le « wooden O », les jeux de mots, de sons et de lettres qu'elle tisse ouvrent des espaces imaginaires au spectateur-auditeur qui sait les écouter et les entendre. Spéculaire, la voix recèle, en effet, des sens cachés qu'il convient de chercher dans les échos sonores, ce que nous tenterons de démontrer dans notre troisième partie, « Retentir, animer, inspirer ». Enfin, dans la dernière partie – « La voix de l'autorité et son paysage sonore » – nous étudierons en particulier la figure du monarque. Nous montrerons que la voix royale, comme celle de tous les personnages qui représentent l'autorité, est décrite par le biais de réseaux d'images acoustiques qui témoignent de sa puissance, ou de son impuissance. Des bruits violents aux sons les plus harmonieux, en passant par les métaphores musicales et aériennes, les pièces historiques et les tragédies, notamment, placent la voix de l'autorité au milieu de tableaux sonores qu'il faut déchiffrer.

*Les annexes*

Nous avons mis en perspective la voix dramatique et les ouvrages d'anatomie et de médecine qui circulaient au XVI<sup>ème</sup> siècle. Nous avons consulté les ouvrages d'Aristote, de Galien et d'Hippocrate, ainsi que ceux des médecins, anatomistes et physionomistes de l'époque de Shakespeare tels que Thomas Vicary, Helkiah Crooke, ou Jean-Baptiste della Porta. Si la lecture des ces derniers nous a permis de comprendre la manière dont les savants de la Renaissance concevaient le rôle et le mécanisme de l'appareil vocal, ainsi que de saisir la relation de la voix aux humeurs et aux tempéraments, elle ne nous a pas permis d'embrasser véritablement la voix shakespearienne. En effet, à l'exception de quelques pièces comme les deux parties d'*Henry IV* et *The Merry Wives of Windsor*, dans lesquelles on trouve des résidus des théories humorales<sup>32</sup>, il ne semble pas que les écrits scientifiques au sens large aient influencé la représentation de la voix qu'avait Shakespeare. Son théâtre n'est pas celui de Ben Jonson, et la voix de ses personnages n'est pas fondamentalement marquée au sceau physionomique ou physiologique. Quant aux écrits atomistes, ils auraient pu influencer le dramaturge et nous en avons donc consulté un certain nombre afin de voir s'ils avaient eu un impact sur l'image qu'avait Shakespeare de la voix ; nous avons suivi les pistes tracées par les chercheurs qui ont tenté de montrer, par exemple, l'influence de Lucrèce à la Renaissance. Cependant, non seulement la vision de la voix comme agrégat de particules matérielles n'apparaît pas, ou pratiquement jamais, dans les pièces, mais les traités que nous avons trouvés sur le sujet sont très majoritairement postérieurs à la mort de Shakespeare. Francis Bacon sème bien les premières graines des théories matérialistes ou atomistes, mais seuls les savants des années 1650-1670 les développeront plus avant<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Voir, par exemple, Grace Tiffany, "Falstaff's False Staff: 'Jonsonian' Asexuality in *The Merry Wives of Windsor*", *Comparative Drama*, N°26, 1992-1993, p.254-70; Gisèle Venet, « Shakespeare – des humeurs aux passions », *Études épistémè*, N°1, 2002, p.85-102.

<sup>33</sup> Sur les théories atomistes, leur influence à la Renaissance et les traités de l'époque de Shakespeare qui y sont consacrés, voir, par exemple, Gina Bloom, *Voice in Motion, Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2007, ch. 2, "Words Made of Breath: Shakespeare, Bacon, and Particulate Matter", p.66-110 ; Brook Holmes, "Deadala Lingua: Crafted Speech in *De rerum natura*", *American Journal of Philology*, Vol.126, N°4, 2005, p.527-85 ; Jonathan Gil Harris, "Atomic Shakespeare", *Shakespeare Studies*, Vol.30, 2002, p.47-54 ; Stephen M. Buhler, "No Spectre, No Sceptre: The Agon of Materialist Thought in Shakespeare's *Julius Caesar*", *E.L.R.*, Vol.26, N°2, printemps 1996, p.313-32 ; Ivo Kamps, "Materialist Shakespeare: An Introduction", in

Nous avons également consulté les traités consacrés aux cinq sens, et nous avons constaté que l'ouïe, systématiquement associée à la voix, était placée en haut de l'échelle des sens, où elle rivalisait avec la vue en tant que vecteur de connaissances. L'oreille est un organe jugé essentiel à la Renaissance, comme en témoignent les écrits politiques ou religieux sur le sujet. Par exemple, de nombreux sermons d'époque traitent de l'éducation auditive du fidèle à l'église, et ils font de la voix du prédicateur une nourriture que l'oreille doit mâcher et digérer, ou encore une graine qu'il faut savoir cultiver afin d'engendrer une récolte. Véritables *topoi* à la Renaissance, ces images se rencontrent également dans les traités éducatifs du XVI<sup>ème</sup> siècle, mais elles ne sont que peu exploitées dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare où elles apparaissent essentiellement pour ridiculiser les personnages situés dans les sphères éducatives ou religieuses. Les sources que nous venons de mentionner ne nous auraient donc permis d'éclairer que très partiellement la notion de voix dans le théâtre de Shakespeare. Pour autant, ces images et représentations de la voix constituent le socle de connaissances et d'idées, reçues ou non, sur lequel se fonde la société dans laquelle évolue le dramaturge et nous en ferons donc état dans la première annexe.

La deuxième annexe, elle, prolongera notre réflexion sur la représentation du corps et de la voix dans le théâtre de Shakespeare : elle sera consacrée à la figure de l'eunuque dans les oeuvres antérieures à Shakespeare comme dans celles de ses contemporains, et au statut ainsi qu'au costume du personnage de Viola dans *Twelfth Night*. Enfin, la troisième et dernière annexe donnera quelques exemples de poèmes dont les refrains reposent sur la répétition de sons en [o:] et [ai], deux diphtongues que nous étudions dans la troisième partie de cette étude.

---

*Materialist Shakespeare: A History*, Ivo Kamps ed., New York, Verso, 1995, p.1-19 ; Alessandro Schiesaro, "The Palingenesis of *De rerum natura*", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Vol.40, 1994, p.81-107 ; Douglas Lanier, "'Stigmatical in Making': The Material Character of *The Comedy of Errors*", *E.L.R.*, Vol.23, N°1, 1993, p.81-112 ; Elizabeth Asmis, "Rhetoric and Reason in Lucretius", *American Journal of Philology* Vol.104, N°1, 1983, p.33-66 ; Paul Friedlander, "The Pattern and Sound and Atomistic Theory in Lucretius", *American Journal of Philology*, Vol.62, N°1, 1941, p.16-34. Voir aussi Mickaël Popelard, « Faustus, Prospero, Salomon : la représentation du savant à l'époque de la révolution scientifique en Angleterre », Thèse présentée et soutenue le 8 décembre 2007, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 490p + 24p. annexes.

*Les questions exclues de notre champ de recherche*

La voix lyrique a été l'un des objets que nous avons envisagé de considérer. Les adaptations de Shakespeare à l'opéra nous ont intéressée à la suite de la lecture de *Shakespeare and Opera* de Gary Schmidgall, et à celle de l'article de Gilles de Van intitulé « La rencontre de Verdi et de Shakespeare »<sup>34</sup>. Schmidgall étudie les points de correspondance et les échos entre l'oeuvre dramatique de Shakespeare et les adaptations qu'elle a suscitées à l'opéra (les liens entre le soliloque et l'aria par exemple), et il conclut de ses recherches que les compositeurs et les librettistes ont avant tout cherché à recréer à l'opéra la musique et le rythme du vers shakespearien. Quant à Gilles de Van, il pose la question de « l'incidence de Shakespeare dans le rapport de Verdi à la voix »<sup>35</sup> et il explore les choix stratégiques du compositeur au plan musical. Il essaie, par exemple, de montrer comment Verdi traduit vocalement la puissance démoniaque de la rhétorique de Lady Macbeth, ou la désagrégation du langage qu'engendre la descente aux enfers d'Othello. Bien que ce type d'approche ait d'abord retenu toute notre attention, la technicité du sujet et les connaissances pointues qu'il implique dans le domaine de la musicologie nous ont conduite à l'exclure de notre étude. Opérer le passage de Shakespeare à Verdi, par exemple, nécessitait une approche de type comparatiste entre le XVI<sup>ème</sup> et le XIX<sup>ème</sup> siècle d'une part, et entre les langues anglaise et italienne d'autre part, ce qui a ajouté à notre impossibilité de traiter de la voix dans les adaptations opératiques. Quant à la voix chantée dans le théâtre de Shakespeare, elle ne fera pas l'objet d'une étude en soi, qui eût en effet exigé que nous soyons spécialiste de musique ancienne, mais nous lui consacrerons des analyses ponctuelles car elle se pose en contrepoint du texte et commente ce qui se dit comme ce qui se joue sur scène.

Nous avons également décidé de ne consacrer aucune analyse exhaustive à la question de la voix (chantée et parlée) féminine, question traitée, par exemple, dans le volume édité par la Société Française Shakespeare, par Claire

---

<sup>34</sup> Gary Schmidgall, *Shakespeare and Opera*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1990, 394p. Gilles de Van, « La rencontre de Verdi et de Shakespeare », in *Shakespeare et la voix, op. cit.*, p.109-17.

<sup>35</sup> Gilles de Van, *ibidem*, p.111.

Bardelmann<sup>36</sup> et par Pascale Aebischer<sup>37</sup>. La première s'intéresse au chant : l'éducation musicale a notamment pour fonction de réformer la voix féminine afin de la conformer à un idéal ou à une norme. Toutefois, la bonne chanteuse est suspecte car l'apprentissage de la musique est souvent envisagé comme une initiation à la sexualité. À l'idéal de la femme au luth s'oppose alors celui de la femme à voix de « cloche », en rupture avec la norme. La seconde appréhende la réduction de la voix féminine au silence dans *Othello* et dans *Titus Andronicus*, et elle remarque que dans les deux cas, la voix féminine est étouffée malgré ses efforts pour se faire entendre. Cette dernière question a déjà fait l'objet d'un grand nombre d'articles, aussi n'y reviendrons-nous pas<sup>38</sup>. Enfin, nous ne traiterons pas non plus ici de la question de la prononciation à l'époque de Shakespeare, car nos compétences en phonétique nous permettent à peine d'aborder l'ouvrage de référence qu'est celui de Helge Kökeritz en la matière<sup>39</sup>. Nos travaux n'ont pas non plus pour objet de déterminer le poids de la culture orale ou celui de la culture écrite dans la société qui environne Shakespeare, et nous n'avons pas pour visée de montrer la manière dont s'opère la transition entre les deux cultures. Ces questions sont au coeur des travaux de Walter Ong et de Marshall McLuhan, par exemple, et nous n'en ferons pas état ici<sup>40</sup>. Nous n'aborderons pas non plus la voix sous l'angle psychanalytique parce que celui-là ne relève pas de notre domaine d'études, et aussi parce qu'il nous semble être une approche anachronique lorsqu'il s'agit de comprendre le pouvoir de la voix à l'époque de Shakespeare.

---

<sup>36</sup> Claire Bardelmann, « “Born to sit still and sing” : l'éducation de la voix dans le théâtre élisabéthain », in *Shakespeare et la voix*, op. cit., p.47-61.

<sup>37</sup> Pascale Aebischer, « “Yet I'll speak” : Silencing the female voice in *Titus Andronicus* and *Othello* », *ibidem*, p.27-46.

<sup>38</sup> Voir la bibliographie des deux articles cités.

<sup>39</sup> Helge Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation*, New Haven, Yale University Press, et Londres, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1953, 516p.

<sup>40</sup> Walter Ong, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, Londres et New York, Routledge, 1982, 201p. ; Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 294p.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **ANATOMIE DE LA VOIX**



## CHAPITRE 1. Au théâtre

### Voir ou écouter une pièce ?

Shakespeare semble n'accorder sa préférence à aucun des deux sens visuel ou auditif : tantôt il exalte le pouvoir de l'un, tantôt celui de l'autre, et si certaines pièces montrent la défaillance de l'œil, d'autres associent l'oreille à la tromperie. Il suffit de songer, par exemple, à Othello, chez qui la vision de Desdémone est altérée par le chant de la sirène maléfique qu'est Iago ; ou encore à Claudio dans *Much Ado About Nothing*, qui accorde du crédit aux détracteurs de la vertueuse Hero et décide de la renier, avant de se réformer et d'épouser une Hero voilée, dérobée à son regard. Dans *The Rape of Lucrece*, le poète fait de l'œil le premier organe de perception et le véhicule des émotions : « To see sad sights move more than hear them told, / For then the eye interprets to the ear / The heavy motion that it doth behold » (v.1324-26) ; dans *Romeo and Juliet*, l'œil est associé à Narcisse et à la superficialité du sentiment, non à l'amour véritable. Pour le roi Henri V, les deux organes des sens sont complémentaires et trompeurs à la fois, comme il l'affirme lorsque, après que le complot visant à le tuer lui a été révélé, il convoque les traîtres que sont Grey, Scrope, et Cambridge :

[...] Show men dutiful?  
 Why so didst thou. Seem they grave and learned?  
 Why so didst thou. Come they of noble family?  
 Why so didst thou. Seem they religious?  
 Why so didst thou. Or are they spare in diet,  
 Free from gross passion, or of mirth or anger,  
 Constant in spirit, not swerving with the blood,  
 Garnished and decked in modest complement,  
 Not working with the eye without the ear,  
 And but in purgèd judgment trusting neither?  
 (*Henry V*, 2.2.123-33).

Si les personnages de Shakespeare ne tranchent en faveur d'aucun des deux sens, on peut se demander auquel des deux le théâtre s'adresse en priorité. Le public est-il invité avant tout à voir une pièce ou à l'entendre et à l'écouter ?

Selon Andrew Gurr, cette question suscite des débats entre les poètes et les dramaturges des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles :

The idea that poets wrote plays as poetry rather than spectacle and more as a treat of intellectual inventiveness than a traditional festival started early in the sixteenth century, mostly for the surviving court plays. [...] Their chief requirement was eloquent speech, not dramatic action or scenic extravagance<sup>1</sup>.

Comme George Chapman et John Marston, Ben Jonson est l'un de ceux qui ont contribué à opérer cette distinction. Presque tous les prologues des pièces qu'il a écrites entre 1599 et 1626 précisent que le public doit écouter les vers et non se contenter de regarder ce qui se passe sur scène<sup>2</sup>. Un an avant que Jonson ne décide de présenter ses pièces au public réputé élitiste et cultivé des Blackfriars (1600), *Every Man Out of His Humour* est joué au Globe. Asper y exprime les ambitions du poète :

To please; but whom? attentive *auditors*,  
Such as will join their profit with their pleasure,  
And come to feed their understanding parts  
(Induction)<sup>3</sup>.

On trouve là l'idée de la supériorité du sens auditif lorsqu'il s'agit de s'enrichir et d'acquérir des connaissances<sup>4</sup>. Quant à *Cynthia's Revels*, première pièce de Jonson interprétée par les troupes d'enfants aux Blackfriars, elle en appelle aussi à l'érudition d'un public choisi (« learned ears », Prologue, v.11)<sup>5</sup>. Enfin, presque trente ans plus tard, Jonson réaffirme ses convictions dans le prologue de *The Staple of News* (1626), pièce écrite pour la cour :

For your own sakes, not his, he bade me say,  
Would you were come to heare, not see a Play.  
Though we his *actors* must provide for those  
Who are our guests, here, in the way of showes,  
The maker hath not so; he'ld have you wise,

<sup>1</sup> Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p.105.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p.2-3.

<sup>3</sup> Ben Jonson, *Every Man Out of His Humour*, in *Ben Jonson*, Brinsley Nicholson et C.H. Herford eds., Londres, Ernest Benn Ltd., et New York, Charles Scribner's Sons, Vol.I, n.d., p.123. C'est nous qui soulignons.

<sup>4</sup> Voir la sous-partie de l'annexe 1 intitulée « Compréhension des hommes et connaissance du monde ».

<sup>5</sup> Ben Jonson, *Cynthia's Revels*, in *The Complete Plays of Ben Jonson*, G.A. Wilkes ed., Oxford, Clarendon Press, 1981, Vol. II, p.7.

Much rather by your eares, then by your eyes.  
(The Prologue for the Stage)<sup>6</sup>.

Aux spectateurs raffinés qui sauront écouter la pièce, le poète oppose le parterre bruyant, « [the] vulgar sort / Of nutcrackers, that only come for sight ». Notons que si Jonson condamne le goût du public pour les pitreries des acteurs et les effets visuels spectaculaires – ce qui lui valut de nombreuses querelles avec Inigo Jones<sup>7</sup> –, il dénigre également les effets sonores, qu’il juge outranciers, comme on le voit dans *Every Man in His Humour* :

[...] neither chorus wafts you o’er the seas;  
Nor creaking throne comes down, the boys to please;  
Nor nimble squib is seene, to make afeard  
The gentlewomen; nor rolled bullet heard  
To say, it thunders; nor tempestuous drum  
Rumbles, to tell you when the storme doth come.  
(Prologue, v.15-20)<sup>8</sup>.

Qu’en est-il de Shakespeare ? Selon Andrew Gurr, le dramaturge n’emploie le terme « auditeurs » (« audience / auditor ») pour désigner le public que jusque dans les années 1590, période après laquelle il adhère aux idées de Jonson :

Shakespeare changed his own terminology in 1600 in *Hamlet*, with its first use of the word ‘spectator’ [...] From 1600 onwards Shakespeare abandoned the idea of an auditory and called his customers spectators. [...] He evidently gave some ear to Jonson’s grievance against spectators. The poets who adopted Jonson’s view about going to see voices chiefly expressed their opinion in the first two decades of the seventeenth century<sup>9</sup>.

Si l’on considère *Hamlet*, on peut en effet penser que le dramaturge brocarde la grossièreté du public puisque le prince s’y fait l’écho des idées de Jonson. Alors qu’Hamlet utilise le verbe *écouter* lorsqu’il parle de la pièce qu’il choisit de donner en l’honneur de Claudius (« Follow him, friends. We’ll hear a play

<sup>6</sup> Ben Jonson, *The Staple of News*, in *Ben Jonson*, C.H. Herford, Percy et Evelyn Simpson eds., Oxford, Clarendon Press, 1938, Vol. VI, p.282.

<sup>7</sup> Voir, par exemple, D.J. Gordon, “Poet and Architect: the Intellectual Setting of the Quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.12, 1949, p.152-78.

<sup>8</sup> Ben Jonson, *Every Man in His Humour*, in *Ben Jonson*, Brinsley Nicholson et C.H. Herford eds., *op. cit.*, p.5.

<sup>9</sup> Andrew Gurr, *Playgoing*, *op. cit.*, p.110-11.

tomorrow », 2.2.524)<sup>10</sup>, c'est au verbe *voir* qu'il a recours quand il se souvient avoir assisté à une mauvaise représentation :

O there be players that I have seen play, and heard others  
praise, and that highly, not to speak it profanely, that,  
neither having the accent of Christians, nor the gait of  
Christian, pagan, nor no man, have so strutted and bellowed  
that I have thought some of Nature's journeymen had made  
men, and not made them well.  
(3.2.26-32).

Plus tard, il utilise le terme « spectators » dans un contexte péjoratif, et il lui adjoint un adjectif dépréciatif :

And let those that play your clowns speak no more than is  
set down for them; for there be of them that will themselves  
laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh  
too, though in the mean time some necessary question of  
the play be then to be considered.  
(3.2.35-41).

De même, dans *Coriolan* (1608), Volumnia affirme que la partie du public la moins fine – celle que Hamlet appelle « the groundlings » (3.2.10) – est plus sensible aux actes qu'aux paroles : « Action is eloquence, and the eyes of th' ignorant / More learned than the ears » (3.2.76-77). Bien entendu, Shakespeare a eu vent de l'idée selon laquelle la partie du public érudite est censée *écouter* la pièce tandis que l'autre ne fait que *regarder* la scène. Cependant, son utilisation des termes « audience / auditor / hear » et « spectator(s) / see » ne traduit pas nécessairement son adhésion aux idées de Jonson, bien qu'elle en soit empreinte et les réfléchisse. Plus pragmatiquement, elle semble liée au contexte dans lequel se situe son personnage et aux effets recherchés (l'ironie ou la parodie, par exemple) dans les pièces postérieures comme antérieures à *Hamlet*.

Dans le prologue de *The Taming of the Shrew* (1593-94), le verbe « hear » est utilisé à deux reprises. La première fois quand le Lord décide de jouer un tour à l'ivrogne qu'est Sly et qu'il s'adresse aux comédiens arrivés à sa cour pour leur en faire part :

<sup>10</sup> Shakespeare, *Hamlet*, G.R. Hibbard ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 1987.

Well, you are come to me in happy time,  
 The rather for I have some sport in hand  
 Wherein your cunning can assist me much.  
 There is a lord will hear you play tonight;  
 But I am doubtful of your modesties  
 Lest, over-eying of his odd behaviour –  
 For yet his honour never heard a play –  
 You break into some merry passion,  
 And so offend him; for I tell you, sirs,  
 If you should smile he grows impatient.  
 (Induction 1, 86-95).

Le Lord se moque ici de l'ignorance et de l'attitude vulgaire de l'ivrogne, et le verbe « hear » est employé ironiquement, tout comme « a lord », ou comme l'expression « his honour » qui désignent Sly. La seconde occurrence a lieu lorsque ce dernier est convié à la représentation théâtrale par un messager, et le verbe « hear » a alors la même visée :

*[Enter a messenger]*  
 Your honour's players, hearing your amendment,  
 Are come to play a pleasant comedy,  
 For so your doctors hold it very meet,  
 Seeing too much sadness hath congealed your blood,  
 And melancholy is the nurse of frenzy.  
 Therefore they thought it good you hear a play  
 And frame your mind to mirth and merriment,  
 Which bars a thousand harms and lengthens life.  
 (Induction, 124-31).

Fidèle à l'ivrogne et au spectateur grossier qu'il est, Sly s'interroge d'abord sur la définition de la comédie (« Is not a comonty / A Christmas gambol, or a tumbling trick ? », 132-33), puis il déclare qu'il *verra* la pièce : « Well, we'll see't » (136). Dans *A Midsummer Night's Dream* (1596), lorsque le dramaturge fait dire à Thésée le jour de ses noces qu'il *écouter*a la pièce des artisans (« I will hear that play », 5.1.81), il suggère en premier lieu la fonction de ce dernier : l'étymologie d'« audience » renvoie à la sphère juridique et signifie le fait de « donner audience à un cas » ; or le duc représente la loi athénienne. Lorsque Puck se réjouit d'*écouter* la répétition des artisans et qu'il a recours au terme « auditor » (« What, a play toward ? I'll be an auditor – / An actor, too, perhaps, if I see cause », 3.1.67-78), c'est parce qu'il est malicieux et se moque d'une pièce dans laquelle il n'y a, a priori, rien à écouter si ce n'est des mots écorchés et malmenés. Si le genre comique, parce qu'il repose en grande partie sur des jeux de mots, s'adresse sans doute davantage à l'oreille qu'à l'oeil, les

pièces de Shakespeare, qu'elles soient destinées aux scènes publiques ou privées, ne décrivent aucun des deux sens visuel ou auditif, mais s'adressent à leur conjugaison.

Dans *The Comedy of Errors* par exemple, les quiproquos sur lesquels se fondent les effets comiques sont d'ordre à la fois visuel (les deux paires de jumeaux sont prises l'une pour l'autre) et auditif – de nombreux malentendus résultent des dialogues entre les personnages. Il en va de même dans *Twelfth Night*, où la comédie repose à la fois sur la confusion engendrée par la présence des jumeaux et sur les jeux de mots de Feste. Enfin, cette complémentarité de l'œil et de l'oreille est remarquablement illustrée dans *Hamlet*, où l'acteur sait susciter la réaction des deux organes, ainsi que le remarque le jeune prince :

Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage waned,  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? And all for nothing.  
For Hecuba! [...] What would he do,  
Had he the motive and the cue for passion  
That I have? He would drown the stage with tears  
And cleave the general ear with horrid speech,  
Make mad the guilty and appal the free,  
Confound the ignorant and amaze indeed  
The very faculties of eyes and ears.  
(2.2.539-54).

Metteur en scène et dramaturge dans la scène 2 de l'acte 3, Hamlet va ainsi mettre à l'épreuve le pouvoir du théâtre pour prendre au piège la conscience de Claudius par le truchement de deux méthodes : la première consiste à monter une pantomime destinée uniquement à l'œil, tandis que la deuxième exploite les ressorts d'une pièce de théâtre (*la Souricière*) et fait appel aux deux sens que sont l'ouïe et la vue. Dans son article intitulé « The Dumb-Show Revisited », Norman Holland se pose la question de savoir pourquoi Claudius ne réagit pas à la pantomime :

When Hamlet thinks of drama, like any good Elizabethan, he thinks of it specifically as entering the ear [...] Claudius, then, by a sort of symbolic necessity, cannot react to the 'inexplicable dumb-show' as he does to the play. If he did, it would destroy Shakespeare's careful distinction between

words and actions. Similarly, had Shakespeare not included the dumb-show as a contrast to 'The Mousetrap' itself, it would not be so clear that Claudius loses control, not at the mere sight of his deed, but, as Hamlet says, 'upon the *talk* of the poisoning' (III. ii. 300; italics mine)<sup>11</sup>.

D'autres critiques, derrière qui nous nous rangeons, ont affirmé que la vue et l'ouïe étaient présentées non comme des sens opposés mais complémentaires. C'est le cas de Don Parry (« only when he *hears* as well as *sees* the play-within-the-play does he react »<sup>12</sup>), ou de Mary Anderson,

The role of the theatre as a medium which incorporates both the eye and the ear in the transmission of ideas is also a central theme in the play. Shakespeare shows that a dialectical relationship exists between the functions of the eye and the ear [...] We note that language and the theatre can be both seen and heard, and that in the simultaneous engagement of both faculties in the experience of theatre, the one informs the other<sup>13</sup>.

La vue et l'ouïe œuvrent de concert, ce que Shakespeare suggère très souvent en faisant se croiser les deux sens : Bottom / Pyramus déclare qu'il voit une voix (« I see a voice », 5.1.190), et Quince indique à Flute comment il lui faut jouer par la même image :

*Flute* Must I speak now?  
*Quince* Ay, marry must you. You must understand he  
 [Bottom as Pyramus] goes but to see a noise that  
 he heard, and is to come again.  
 (3.1.78-79).

Quant à Gloucester, il est invité par Lear à voir par les oreilles (« Look with thine ears », 4.6.147)<sup>14</sup>, alors qu'Hamlet voit le fantôme de son père non par l'oreille mais par l'œil de l'esprit qu'est l'imagination : « methinks I see my father [...] in my mind's eye » (1.2.185). L'interaction des deux sens et le travail de l'imagination qui en découle sont nécessaires pour donner vie à la pièce, comme on le voit parfaitement dans *Henry V*. À la fin du premier prologue, le Choeur commence par enjoindre le public de l'écouter :

<sup>11</sup> Norman Holland, "The Dumb-show revisited", *Notes and Queries*, Vol.203, mai 1958, p.191

<sup>12</sup> Don Parry, "'Very Like a Whale': the Problem of Knowledge in *Hamlet*", *E.L.H.*, Vol.46, N°4, hiver 1979, p.563.

<sup>13</sup> Mary Anderson, "Hamlet: the Dialectic Between Eye and Ear", *Renaissance and Reformation*, Vol.27, N°4, automne 1991, p.300-05.

<sup>14</sup> Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1997.

Admit me Chorus to this history;  
 Who Prologue-like your humble patience pray  
 Gently to hear, kindly to judge, our play.  
 (Prologue, 1.32-34).

Puis, plus tard, c'est l'œil et l'imagination du spectateur qu'il sollicite :

And let us, ciphers to this great account,  
 On your imaginary forces work.  
 Suppose within the girdle of these walls  
 Are now confined two mighty monarchies [...]   
 Think, when we talk of horses, that you see them  
 (Prologue, 1.17-26).

Au théâtre, l'oreille écoute et entend la voix de l'acteur, tandis que l'œil de l'esprit est invité à imaginer des lieux, des personnages, ou encore des nuages qui se changent en dragon (*Antony and Cleopatra*, 4.14.2-7)<sup>15</sup>. Enfin, dans *Antony and Cleopatra*, la tirade d'Enobarbus décrivant l'arrivée de la reine égyptienne implique une véritable synesthésie :

I will tell you.  
 The barge she sat in, like a burnished throne  
 Burned on the water. The poop was beaten gold;  
 Purple the sails, and so perfumèd that  
 The winds were lovesick with them. The oars were silver,  
 Which to the tune of flutes kept stroke, and made  
 The water which they beat to follow faster,  
 As amorous of their strokes.  
 (2.2.200-07).

L'œil est d'abord ébloui par l'éclat du navire flamboyant, puis c'est l'odorat qui est sollicité par les voiles pourpres de la barque, voiles teintées de désir dont le parfum enivre et fait se pâmer les vents. Quant aux rames argent, elles progressent en cadence au son de flûtes dont la mélodie caresse doucement l'oreille. Un peu plus tard, ce sont les cordages de soie et les mains moites de désir qui convoquent le toucher : « The silken tackle / Swell with the touches of those flower-soft hands » (219-20). Tous les sens sont convoqués pour appréhender la sensualité de Cléopâtre et troubler le public.

<sup>15</sup> Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, David Bevington ed., The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, New York, Madrid, le Cap, Singapour, Sao Paulo, Cambridge University Press, 2005.

Shakespeare n'opère donc pas de réelle discrimination entre la vue et l'ouïe, même si c'est sur cette dernière, matricielle, que repose en partie la pièce. En effet, si le corps du comédien, les déguisements et le décor titillent l'imagination du public, au sein de l'espace sonore qu'est le théâtre, c'est à la voix de l'acteur qu'incombe la tâche de créer la pièce, de faire vivre le texte et d'emporter le public dans un autre espace. Auteur, « metteur en scène »<sup>16</sup> et acteur, Shakespeare avait sans doute parfaitement conscience du pouvoir de la voix et des ressorts que lui offraient les deux grands théâtres dans lesquels étaient jouées ses pièces : au plan acoustique, le théâtre du Globe – sur la scène duquel les pièces du dramaturge font leur apparition en 1599 – n'avait pas les mêmes caractéristiques que le théâtre des Blackfriars, où elles sont également représentées à partir de 1608-1609.

## Acoustique

### L'influence de Vitruve

La source majeure dont s'inspirent les architectes de la Renaissance anglaise pour construire les théâtres est certainement l'étude fournie par Vitruve dans son *De Architectura*. La première édition à laquelle ils ont accès est celle de Léon Baptiste Alberti (*De Re Aedificatoria*, Florence, 1485-86) dont le livre 8 reprend les observations de Vitruve. Cette édition ne contient aucune illustration, aussi les architectes de la Renaissance lui préférèrent-ils celle qu'établit Cesare Cesariano (Milan, 1521) car elle fournit un grand nombre de dessins qui mettent en forme la pensée de Vitruve. Ils disposent également des analyses du Français Jacques Ducerceau, dont le *Second Livre d'Architecture* est publié en 1561 à Paris, de celles de Sebastien Serlio (*Regole generale di Architettura*, 1511), ou encore des quatre livres d'André Palladio, architecte qui, avec l'aide de son élève Vincent Scamozzi, construisit à Venise pour la Compagnia della Calza le Teatro Olimpico, un théâtre de bois circulaire (1565-

---

<sup>16</sup> À l'époque de Shakespeare, le statut de metteur en scène n'existe pas encore tel qu'il est défini aujourd'hui ; voir Tiffany Stern, *Making Shakespeare: The Pressures of Stage to Page*, New York et Londres, Routledge, 2004, p.88-89.

87)<sup>17</sup>. Le traité de Vitruve témoigne d'un vif intérêt pour la question de l'acoustique puisque, empreint des préceptes musicaux établis par Aristoxène, il lui consacre une partie de son livre 5<sup>18</sup>.

Afin d'améliorer la propagation du son et d'amplifier le volume de la voix de l'acteur, Vitruve conseille de placer des vases d'airain dans des niches situées sous les gradins. Ces vases doivent être faits selon des proportions mathématiques définies et « leur grandeur doit être telle que, venant à être frappés, ils rendent des sons qui répondent entre eux à la quarte, à la quinte et aux autres consonances, jusqu'à la double octave »<sup>19</sup>. Ils doivent être posés de telle sorte qu'ils ne touchent pas le mur du fond et qu'ils soient entourés d'un espace vide. Alors,

grâce à cette disposition, la voix, partant de la scène comme d'un centre, s'étendra en rond, viendra frapper les cavités de chaque vase, et prendre plus de force et de clarté, selon la consonance que son degré d'élévation aura avec le vase qui y correspondra<sup>20</sup>.

En outre, Vitruve signale que les matériaux et les surfaces réflexives du théâtre permettent d'obtenir un surcroît de puissance vocale : « à Rome [...], tous les théâtres publics sont de bois avec plusieurs planches qui résonnent nécessairement. Qu'on examine les musiciens ; ont-ils à faire entendre des sons élevés ? Ils se tournent vers les portes de la scène dont le retentissement vient

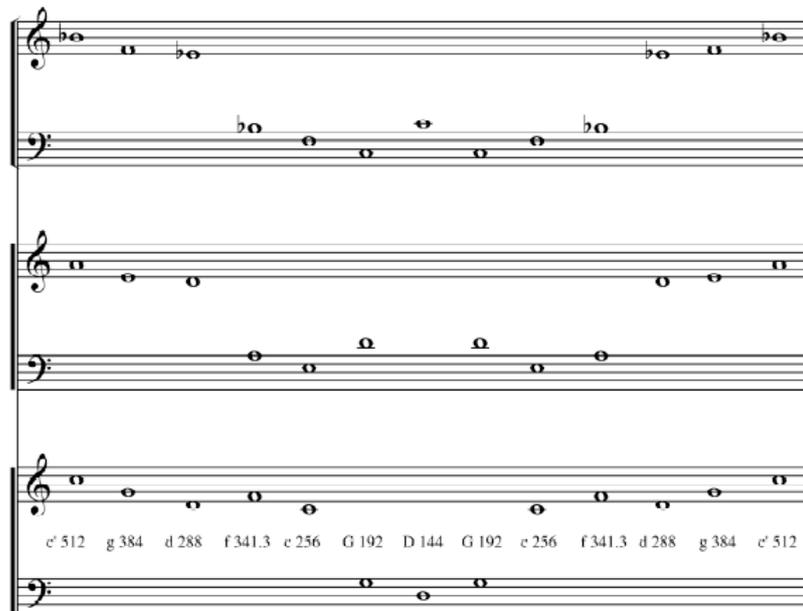
<sup>17</sup> Sur ces éditions, voir Lily B. Campbell, "The First Edition of Vitruvius", *Modern Philology*, Vol.29, N°1, août 1931, p.107-10.

<sup>18</sup> Sur l'influence de Vitruve sur les architectes des théâtres dans l'Angleterre de la Renaissance et la question de l'acoustique, voir Robert G. Arns et Bret E. Crawford, "Resonant Cavities in the History of Architectural Acoustics", *Technology and Culture*, Vol.36, N°1, janvier 1995, p.104-35 ; Louis Callebat, « La Tradition vitruvienne au Moyen Âge et à la Renaissance : éléments d'interprétation », *Journal of the Classical Tradition*, Vol.1, N°2, septembre 1994, p.3-14 ; Felix Carrère, « Vitruve et le théâtre élisabéthain », *Études Anglaises*, « De Shakespeare à T. S. Eliot. Mélanges offerts à Henri Fluchère », Vol.63, 1976, p.13-18 ; Donald C. Mullin, "An Observation on the Origin of the Elizabethan Theatre", *Educational Theatre Journal*, Vol.19, N°3, "Shakespearean Production", octobre 1967, p.322-26 et, du même auteur, "The Influence of Vitruvius on Theatre Architecture", *Educational Theatre Journal*, Vol.18, N°1, mars 1966, p.27-33 ; Frederick G. Kilgour, "Vitruvius and the Early History of Wave Theory", *Technology and Culture*, Vol. 4, N°3, été 1963, p.282-86.

<sup>19</sup> Vitruve, *De l'architecture*, traduit par M. Ch.-L. Maufrais, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1847, numérisation de la BNF, 1995, Tome 2, Livre V, ch. V, « Des vases au théâtre », p.477.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.479. Marin Mersenne fait référence au rôle d'amplificateur sonore joué par ces vases dans son *Harmonie Universelle* (1636), au Livre intitulé « De l'utilité de l'harmonie », proposition 5, corollaire 3, facsimilé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, introduction par François Lesure, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1963, tome 3, p.34-36.

aider leur voix »<sup>21</sup>. Le lieu théâtral lui-même doit être construit de manière à faciliter l’expansion de la voix, laquelle « ne s’étend pas seulement en largeur [...mais] monte, [...] s’élève par degré »<sup>22</sup>. Aussi faut-il que l’architecte veille à ce que « la voix puisse régulièrement se développer, sans que rien la repousse, la heurte et l’empêche d’apporter à l’oreille les paroles bien accentuées »<sup>23</sup>. Dans l’Angleterre de la Renaissance, guidés en partie par ces instructions, les architectes et bâtisseurs qui construisent les théâtres ont le souci d’en faire des lieux propices à la propagation de la voix. Bruce Smith a étudié l’acoustique des deux théâtres principaux dans lesquels le dramaturge a produit ses pièces – le Globe, théâtre public, et les Blackfriars, théâtre privé – et il a montré que l’acteur devait s’adapter aux caractéristiques acoustiques de chacun d’eux<sup>24</sup>.



I II III IV V VI VI V IV III II I

1. Hauteur requise pour les vases servant d’amplificateurs sonores dans un large théâtre selon Vitruve<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Vitruve, *ibid.*, p.481.

<sup>22</sup> *Ib.*, p.469.

<sup>23</sup> *Ib.*, p.493.

<sup>24</sup> Pour les données relatives à l’acoustique du Globe et des Blackfriars, je suis redevable à l’ouvrage de Bruce Smith, *The Acoustic World of Early Modern England – Attending to the O-factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.208-14.

<sup>25</sup> “Large theatres required a greater number of vases arranged in three horizontal rows (one for the *harmonia*, a second for the *chromatic* and a third for the *diatonic*)”, in Rob Godman, “The enigma of Vitruvian resonating vases and the relevance of the concept for today”, *Working Papers in Art and Design*, Vol.4, 2006, p.8. Au sujet de ces vases, Rob Godman note : « In Europe there are examples found in St. Clements, Sandwich, Kent, St. Peter Mancroft,

## Le théâtre du Globe

Théâtre circulaire d'environ trente cinq mètres de diamètre, le Globe est, comme le Swan Theatre (illustration 2), un théâtre à ciel ouvert, et il est constitué de matériaux qui véhiculent parfaitement les sons. D'une part, le mélange de plâtre et de poils de chèvre qui recouvre les murs du théâtre ainsi que le plafond qui surmonte le balcon (« the Lord's Rooms ») fait très bien rebondir la voix des acteurs, celle des chanteurs, et le son des instruments de musique qui s'y produisent : les ondes issues des voix et des sons graves y sont réfléchies à hauteur de 86%, et celles des voix et des sons aigus à 90%. D'autre part, le bois – dont est constituée la scène formée par des planches fixées à des solives, mais aussi le toit qui la coiffe (« the canopy ») – transmet lui aussi 85% des ondes vocales graves et 90% des aiguës :

Made of reverberating material, it translated vibrations in the air above into standing waves in the air underneath, producing a harmonically rich amplification of the voices of actors positioned on top. [...] As a twenty-sided polygon, the Globe provided plenty of reflexive surfaces<sup>26</sup>.

Si la configuration des galeries et du balcon permettait au son de la voix de l'acteur de résonner, celle du parterre (« the yard ») pouvait l'atténuer à hauteur de 15 à 60%, selon la densité de spectateurs et la quantité de cendres et de brins de tabac, de trognons de pommes et de coques de noisettes que le public consommait pendant le spectacle et qui jonchaient le sol. Les places les moins chères étaient donc celles qui se situaient à cet endroit : non seulement il fallait rester debout et lever la tête pour voir ce qui se passait sur scène, mais on était au pied des spectateurs de la première galerie, ainsi que le supposent les chercheurs qui travaillent à la reconstruction du Globe :

We are now revisiting one of the decisions made when this Globe reconstruction was built in the mid-1990s, concerning the height of the lower gallery above the yard. The decision to sit the timber frame on four courses of brick was based on both the builders' contract for the Fortune

---

Norwich, Fountains Abbey, York, UK and St. Martin, Angers, Bjeresjoe, Sweden », *ibidem*, p.22.

<sup>26</sup> Bruce Smith, *ibidem*, p.209-11.

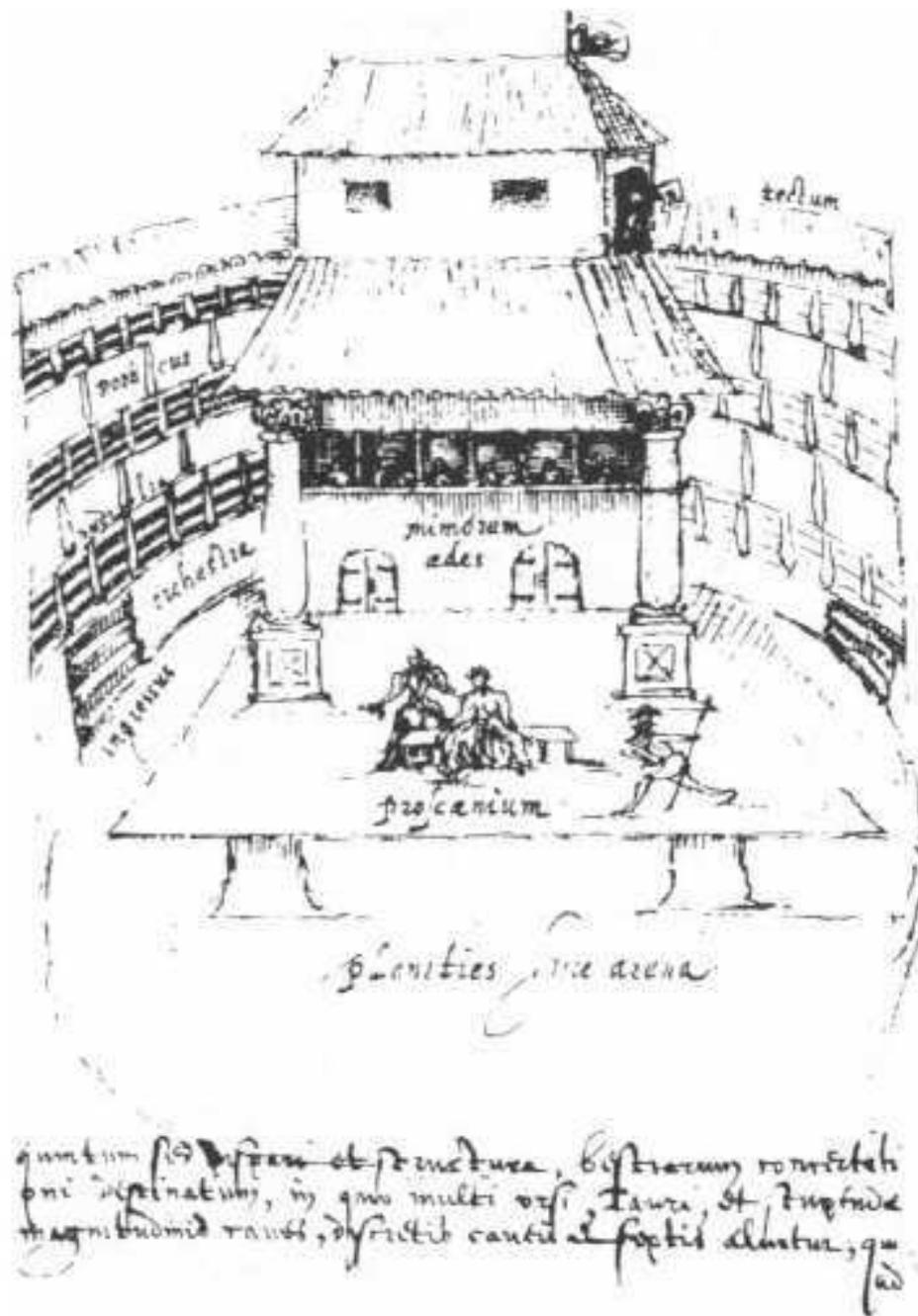
Theatre of 1600 and on the supposition that the ground was originally flat. It is now thought that it was shaped with shovels to give a dished depression for the yard, with a raised 'ring' on which the foundations for the galleries were laid. [...] We are now experimenting with a temporary revision of two bays of the lower gallery: to raise them level with the stage and, also, to make the rake of the bench seating in them steeper. Apart from improving the view, this will bring the configuration of the lower gallery more in line with the two galleries above, and do away with the blank space of wall currently above the heads of the back row which forms a band of white wall round the playhouse at the lower level<sup>27</sup>.

Placé en contrebas de la scène et de la première galerie, le parterre était creusé dans le sol et très peu propice à l'acoustique ; sa configuration signifiait la position sociale la plus basse. En revanche, les spectateurs de la première galerie avaient une très bonne vue de la scène et ils entendaient parfaitement la voix de l'acteur, si l'on fait exception des bruits et des cris qui pouvaient émaner du parterre. À l'instar du théâtre décrit par Vitruve, le Globe est donc un instrument dont doit savoir jouer le comédien s'il veut amplifier sa voix : à moins qu'il ne veuille partager un moment privé avec les spectateurs les plus populaires (« the groundlings »), il n'a pas intérêt à baisser la tête vers le parterre lorsqu'il dit son texte car sa voix y est absorbée. Le meilleur moyen pour lui d'être entendu clairement par tous est de se placer au milieu de la partie arrière de la scène, la bouche dirigée légèrement vers le haut afin que le son de sa voix se répercute à la fois sur le toit qui recouvre la scène (« the canopy ») et sur tous les murs du théâtre (illustrations 3 et 4). Les meilleures places pour le public sont donc celles qui sont situées sur le balcon au-dessus de la scène (« the Lord's Rooms »), car non seulement elles permettent d'être vu de tout le public, de voir jusqu'aux traits des acteurs et de contempler l'expression de leur visage, mais elles offrent des conditions acoustiques exceptionnelles. Encadrée en haut par les caissons de bois qui forment le toit, en bas par les planches de bois de la scène, et au fond par le mur de plâtre, la voix de l'acteur y est presque contenue et y résonne parfaitement.

---

<sup>27</sup> Architectural Research Group, "Raising the bays", *Shakespeare's Globe*, Globe Education's Online Resource Center.

<URL><http://www.globelink.org/research/architectureresearchgroup/raisingthebays/>



2. Le Swan Theatre, dessin d'Arend van Buchel d'après Johannes de Witt, Londres (c.1595)<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> In Stephen Orgel, "Shakespeare Imagines a Theater", *Poetics Today*, Vol.5, N°3, "Medieval and Renaissance Representation: New Reflections", 1984, p.555.

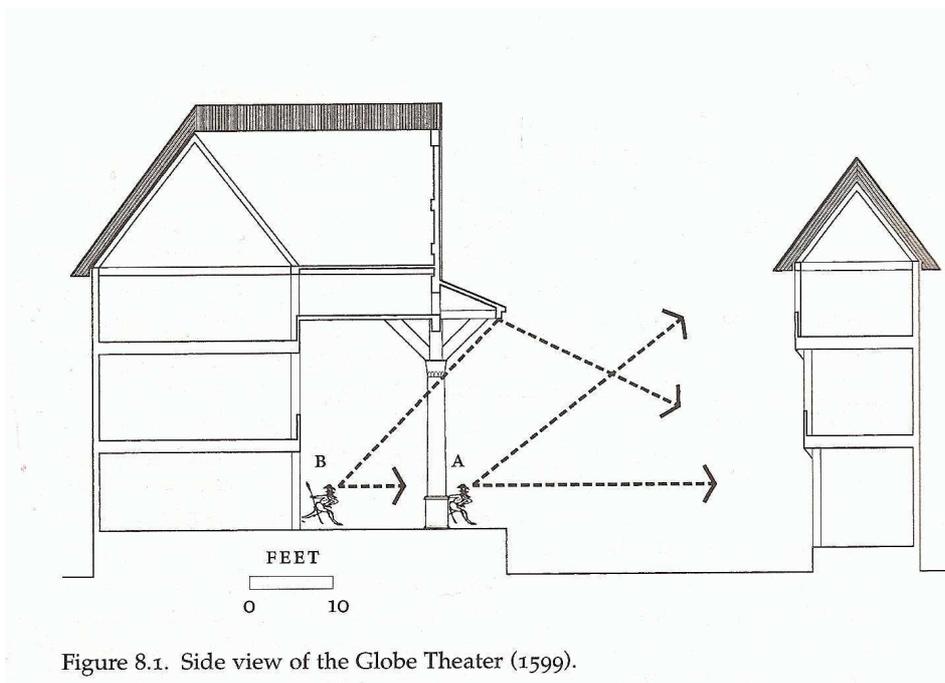


Figure 8.1. Side view of the Globe Theater (1599).

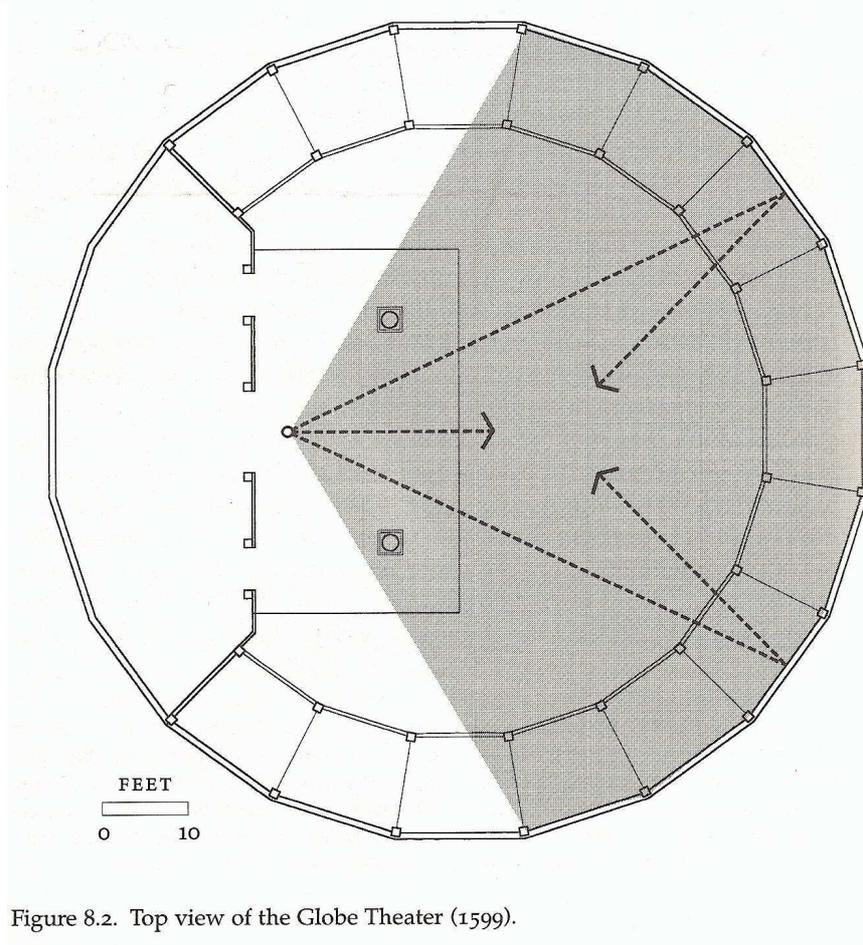


Figure 8.2. Top view of the Globe Theater (1599).

3. La propagation de la voix de l'acteur au théâtre du Globe<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> In Bruce Smith, *op. cit.*, p.212.

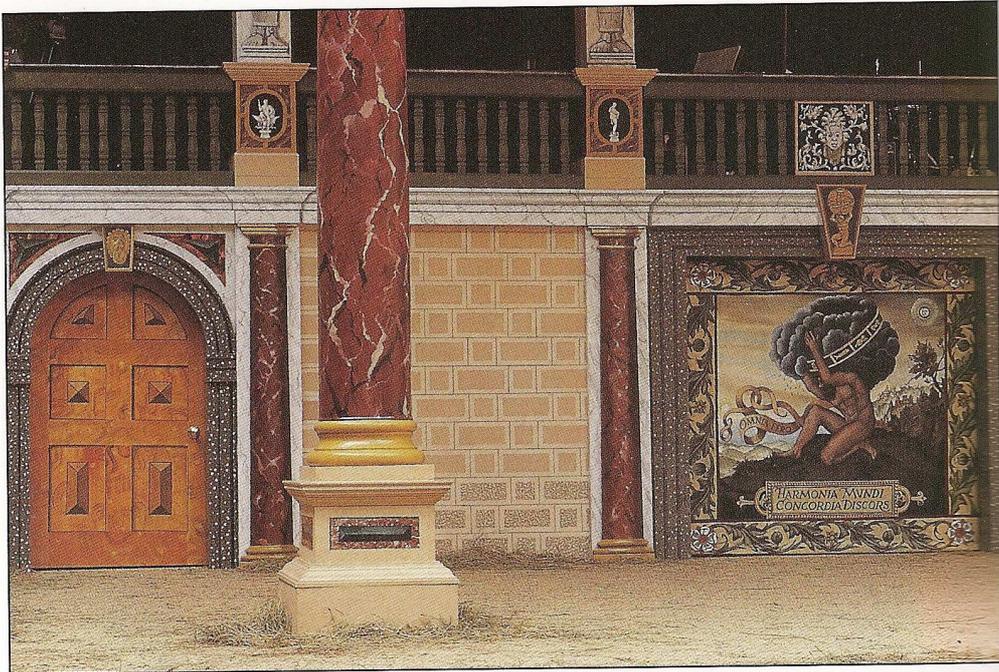
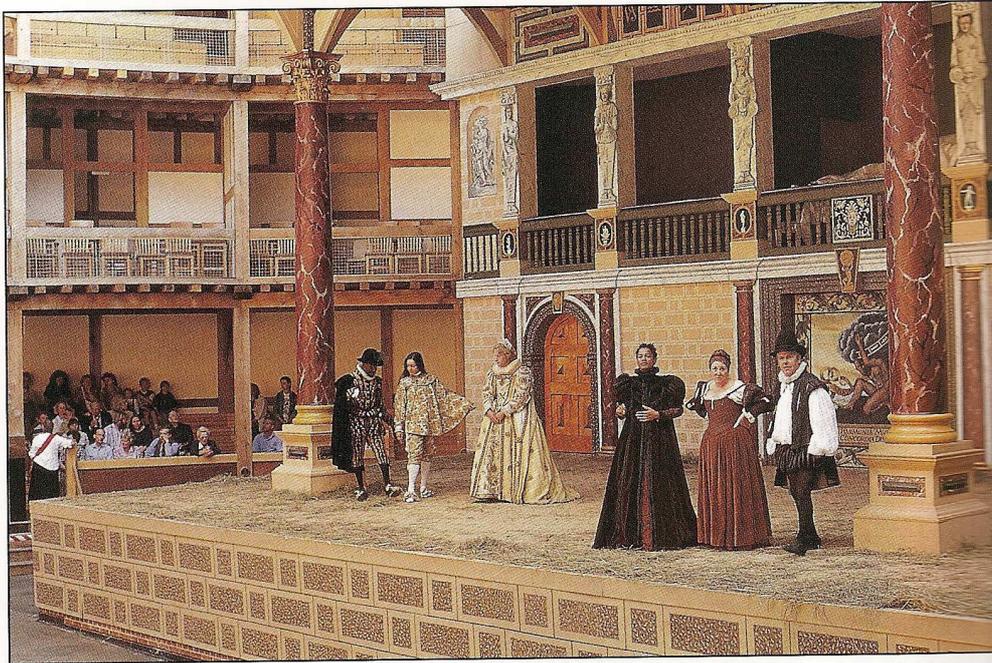


PLATE 26 Detail of Prologue season stage and Hercules painted cloth.



PLATES 27 The 1996 stage in use.

#### 4. Photographies du théâtre du Globe<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> In J.R. Mulryne et Margaret Shewring eds., *Shakespeare's Globe Rebuilt*, Cambridge, coedition Cambridge University Press et Mulryne & Shewring, 1997, p.160 bis.

Quant au théâtre des Blackfriars, que la troupe des King's Men occupe toute la durée de l'hiver à partir de 1609, moment où les troupes d'acteurs-enfants s'apprêtent à quitter la scène, il présentait des caractéristiques totalement différentes de celles du Globe.

### **Le théâtre des Blackfriars**

Rectangulaire et fermé, il était fait de murs de pierre, d'un sol pavé, et d'une scène, de galeries et de bancs constitués de bois. Les murs de pierre y étaient encore plus propices à la résonance que ceux de plâtre du Globe, puisqu'ils réverbéraient les ondes vocales presque intégralement (98 à 99% selon Bruce Smith). Le sol réfléchissait également les sons à hauteur de 97% tandis que les vitres de verre le renvoyaient à 80-90%. Enfin, le théâtre était sans doute couvert d'un toit voûté qui contribuait à conserver les sons et à en prolonger la durée.

With or without a vaulted ceiling, the rectilinear surfaces of the Blackfriars theatre would have produced a 'round' sound quite different from the 'broad' sound of the Globe – just the reverse of the effect suggested by the physical shape of the two structures<sup>31</sup>.

Ces caractéristiques acoustiques exigeaient de l'acteur quelques aménagements lorsqu'il passait de la scène du Globe à celle des Blackfriars :

The players must have had remarkable volume control if they managed the transfer from amphitheatre to hall without damaging a few eardrums. Some late comments about players with extra-wide mouths may reflect the need to shift the decibel level between the different kinds of venue<sup>32</sup>.

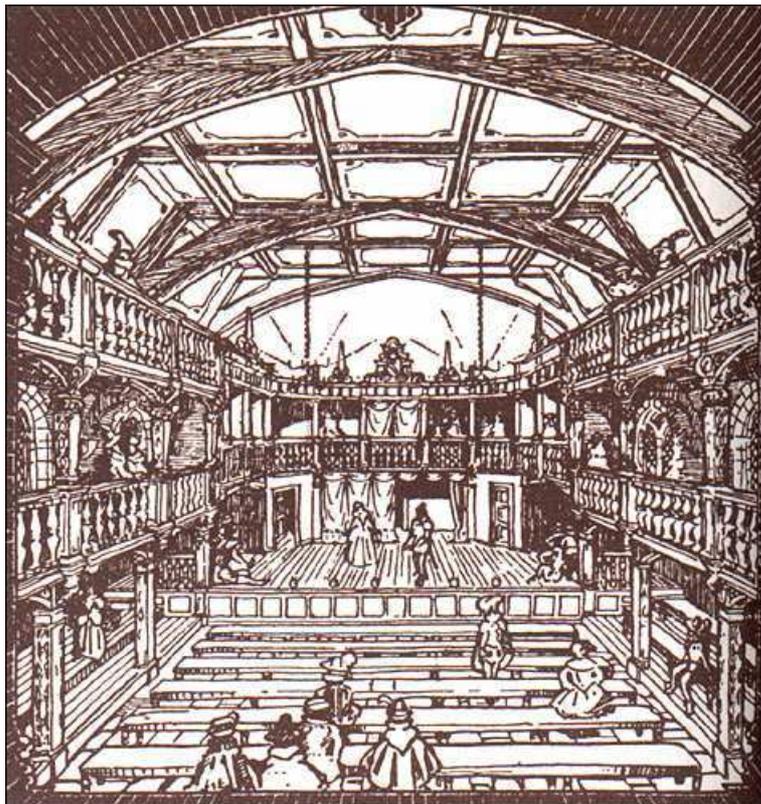
Alors que les spectateurs choisis des Blackfriars devaient être assez peu bruyants, d'autant que le théâtre fermé ne contenait que cinq à sept cents personnes toutes assises, il n'en allait pas de mêmes des théâtres publics comme le Globe. La voix de l'acteur devait y rivaliser avec les bruits extérieurs tels que ceux provoqués par les lourdes pluies ou les orages, et avec les bruits

---

<sup>31</sup> Bruce Smith, *ib.*, p.217.

<sup>32</sup> Andrew Gurr, *Playgoing, op. cit.*, p.43.

qui résonnaient à l'intérieur du théâtre : des conversations de quelque trois mille spectateurs potentiels aux craquements de noisettes ou de pommes, en passant par les bagarres éventuelles et par les rires, les sifflets, les cris de protestation et les applaudissements d'un public très réactif. Ces différences acoustiques impliquaient également l'utilisation d'instruments de musique adaptés au lieu théâtral. La trompette, le tambour et le canon étaient utilisés à un grand nombre de reprises au Globe lors des représentations des pièces historiques notamment, tandis qu'aux Blackfriars, l'acoustique plus subtile se prêtait davantage à la flûte et au luth, ou encore à la voix grêle des *boy actors* qui chantaient, par exemple, durant les quatre moments où la pièce s'interrompait, le temps que les bougies qui illuminaient la salle soient changées<sup>33</sup>.



5. Le théâtre des Blackfriars, dessin d'après J. H. Farrar<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Sur les instruments utilisés aux Blackfriars et la manière dont Shakespeare les exploite dans *The Tempest*, voir Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, New York, Oxford University Press, 1996, ch. 21, "The King's Men 1608-1642", p.366-93 ; et, du même auteur, "The *Tempest*'s tempest", *Shakespeare Survey*, Vol.41, 1989, p.91-102.

<sup>34</sup> URL < <http://www.luminarium.org/encyclopedia/blackfriars.htm> >

Les deux théâtres constituaient donc de véritables caisses de résonance pour la voix et les sons qui y étaient produits, si tant est que l'acteur et le musicien sachent jouer de et avec l'instrument théâtral. Mais quelles voix le public y entendait-il exactement ? Comment l'acteur disait-il son texte, et quel était le style de jeu qu'il adoptait ?



## CHAPITRE 2. L'acteur sur la scène shakespearienne

### Typologie des timbres et des registres

Femmes, jeunes filles, jeunes hommes, hommes, vieillards, enfants : tous les âges et les *genres* sont représentés sur la scène shakespearienne. Dans *As You Like It*, Jaques déclare que les hommes ne sont que des acteurs sur la scène du monde, et il fait référence aux sept âges de l'homme. À chacun d'entre eux correspond un type de voix, de style ou de discours :

At first the infant,  
Mewling and puking in the nurse's arms.  
Then the whining schoolboy with his satchel  
[...] And then the lover,  
Sighing like furnace, with a woeful ballad  
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,  
Full of strange oaths, and bearded like the pard,  
Jealous in honour, sudden, and quick in quarrel,  
Seeking the bubble reputation  
Even in the cannon's mouth. And then the justice,  
In fair round belly with good capon lined, [...] Full of wise saws and modern instances;  
And so he plays his part. The sixth age shifts  
Into the lean and slippered pantaloon, [...] His youthful hose, well saved, a world too wide  
For his shrunk shank, and his big, manly voice,  
Turning again toward childish treble, pipes  
And whistles in his sound. Last scene of all,  
That ends this strange eventful history,  
Is second childishness and mere oblivion,  
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.  
(2.7.142-65).

La boucle est bouclée lorsque le vieillard retombe en enfance et que sa voix grave et puissante se réduit à un filet entrecoupé de sifflements, autrement dit lorsque cette dernière subit une mue inversée qui la fait passer du grave à l'aigu. Or, Falstaff nous offre une illustration de cette altération vocale dans les deux parties de *Henry IV*.

### Le sixième âge : l'exemple de Falstaff

Falstaff est un personnage farcesque et créatif, un bon vivant qui use d'une prose des plus truculentes et joue les jeunes hommes alors qu'il a manifestement passé le cinquième âge et s'apprête à entrer dans le sixième. Ainsi le trouve-t-on souvent dans les tavernes et autres lieux de mauvaise vie, où il n'a de cesse de semer la pagaille. Il en va ainsi dans la scène 2 de l'acte 1 de la deuxième partie d'*Henry IV* où, largement relayé par l'hôtesse qu'est Mistress Quickly, il déclenche une véritable émeute, un charivari effroyable dans lequel insultes et interjections font bon ménage et s'enchaînent à un rythme effréné. Seule l'arrivée du représentant de l'ordre finit par mettre un terme au tohu-bohu :

*[Enter the Lord of Justice and his men.]*  
How now, Sir John? What, are you brawling here?  
(2 *Henry IV*, 2.1.58).

Braillard, Falstaff ingère autant qu'il dégoise et mange comme il parle : la bouche grande ouverte, et à l'engloutissement de nourriture gargantuesque répondent les braillements bovins caractéristiques du coquin. En effet, dès la première partie de la pièce, le terme « roar » lui est souvent associé, comme on le voit dans l'épisode des voleurs volés : le vaurien y prend ses jambes à son cou de peur de se faire prendre par les faux maraudeurs que sont le prince et Poins, tandis que ce dernier note que le filou n'a pas son pareil pour rugir : « How the fat rogue roared ! » (*1 Henry IV*, 2.3.19). Un peu plus tard, c'est Hal qui a recours au verbe « roar » lorsqu'il se moque du pleutre et décrit ses rugissements de couardise :

Falstaff, you carried your guts away as nimbly, with as quick dexterity, and roared for mercy, and still run and roared, as ever I heard bull-calf.  
(*1 Henry IV*, 2.5.238-41).

Clameurs et tumultes environnent presque systématiquement ce personnage haut en couleurs dont la voix est souvent décrite comme un râle ou un rugissement bovin (« roar » et « bull-calf »). En conséquence, lorsqu'il s'agit d'interpréter son personnage sur scène, la grande majorité des metteurs en

scène choisit un acteur à la voix grave, ample et tonitruante, aussi puissante que le mugissement du taureau. Pour autant, John W. Sider met à mal cette représentation vocale de Falstaff :

From both parts of *Henry IV*, it seems clear that Falstaff was meant to speak not in deep, sonorous tones, but in a voice grown high and thin with advanced years – like the voice of Silence in the recent BBC television productions, or the falsetto of William Hutt's Shallow at Stratford, Ontario, in 1965<sup>35</sup>.

Il revient sur le terme « roar », et il précise alors que si, au XX<sup>ème</sup> siècle, le verbe traduit l'amplitude et la force sonores, il n'en va pas nécessairement de même à l'époque de Shakespeare, où il peut renvoyer à un son de plus faible intensité. Si l'on consulte l'*O.E.D.*, il apparaît que certaines occurrences du verbe « roar » ne se rapportent ni au bruit ni au tumulte mais à la voix du bébé ou au bêlement de la brebis<sup>36</sup>. Le *Webster Dictionary* comme le *Roget's International Thesaurus* précisent, en outre, que « to roar like a bull » est synonyme de « scream; (cry out); mew; (animal sounds); groan, moan, whine, bellow like a bull; cry out lustily, rend the air ». Alors que le proverbe anglais associé au courage consiste à dire que l'on rugit comme un *lion* (« to roar like a lion »), l'expression « to roar like a bull » peut suggérer une voix sourde et faible, des gémissements et des jérémiades. Enfin, ce n'est pas le terme « bull » qu'Hal utilise dans sa réplique mais « bull-calf », et ce dernier désigne à la fois un idiot et le petit du taureau<sup>37</sup> : Falstaff bêle et « pleure comme un veau », et sa voix n'est ni beaucoup plus puissante que celle du bébé qui vagit dans les bras de sa nourrice, ni plus virile que celle de l'enfant qui pleurniche à l'idée d'aller à l'école. En effet, bien qu'il s'obstine à jouer le jeune homme impétueux et qu'il use d'une verve piquante à souhait, Falstaff atteint le sixième âge : sa voix est donc peu volumineuse car il a le souffle court.

<sup>35</sup> John W. Sider, "Falstaff's Broken Voice", *Shakespeare Survey*, Vol.37, 1984, p.85.

<sup>36</sup> *O.E.D.*, roar, *n.*<sup>1</sup>, 1.a.β. c1570 *Satir. Poems Reform.* xiv. 116 "The Babe he gifis ane rair...". Roar, *v.*, 2.b. 1398 *TREVISA Barth. De P.R.* XVIII. iv. (1495) 751 "The lambe knoweth his owne moder in somoche that yf she rorith amonge many shepe in a flocke, anone by bletyng he knowyth the voys of his owne moder".

<sup>37</sup> *O.E.D.*, calf, *n.*<sup>1</sup>, 1. The young of any bovine animal, *esp.* of the domestic cow. "Calf is applied to all young cattle until they attain one year old, when they are *year-olds* or *yearlings*" (*Stephens Bk. Farm* I. 179). *c. transf.* Applied to human beings: A stupid fellow, a dolt; sometimes a meek inoffensive person. Also as a term of endearment.

Lorsque le prince décide de confronter Falstaff à sa lâcheté après l'épisode des voleurs volés, il reçoit pour toute réponse une volée de bois vert :

*Falstaff* 'Sblood, you starveling, you elf-skin, you dried neat's tongue, you bull's pizzle, you stock-fish! – O, for breath to utter what is like thee! – you tailor's yard, you sheath, you bowcase, you vile standing tuck –

*Prince* Well, breathe awhile, and then to't again, and when thou hast tired thyself in base comparisons, hear me speak but this.  
(*1 Henry IV*, 2.5.226-232).

Hal est amusé par le flot d'interjections et d'insultes que profère Falstaff, et la raillerie qu'il lui oppose (« Well, breathe awhile ») vise à le calmer autant qu'elle suggère les halètements du pansu à bout de souffle. Plus tard, alors que Falstaff s'est endormi derrière un rideau, Hal fait remarquer à Peto que le coquin respire bruyamment : « Hark how hard he fetches breath » (*1 Henry IV*, 2.5.484). À l'acte 5, Falstaff prie son compère de le laisser reprendre son souffle au beau milieu d'un vif échange verbal : « O Hal, I prithee give me leave to breathe awhile » (*1 Henry IV*, 5.3.44). Enfin, dans la deuxième partie d'*Henry IV*, l'état de Falstaff va en déclinant et il présente tous les symptômes du passage dans le sixième âge, comme on l'entend de la bouche de l'officier de justice qui vient le sermonner :

Have you not a moist eye, a dry hand, a yellow cheek, a white beard, a decreasing leg, an increasing belly? Is not your voice broken, your wind short, your chin double, your wit single, and every part of you blasted with antiquity? And will you yet call yourself young? Fie, fie, fie, Sir John!  
(*2 Henry IV*, 1.2.165-69).

Non seulement il a le souffle court (« your wind short »), mais en outre, sa voix subit les altérations caractéristiques de la vieillesse (« your voice broken ») : double inversée de celle de l'adolescent qui subit la mue, la voix du vieillard opère la transition du grave à l'aigu et se fissure. Est-ce à dire, comme le pense John W. Sider, que l'acteur qui jouait Falstaff devait prendre une voix de fausset ? On peut le penser au vu des indices que nous donne le texte, mais on peut imaginer aussi que le comédien qui interprétait Falstaff jouait de sa voix, alternant voix grave et tonitruante et voix haute et fluette, selon les circonstances. Par exemple, il pouvait prendre une voix volumineuse et

masculine pour imiter le roi (*1 Henry IV*, 2.5.) et emprunter sa voix la plus fine et aiguë lorsque son personnage implorait la clémence de ses interlocuteurs ou lorsqu'il voulait susciter les rires ou l'indulgence du public : « I am withered like an old apple-John » (*1 Henry IV*, 3.3.3-4). Enfin, attribuer à Falstaff une voix perchée et ténue pouvait ajouter au comique de certaines situations. Par exemple, dans la scène 2 de l'acte 1 de la seconde partie d'*Henry IV*, il est escorté d'un jeune page ; or, le fait que deux personnages aussi dissemblables physiquement (l'un jeune et maigre, l'autre âgé et gras) aient des timbres de voix assez similaires créait un effet comique. Cette altération de la voix était la marque du passage du temps, et elle signalait la fin de la virilité et de l'autorité. Dès lors, on peut envisager que, dans le dernier acte de *King Lear*, après qu'il s'est égosillé en imprécations, le roi âgé et sénile qui a perdu tout pouvoir et s'apprête à rendre son dernier souffle ne fait plus entendre sur scène qu'un filet de voix haletant. C'est ce que Lear lui-même semble suggérer lorsqu'il arrive sur scène, Cordelia, morte, dans les bras : « Howl, howl, howl, howl ! O, you are men of stones ! / Had I your tongues and eyes, I'd use them so / That heaven's vault should crack : She's gone for ever » (5.3.255-57). L'acteur devait redouter ce moment où la voix bascule du grave à l'aigu, car ce changement vocal ne lui permettait plus de jouer les rôles d'hommes ; or, les voix masculines sont celles que l'on entend le plus sur la scène shakespearienne.

### Les voix d'hommes

Les pièces de Shakespeare, en particulier les tragédies et les pièces historiques, donnent en effet la primauté à la voix de basse. D'une part, la grande majorité d'entre elles s'ouvre sur une voix d'homme dont le premier rôle est de solliciter l'attention des spectateurs, comme pouvaient le faire les trois coups de trompette qui annonçaient le début de la représentation. D'autre part, les voix d'hommes, notamment celles des personnages qui incarnent l'autorité, ferment souvent les pièces. Cléopâtre définit cette voix puissante lorsqu'elle décrit l'Antoine maître du monde qu'elle a vu en rêve :

His legs bestrid the ocean; his reared arm  
 Crested the world; his voice was propertied  
 As all the tunèd spheres, and that to friends;  
 But when he meant to quail and shake the orb,  
 He was as rattling thunder.  
 (5.2.81-85).

Les voix d'hommes dominant les pièces de Shakespeare si l'on met à part quelques rares pièces dont *Twelfth Night* – où il n'y a aucune figure d'autorité et où les personnages sont tous de jeunes gens – et *Antony and Cleopatra*, où non seulement l'un des rôles-clés est attribué à la reine égyptienne mais cette dernière est entourée de Charmian et de Mardian, autres personnages supposés avoir une voix féminine ou efféminée. Il faut rappeler ici que les personnages féminins n'étaient jamais interprétés par des femmes, ces dernières étant interdites sur scène, mais qu'ils étaient généralement joués par de jeunes acteurs (« boy actors »). Pour autant, certains critiques comme Marvin Rosenberg ont émis l'hypothèse qu'un rôle aussi complexe que celui de Cléopâtre ne pouvait être joué par un jeune comédien et qu'il requerrait le talent et l'expérience d'un acteur confirmé, donc adulte<sup>38</sup>. Si l'on peut penser que les personnages féminins comiques, voire grivois, comme la nourrice dans *Romeo and Juliet*, ou même Mistress Quickly dans *The Merry Wives of Windsor*, pouvaient être joués par des hommes<sup>39</sup>, que penser du personnage de la reine égyptienne ? Si l'on admet qu'elle était jouée par un homme, ce dernier prenait-il une voix de fausset pour contrefaire la voix féminine ? Cette hypothèse est peu probable si l'on se réfère d'une part à *A Midsummer Night's Dream*, où la voix de fausset que Flute est obligé d'emprunter pour jouer Thisbé suscite les moqueries du public dans le film de Michael Hoffman (1 : 36 : 10)<sup>40</sup> ; et d'autre part à ce que dit le texte d'*Antony and Cleopatra*. Alors que Plutarque, dont « La vie d'Antoine » a influencé Shakespeare, raconte que la reine égyptienne était célèbre pour la musicalité de sa voix<sup>41</sup>, le dramaturge,

<sup>38</sup> Marvin Rosenberg, "The Myth of Shakespeare's Squeaking Boy Actor – Or Who Played Cleopatra?", *Shakespeare Bulletin*, Vol.19, N°2, printemps 2001.

<sup>39</sup> Voir Bruce Smith, *op. cit.*, p.232.

<sup>40</sup> Michael Hoffman, *A Midsummer Night's Dream*, 1999.

<sup>41</sup> Voir Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, in *Tragédies*, Tome II des *Oeuvres complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, note 19, p.1546. Plutarque est traduit par Thomas North en 1579.

lui, met en scène un échange au cours duquel Cléopâtre définit sa voix par opposition à celle d'Octavia :

<i>Cleopatra</i>	Didst hear her speak? Is she shrill-tongued or low?
<i>Messenger</i>	Madam, I heard her speak; she is low-voiced.
<i>Cleopatra</i>	That's not so good. He cannot like herlong.
<i>Charmian</i>	Like her? O Isis! 'Tis impossible.
<i>Cleopatra</i>	I think so, Charmian. Dull of tongue, and dwarfish.–
	[...] Why, methinks, by him,
	This creature's no such thing.
	(3.3. 12-39).

Si, lorsqu'il prend conscience de son erreur, Lear se remémore sa fille avec tendresse et associe sa bonté à une voix douce, aimable et discrète (« Her voice was ever soft, / Gentle, and low, an excellent thing in woman », 5.3.271-72), les personnages féminins les plus séduisants du théâtre de Shakespeare ne sont ni des Octavia auxquelles manque le souffle (« a body rather than a life, / A statue than a breather », 3.3.20-21), ni des Cordelia condamnées à la répudiation et à la mort pour n'avoir pas su trouver les mots, mais des Rosaline enjouées et des Portia à l'esprit piquant et à la langue délurée, ou des Cléopâtre à la sensualité débridée, à la parole alerte et créative et à l'imagination aussi débordante et fertile que le limon du Nil. Or, à esprit vif et séduisant, voix aiguë, « shrill and sound », dit Orsino de la voix de Viola (*Twelfth Night*, 1.4.32). Ainsi que le laisse entendre l'association d'idées qu'opère la reine et l'ambiguïté des termes « voice » et « tongue » – qui peuvent désigner à la fois le timbre de la voix, sa tessiture, sa puissance sonore et les paroles prononcées – la voix sourde, grave et discrète (« low ») d'Octavia n'est que le reflet d'un esprit peu inspiré, d'une langue plate et fade et d'une personnalité sans relief. L'Égyptienne aurait donc la voix sonore et aiguë, et elle serait jouée par un *boy actor* ? Joy Leslie Gibson est de cet avis, et elle explique que la preuve doit être cherchée dans le rythme des vers attribués à Cléopâtre : le dramaturge aurait tenu compte de la faible capacité pulmonaire du jeune acteur et il aurait écrit ses tirades de sorte que le comédien puisse reprendre son souffle au bout de deux vers et demi tout au plus<sup>42</sup>. Que l'on soit convaincu ou non par ce dernier argument, tout porte à croire que le rôle de Cléopâtre était bel et bien

<sup>42</sup> Joy Leslie Gibson, *Squeaking Cleopatras: The Elizabethan Boy Player*, Stroud, Gloucestershire, Sutton, 2000, 240p., *passim*.

écrit pour être joué par un *boy actor* à la voix aiguë et musicale. Que dire alors de la tirade de la reine dans laquelle elle s'imagine interprétée par un acteur à la voix criarde et instable ?

Saucy lictors  
 Will catch at us like strumpets, and scald rhymers  
 Ballad us out of tune. The quick comedians  
 Extemporally will stage us and present  
 Our Alexandrian revels; Antony  
 Shall be brought drunken forth, and I shall see  
 Some squeaking Cleopatra boy my greatness  
 I'th' posture of a whore.  
 (5.2.213-20).

À quelle pratique renvoie Cléopâtre ? Quelle voix les *boy actors* avaient-ils exactement et que désigne précisément l'adjectif « squeaking » ?

### **La voix du *boy actor***

Cette question nécessite que l'on détermine en premier lieu l'âge qu'avaient les *boy actors* quand ils jouaient des rôles de femmes. La critique a estimé qu'ils faisaient leur apparition sur les scènes publiques vers dix ou douze ans et qu'ils jouaient les rôles de femmes jusqu'à quatorze ans environ, âge auquel la puberté altérait leur voix et les obligeait à prendre en charge les rôles de jeunes hommes. Elle a aussi noté que quelques acteurs parvenaient à « manipuler » leur voix, ou qu'ils avaient une puberté tardive, et qu'ils étaient dès lors capables de continuer à jouer les rôles féminins jusqu'à dix-sept ans, voire jusqu'à vingt-et-un ans pour certains<sup>43</sup>. Ces affirmations sont restées assez imprécises et peu documentées jusqu'à ce que David Kathman entreprenne d'apporter une réponse étayée d'arguments à une question clairement posée dans son article intitulé « How old were Shakespeare's Boy Actors ? »<sup>44</sup>. Il défend la thèse selon laquelle les *boy actors* des troupes qui se produisaient sur les scènes publiques avaient entre dix et dix-sept ans, et il affirme que, jusqu'à la fin des années 1650, ce sont eux qui ont joué tous les

<sup>43</sup> Voir, par exemple, Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p.95, et Bruce Smith, *op. cit.*, p.227.

<sup>44</sup> David Kathman, "How old were Shakespeare's Boy Actors?", *Shakespeare Survey*, Vol.58, 2005, p.220-46.

rôles de femmes<sup>45</sup>. Son étude des documents qui mentionnent des personnages féminins interprétés par des jeunes acteurs dans les théâtres publics jusqu'en 1642 révèle qu'ils avaient entre quatorze et seize ans en moyenne. Il remet donc en question l'idée selon laquelle les comédiens ne pouvaient jouer les rôles de femmes que jusqu'à treize ou quatorze ans :

Male in sixteenth century Europe did not reach puberty until age seventeen or eighteen. While some boys' voices undoubtedly started to break earlier than that, some boys probably retained the ability to sing or speak in a treble voice until the age of twenty<sup>46</sup>.

Kathman s'appuie ici essentiellement sur Henry Cuffe, dont *The Differences of the Ages of Man's Life* (Londres, 1607) situe l'achèvement de la mue vers dix-huit ans, ainsi que sur les travaux des chercheurs que sont Richard Rastall – ce dernier montre que le terme « boy » s'applique aussi bien à des garçons pré-pubères qu'à des adolescents ou des jeunes hommes –, et David Wulstan, pour qui l'âge de la mue doit être fixé vers dix-sept ou dix-huit ans<sup>47</sup>. Citons également deux autres travaux qui essaient de déterminer l'âge de la mue au XVI<sup>ème</sup> siècle et tentent de montrer qu'elle arrive à un âge plus reculé qu'aujourd'hui. Ainsi de celui d'Herbert Moller :

Although solid data on voice change in boys are not available before the mid-eighteenth century, there is circumstantial evidence to indicate that in earlier times this aspect of maturation occurred on the average several years later in the lives of boys than it does today and [...] probably proceeded more slowly<sup>48</sup>.

Quant à F.S. Daw, il établit qu'au XVIII<sup>ème</sup> siècle, l'âge moyen de la mue a lieu vers dix-sept ans – âge qui peut encore être reculé si le garçon grandit à une période où sévit la famine ou lorsque les conditions climatiques sont

<sup>45</sup> C'est aussi l'avis de Stanley Wells, qui adopte un angle de vue pragmatique dans son article intitulé "Boys Should Be Girls: Shakespeare's Female Roles and the Boy Players", *New Theatre Quarterly*, Vol.25, mai 2009, p.172-77.

<sup>46</sup> David Kathman, *op. cit.*, p.222.

<sup>47</sup> Richard Rastall, "Female Roles in All-Male Casts", *Medieval English Theatre*, Vol.7, 1985, p.25-50, et plus particulièrement les p.25-26 ; David Wulstan, "Vocal Colour in English Sixteenth-Century Polyphony", *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society*, Vol.2, 1979, p.19-60, et plus particulièrement les p.25-27.

<sup>48</sup> Herbert Moller, "Voice Change in Human Biological Development", *Journal of Interdisciplinary History*, Vol.16, N°2, automne 1985, p.240-45.

particulièrement rudes<sup>49</sup>. Rien ne peut garantir la validité de ces données puisqu'aucun document datant du XVI<sup>ème</sup> ou du XVII<sup>ème</sup> siècle ne semble fournir d'informations exactes à ce sujet. Cependant, ces recherches recourent les idées de Kathman : à onze ou douze ans, le jeune acteur commence à interpréter les rôles de femmes, et à partir de seize ou dix-sept ans, sa voix pubère l'oblige à prendre en charge les rôles masculins. Notons que Troilus commence seulement à avoir la barbe qui lui pousse au menton (« not past three or four hairs on his chin », *Troilus and Cressida*, 1.2.103-04) alors qu'il est âgé de vingt-trois ans (1.2.216-17). Le *boy actor* qui jouait Cléopâtre pouvait donc avoir quinze ou seize ans et être en mesure d'interpréter le rôle difficile de la reine égyptienne. Enfin, si la voix des jeunes comédiens chargés des rôles féminins était immature et mélodieuse, pourquoi alors Cléopâtre fait-elle référence à de petits cris aigus et grinçants (« squeaking voices ») ? Il semble qu'il faille distinguer deux grands types de voix : celle des *boy actors* qui n'avaient pas encore mué, et celle des comédiens qui commençaient à subir la puberté, dont les effets s'étendaient sur plusieurs mois.

Les premiers avaient encore la voix claire et haut perchée et, selon leur âge, ils interprétaient les rôles de jeunes femmes (Desdémone), de vierges (Isabella), et d'enfants (ceux de Clarence dans *Richard III* par exemple). Si Rosaline affirme que les femmes et les adolescents sont peu ou prou faits du même bois (« boys and women are for the most part cattle of this colour », 3.2.371), Bruce Smith montre qu'ils ont des voix presque identiques. Non seulement ils possèdent des cordes vocales de la même longueur, mais en outre, la hauteur de leur voix est presque la même. Des expériences menées sur des femmes d'âge adulte et des garçons de quatorze ans auxquels il a été demandé de lire un texte à voix haute, il ressort que la fréquence sonore est de 220 Hz pour les femmes et de 241.5 Hz pour les garçons, comparé à une hauteur moyenne de 120 Hz pour les hommes. La voix des *boy actors* et celle des acteurs adultes devaient donc fortement contraster sur scène. De plus, la tessiture de la voix de femme et celle de la voix d'enfant sont également très semblables, si ce n'est que les femmes montent un peu plus haut que les

---

<sup>49</sup> F.S. Daw, "Age of Puberty in Leipzig, 1727-1749, as Indicated by Voice Breaking in J.S. Bach's Choir Members", *Human Biology*, Vol.XLII, 1970, p.87-89.

garçons dans l'aigu et qu'elles descendent plus bas dans le grave. La seule différence notable concerne le timbre de la voix :

Because their vocal tracts are relatively narrower and shorter than women's are, boys when they speak give more prominence to the fundamental at the expense of the upper harmonics. The result is a less complicated sound wave, 'purer' in timber and sharper to the ear<sup>50</sup>.

Quant aux acteurs pubères, ils avaient la voix instable, ainsi que l'indique Portia lorsqu'elle décide de se travestir et d'incarner un adolescent :

I'll prove the prettier fellow of the two,  
And wear my dagger with the braver grace,  
And speak between the change of man and boy,  
With a reed voice, and turn two mincing steps  
Into a manly stride, and speak of frays  
Like a fine bragging youth: and tell quaint lies,  
How honourable ladies sought my love,  
Which I denying, they fell sick and died.  
(*The Merchant of Venice* 3.4.64-71)<sup>51</sup>.

Elle compare la voix du jeune homme au son émis par la flûte au timbre aigret (« reed »), et cette comparaison « fait probablement allusion au quintolement intempestif du chalumeau rustique, analogue au passage involontaire de la voix de poitrine à la voix de tête lors de la mue »<sup>52</sup>.

## La voix pubère

### *Dans le théâtre de Shakespeare*

La puberté altère le corps : tandis que la barbe pousse et que les organes génitaux gonflent et se développent, la trachée augmente en volume et en taille. En conséquence, la voix gagne en ampleur mais les aspérités de la trachée en mutation la rendent instable, susceptible de basculer soudainement du grave à l'aigu. La voix s'apparente alors à un crissement, comme le dit Rosaline à Castilio dans *Antonio and Mellida* de John Marston (« Youth, thy voice

<sup>50</sup> Bruce Smith, *op. cit.*, p.229.

<sup>51</sup> Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. J.R. Brown, The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1994.

<sup>52</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », Thèse présentée et soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 1984, Université de Limoges, p.16.

squeaks like a dry cork shoe », 5.2.15-16)<sup>53</sup>, ou au grincement d'une porte, ainsi que le suggère l'utilisation du terme « squeaking » par Francis Bacon : « you shall have parrots that will [...] imitate [...] the squeaking of a door upon the hinges, or of a cart-wheel »<sup>54</sup>. Cette instabilité vocale est la raison pour laquelle Arviragus et Guiderius refusent de chanter l'hymne funèbre à la mémoire de Fidèle / Imogène dans *Cymbeline* :

<i>Arviragus</i>	And let us, Polydore, though now our voices Have got the mannish crack, sing him to th'ground As once our mother. [...]
<i>Guiderius</i>	I cannot sing. I'll weep, and word it with thee, For notes of sorrow out of tune are worse than Priests and fanes that lie. (4.2.236-43).

Le verbe « to crack » exprime généralement la rupture d'une chair ou d'un organe : « Heart, once be stronger than thy continent; / Crack thy frail case ! », s'exclame Antoine (*Antony and Cleopatra*, 4.14.40-41), tandis que dans *Pericles*, Pander encourage Boult à briser un autre type de membrane : « Boult, take her [Mariana] away. Use her at thy pleasure. Crack the ice of her virginity, and make the rest malleable » (scene 19, 158-59). Quant à l'expression « mannish crack » appliquée à la voix, elle désigne le craquement que produit la trachée du garçon à la puberté, lorsqu'elle augmente en volume, en largeur et en longueur : mal posée, la voix déraile. Ces jeunes gens entre l'enfance et l'âge adulte constituaient une catégorie suffisamment particulière pour que les Anglais de la Renaissance leur donnent un nom : les « cracks » (« the appellation *crack* signals a fellowship shared by male youths – a camaraderie usually cemented through roguish behavior »)<sup>55</sup>. Mauvais chanteurs, ces adolescents se voient également contraints de refuser les rôles de femmes au théâtre, comme l'indique Hamlet lorsqu'il s'entretient avec la troupe de comédiens itinérants arrivés à la cour d'Elseneur :

<sup>53</sup> John Marston, *Antonio and Mellida*, in *The Malcontent and other Plays*, Keith Sturges ed., Oxford World's Classics, Oxford University Press, 1997. Nous devons cette référence à Gina Bloom, *Voice in Motion, Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2007, p.54.

<sup>54</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum*, *op. cit.*, Vol.2, § 237, p.424.

<sup>55</sup> Voir Gina Bloom, *op. cit.*, p.43. Voir aussi Shakespeare, *Coriolanus*, 1.3. et 2 *Henry IV*, 3.2.

*[Enter four or five Players.]*

You're welcome, masters, welcome, all. – I am glad to see thee well. – Welcome, good friends. – O, my old friend! Thy face is valenced since I saw thee last. Com'st thou to beard me in Denmark? – What, my young lady and mistress? By'r lady, your ladyship is nearer heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine. Pray God, your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the ring. – Masters, you are all welcome.

*(Hamlet, 2.2.414-21).*

L'anneau ou le cercle (« ring ») auquel il est fait référence peut évoquer à la fois le cerclage des pièces de monnaie qui en garantit la valeur, le théâtre du Globe où se produit l'acteur, et aussi la forme de la trachée dont le craquement partiel signale la transformation de la voix fluette et aiguë en une voix grave et sonore. Le jeune comédien pubère est aussi inutilisable pour jouer les rôles féminins que l'est, dans la sphère marchande, la pièce de monnaie au cerclage craquelé.

Dans le théâtre de Shakespeare, la voix pubère ne semble pas avoir constitué de ressort dramatique fondamental. On peut penser que, dans son imitation de l'adolescent, Portia prend la voix de chalumeau qu'elle s'est promise d'adopter à une fin ironique ou parodique, ou que certains acteurs pubères laissaient échapper des « couinements » sur scène mais, de manière générale, son utilisation demeure marginale. Les personnages shakespeariens évoquent et commentent cette voix pubère, mais lorsqu'elle surgit de manière impromptue sur scène, l'acteur s'en trouve embarrassé. À l'inverse, sur les scènes privées, les troupes d'enfants qui rivalisent avec les troupes adultes dans les années 1600-1610 mettent probablement en scène la voix pubère dont ils jouent.

#### *Dans les troupes d'enfants*

Dans *Voice in Motion, Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Gina Bloom étudie la voix pubère dans les pièces de Marston en particulier, et elle déduit de ses recherches que les acteurs qui présentaient les symptômes de la mue n'étaient pas exclus de la scène :

Whether the frequent staging of squeaky voices in early modern plays point to a dramatic convention or offers evidence of a theatrical custom – that boy actors continued to perform while their voices were changing – there is much at stake in noting the role of these voices on the stage and in the culture at large. [...] Rather than displacing the unstable voice from the stage, [...] early modern plays and the theaters that presented them appear to cultivate a space on stage for these voices<sup>56</sup>.

Selon elle, seuls les comédiens qui avaient totalement achevé la mue, autrement dit ceux dont la voix était devenue grave et stable, étaient exclus des troupes d'enfants. Si certains des enfants-comédiens avaient la voix éraillée, à quelle fin était-elle exploitée sur scène ?

Les *Children of St Paul's*, dont les membres étaient recrutés majoritairement parmi les jeunes choristes des cathédrales, furent rétablis vers 1599 après quinze ans d'absence sur la scène. Appelés successivement *The Children of the Chapel*, *The Children of the Revels*, *The Children of the Queen's Revels*, *The Children of Blackfriars*, ou encore *The Children of Whitefriars*, ils se produisaient sur les scènes privées et ils étaient de redoutables concurrents pour les acteurs des théâtres publics. Ils jouaient les pièces de Francis Beaumont, de George Chapman, de John Fletcher, de Ben Jonson, de John Marston, ou de Thomas Middleton<sup>57</sup>. Au moment où commence la « guerre des théâtres » (1600-01), Shakespeare écrit *Hamlet* et il y évoque ces troupes d'enfants par l'intermédiaire de Rosencrantz :

There is, sir, an aerie of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for't. These are now the fashion, and so berattle the common stages – so they call them – that many wearing

<sup>56</sup> Gina Bloom, *op. cit.*, p.22.

<sup>57</sup> Sur la popularité des troupes d'enfants, leur retour sur les scènes privées dès 1599-1600 et leur succès au théâtre jusqu'en 1610 environ, voir Lucy Munro, *Children of the Queen's Revels, A Jacobean Theatre Repertory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 267p. ; Jeanne H. McCarthy, "Elizabeth I's 'picture in little': Boy Company Representations of a Queen's Authority", *Studies in Philology*, automne 2003, Vol.100, N°4, p.425-62 ; Mary Bly, *Queer Virgins and Virgin Queens on the Early Modern Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 213p. ; James L. Hill, "'What, are they children?' Shakespeare's Tragic Women and the Boy Actors", *Studies in English Literature 1500-1900*, N°26, 1986, p.235-58 ; Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, op. cit.*, p.33 et p.49-55 ; *Playgoing, op. cit.*, p.184-95 ; Reavley Gair, *The Children of Paul's: The Story of a Theatre Company, 1553-1608*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 214p. ; Michael Shapiro, *Children of the Revels: the Boy Companies of Shakespeare's Time and Their Plays*, New York, Columbia University Press, 1977, 313p.

rapiers are afraid of goose-quills, and dare scarce come thither.  
(2.2.335-40).

Très en vogue à Londres, les jeunes faucons avaient pour spécialité de railler les diverses catégories de citoyens qui peuplaient la cité (les « city comedies »), mais ils jouaient aussi des tragédies, des tragicomédies et des comédies, et ils y ridiculisaient les rois et les reines ainsi que le gouvernement et les institutions au sens large, ce qui leur valut d'être définitivement interdits de scène par Jacques I<sup>er</sup> vers 1610 :

In early modern plays that were performed by all-male children companies, [...] real 'cracks', male youths, were behind the performances of adult male roles. [...] The appellation of crack is invoked at the moment when youth mimickry of adult male masculinity denaturalizes the latter<sup>58</sup>.

Selon Gina Bloom, les jeunes comédiens demeuraient sur scène alors même que leur voix subissait les altérations de la mue, car cette dernière était exploitée sur scène à des fins non seulement parodiques, mais idéologiques :

If the voice is a signifier of gender identity, then the squeaking, cracking voice that betrays the liminal state of the male body also disturbs the stable functioning of gender categories. [...] The cracked voice, as it evinces a body in transition, reveals the precarious, shifting nature of male identity. [...] Pubescent boys thus become the repositories and instigators of social and political anxieties<sup>59</sup>.

Les troupes d'enfants comptaient-elles des voix encore enfantines et des voix pubères ? Il semble qu'il faille opérer une distinction entre le début des années 1600, où la majorité des enfants-acteurs semble avoir entre dix et quatorze ans<sup>60</sup>, et les années 1605-1613, où ces troupes sont composées à la fois d'enfants nouvellement recrutés et des anciens membres devenus de jeunes hommes qui ont entre dix-sept et vingt ans. Nathan Field, l'un des acteurs les plus réputés des *children companies*, a respectivement treize et quatorze ans lorsqu'il joue dans *Cynthia's Revels* et *Poetaster* en 1600 et 1601, et lorsqu'il quitte la troupe en 1613 pour rejoindre les King's Men, il a presque vingt-six

<sup>58</sup> Gina Bloom, *op. cit.*, p.48-50.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.27-40.

<sup>60</sup> Voir David Kathman, *op. cit.*, p.222.

ans. Notons toutefois que Field est le seul acteur à être encore membre des *Children of the Revels* lorsque *Epicoene* de Ben Jonson est représenté en 1609-10. Les autres enfants-acteurs qui jouaient dans les pièces datées de 1600-01 ont, à cette époque, intégré des troupes d'acteurs adultes, puisqu'ils sont devenus des jeunes hommes dont l'âge peut être situé entre vingt et vingt-quatre ans<sup>61</sup>. En 1604-1605 donc, toutes troupes confondues, un grand nombre de ces jeunes acteurs a entre quatorze et dix-huit ans :

The Paul's Boys were not simply children but adolescents: around this time [1604], they were described in an account of their performances as 'the Youthes of Paules, commonley cald the Children of Paules'<sup>62</sup>.

Lorsque Shakespeare écrit *Hamlet*, vers 1600, les acteurs des *children companies* sont encore des garçons, et ils sont plus jeunes que les *boy actors* des théâtres publics : entre dix et quatorze ans pour les premiers, et quatorze à dix-sept ans pour les seconds, dont certains sont en passe de muer. Dès lors, on pourrait penser que dans la scène 2 de l'acte 2, après qu'Hamlet s'est entretenu des *children companies* avec Rosencrantz et Guildenstern et juste avant qu'il n'émette ses craintes quant à la voix du jeune acteur de la troupe d'adultes dont il redoute la mue à cause de la barbe qui lui pousse au menton, c'est à ces deux types vocaux (enfantin et pubère) qu'il fait allusion lorsqu'il affirme à Guildenstern : « I am but mad north-north-west ; when the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw » (2.2.373-74). Les chercheurs et traducteurs s'accordent pour dire que l'image utilisée par le prince signifie qu'il a l'esprit plus clair que ne le prétend le roi et qu'on ne lui fera pas « prendre des vessies pour des lanternes ». Mais à quoi renvoient précisément les termes « hawk » et « handsaw » ? Pour certains, Hamlet établit une opposition entre le faucon et le héron (« heronshaw »), tandis que pour d'autres, il oppose la pioche et la scie à main<sup>63</sup>. Pour d'autres encore, comme Thomas C. Ault, l'image à laquelle il a recours ici n'est pas d'ordre visuel mais acoustique, et Hamlet distingue ainsi le raclement de gorge (« hawk ») du grincement que fait la scie qui coupe le

<sup>61</sup> Voir Lucy Munro, *op. cit.*, p.39-41.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>63</sup> Voir la note 15 de la Pléiade, p.1462.

bois (« handsaw »)<sup>64</sup>. Cette dernière interprétation est celle à laquelle nous adhérons en partie : les termes « hawk » et « handsaw » peuvent renvoyer respectivement aux jeunes faucons et à leurs voix aiguës et stridentes (« little eyases »), et aux acteurs pubères dont la voix instable pouvait être comparée, au plan sonore, aux grincements irréguliers de la scie.

Si l'on accepte la thèse de Gina Bloom, alors les comédiens des troupes d'enfants-acteurs continuaient à jouer à la puberté et l'instabilité vocale était utilisée à une fin parodique ; si on la rejette, on peut tout de même penser que les imitateurs et caricaturistes hors pair qu'étaient les comédiens des troupes d'enfants singeaient l'adolescent et notamment le *boy actor* des troupes publiques, dont ils parodiaient la conduite et les couacs produits par la voix éraillée sur scène. Quoi qu'il en soit, la réplique de la reine égyptienne que nous avons citée précédemment laisse clairement entendre que la voix instable caractéristique de la mue était présente sur certaines scènes au moins, et qu'elle était connue pour ses moqueries :

Saucy lictors

Will catch at us like strumpets, and scald rhymers  
Ballad us out of tune. The quick comedians  
Extemporally will stage us and present  
Our Alexandrian revels; Antony  
Shall be brought drunken forth, and I shall see  
Some squeaking Cleopatra boy my greatness  
I' th' posture of a whore.  
(5.2.213-20).

Lorsque Shakespeare fait dire cette tirade à Cléopâtre (1607), les troupes d'enfants-acteurs sont essentiellement composées d'adolescents délurés, et il est fort probable que ce soit à ces derniers que la reine fasse référence : « to boy » évoque une attitude impudente et une visée satirique (« The verb « to boy » then carried a specific meaning of mockery and disrespect »<sup>65</sup>), tandis que « squeaking voices » désigne la voix instable. En outre, les *children companies* étaient connues pour leur sens de l'improvisation, et la reine y fait

<sup>64</sup> C. Thomas Ault, "Shakespeare's *Hamlet*", *Explicator*, Vol.49, N°4, 1991, p.204-07. Ault utilise ici Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*, Londres, 1755 : "Hawk, n. 2. [Hoch, Welsh] An effort to force phlegm up the throat. Hawk v.n. 3. [Hoch, Welsh] to force up phlegm with a noise. Come, sit, sit, and a song.- Shall we clap into't roundly, without hawking or spitting, or saying we are hoarse, which are the only prologues to a bad voice. Shakespeare.", p.206.

<sup>65</sup> Marvin Rosenberg, *op. cit.*

également allusion (« extemporally »). Mise en abyme, cette tirade renverrait donc à la fois à l'acteur et au personnage qu'il incarne : non seulement la grande reine d'Égypte exprimerait sa douleur à l'idée qu'elle et Marc-Antoine soient caricaturés par deux adolescents des troupes « d'enfants » acerbes, mais il en irait de même du *boy actor* qui joue Cléopâtre sur la scène shakespearienne et qui sait qu'au moindre *couac*, il s'expose aux railleries de ses concurrents des scènes privées – et à celles des spectateurs.

On peut raisonnablement déduire de nos recherches que l'acteur qui jouait la Cléopâtre de Shakespeare avait la voix aiguë et chantante. Imaginer qu'un acteur en pleine mue puisse jouer ce rôle paraît d'autant plus inconcevable qu'un tel choix vocal aurait supposé un traitement parodique de la part du dramaturge. Or, le portrait de la reine que donne Shakespeare ne vise en aucun cas à la railler : d'une part, elle accède à un statut noble et élevé à la fin de la pièce, lorsqu'elle commet le suicide qui la lie à jamais à Antoine et l'élève au rang des figures romaines les plus honorables et héroïques. D'autre part, bien qu'à certains moments de la pièce, Cléopâtre apparaisse saugrenue ou grotesque, rien n'altère la majesté et l'érotisme de cette reine à l'infinie variété, et quand Enobarbus la surprend dans une attitude ridicule, elle n'en garde pas moins grâce et divinité à ses yeux :

I saw her once  
Hop forty paces through the public street,  
And having lost her breath, she spoke, and panted,  
That she did make defect perfection,  
And, breathless, power breathe forth.  
(2.2.238-42).

Une fois déterminée la palette sonore des voix que l'on entend sur la scène shakespearienne, il convient de s'interroger sur la manière dont ces dernières disaient le texte.

## Dire le texte

### Mémorisation et improvisation

À une époque où la concurrence est rude car les troupes fourmillent, l'acteur doit se distinguer de ses confrères en faisant preuve d'un grand professionnalisme. Parmi les critères susceptibles de lui assurer une bonne réputation, la mémoire est jugée essentielle :

The performance itself needed to demonstrate complete professional competence, and, for most spectators, the indispensable sign of competence was being word-perfect<sup>66</sup>.

L'acteur devait jouer un nombre considérable de rôles à la fois et mémoriser le texte des différents personnages qu'il devait incarner ; or, cela pouvait s'avérer une véritable gageure :

The Admiral's Men (the company that played at Henslowe's Rose theatre) performed six days a week during 1594/95, and offered thirty-eight plays in all, of which twenty-one were new. Few of those new plays remained in the repertory for more than a year. In January of the next year, 1595/96, the Admiral's Men played on every day except Sunday and presented fourteen different plays. Of these, six were only ever given one performance – and that is for January alone. [...] The plays were *The Jew of Malta*, *The Famous Victories of Henry V*, *Barnardo and Phiameta*, *Chinon of England*, *Seven Days of the Week part 2* and *Pythagorus*. Alleyn would, probably, have had to play Barabas one day, Henry V the next, Barnardo the day after, followed by Chinon, whichever character starred in the lost *Seven Days*, and Pythagoras<sup>67</sup>.

Selon certains critiques, l'acteur n'était pas en mesure de se souvenir de tous les rôles qu'il devait apprendre : il aurait, en réalité, mémorisé uniquement les grandes tirades de la pièce et le reste lui aurait été systématiquement murmuré

<sup>66</sup> Lois Potter, “‘Nobody’s perfect’: Actors’ Memories and Shakespeare’s Plays of the 1590s”, *Shakespeare Survey*, Vol.42, 1990, p.89 ; voir aussi Evelyn Tribble, “Distributing Cognition in the Globe”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.56, N°2, 2005, p.135-55, en particulier les p.146-55 consacrées aux techniques de mémorisation ; Bernard Beckerman, *Shakespeare at the Globe: 1599-1609*, Londres et New York, Macmillan, 1962, p.130. Voir enfin notre sous-partie intitulée « Mémoire et procédés mnémotechniques », annexe 1.

<sup>67</sup> Tiffany Stern, *op. cit.*, p.63.

par le souffleur<sup>68</sup>. Pour d'autres critiques, mémoriser le texte n'était pas la plus grande difficulté que rencontrait l'acteur, et la raison pour laquelle il avait parfois des « trous » ou des hésitations n'était pas liée à des problèmes de mémoire mais à l'angoisse d'être jugé ridicule ou incompetent. C'est ce que suggère Shakespeare dans le Sonnet 23 :

[...] an unperfect actor on the stage  
Who with his fear put besides his part  
(1-2).

Les réactions du public décidaient non seulement de l'avenir des pièces (Hamlet fait référence à une pièce si sophistiquée qu'elle fut rejetée par une partie du public, ce qui entraîna sa disparition immédiate des théâtres, 2.2.426-29), mais aussi de celui des acteurs. Si l'acteur avait des trous de mémoire au beau milieu d'une tirade, la salle pouvait décider de le siffler pour le reléguer au rang des mauvais acteurs ; à l'inverse, lorsqu'il prononçait une tirade tragique d'une longueur à couper le souffle, il était susceptible de déclencher des applaudissements et des cris d'enthousiasme. S'illustrer lors de joutes verbales telles qu'on en trouve dans *Richard III* par exemple, pouvait lui assurer la notoriété : rythmé par la stichomythie, le duo/el qui réunit Richard et Élisabeth permet aux acteurs de montrer leur aisance verbale, leur sens de la répartie et l'infailibilité de leur mémoire (4.4.222-360). Enfin, si l'acteur était loué pour avoir une bonne mémoire, est-ce à dire qu'il restituait le texte de l'auteur *verbatim* ? Dans quelle mesure l'acteur « collait-il » au texte ?

En premier lieu, ainsi que nous l'avons dit, le texte demeurait extrêmement plastique et sujet à de nombreux ajustements. Par exemple, si une scène ou une tirade avait déplu au public lors de la première, elle était coupée ou raccourcie lors des représentations qui suivaient. Les contraintes des lieux dans lesquels ils se produisaient pouvaient également pousser les acteurs à supprimer une scène ou à la réécrire : lorsque *Hamlet* fut joué dans les

<sup>68</sup> Voir, par exemple, G.E. Bentley, *The Profession of Player in Shakespeare's Time: 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p.82. Sur le rôle du souffleur, voir Tiffany Stern, "Behind the Arras: the Prompter's Place in the Shakespearean Theatre", *Theatre Notebook*, Vol.55, 2001, p.110-18 ; Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, Londres, Boston, Mass., Melbourne, Henley, Routledge, 1983, p.116-17, et Frances Ann Shirley, *Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, p.32-40.

universités, l'absence de trappe a dû conduire à revoir certains passages<sup>69</sup>. En second lieu, on sait que les comédiens se permettaient souvent d'improviser sur scène. Ils ne modifiaient pas nécessairement le texte mais ils y ajoutaient une réplique ou deux, une interjection ou un cri emphatique. Par exemple, dans la version du « bon quarto » de *Hamlet*, appelée Q2 (1604-05), le silence de la mort suit la réplique du prince danois (« the rest is silence », 5.2.311), alors que dans la version du Folio de 1623, la même tirade est suivie de râles d'agonie : « the rest is silence. O, o, o, o. [Dyes] »<sup>70</sup>. On peut penser que Burbage, qui jouait sans doute le rôle, a voulu donner à la mort de son personnage une dimension grandiloquente pour exalter son jeu et gagner la faveur du public. Le comédien qui s'autorisait le plus grand nombre d'improvisations était celui qui jouait le clown, dont le rôle consistait non seulement à servir l'auteur et à dire le texte, mais aussi à interagir avec le public et à le faire rire.



6. Illustration de la page de titre de *Kemp's Nine Daies Wonder*, une pièce de William Kempe (1600)<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Andrew Gurr, "Maximal and Minimal Texts: Shakespeare v. The Globe", *Shakespeare Survey*, Vol.52, 1999, p.78.

<sup>70</sup> Voir Maurice Charney, "Hamlet's O-Groans and Textual Criticism", *Renaissance Drama*, Vol.9, 1978, p.109-19.

<sup>71</sup> In Tiffany Stern, *op. cit.*, p.68.

Il prenait un malin plaisir à rebondir sur les remarques, interpellations et autres huées qui émanaient de la salle :

And let those that play your clowns speak no more than is set down for them; for there be of them that will themselves laugh to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous, and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it.  
(*Hamlet*, 3.2.36-42).

Bien qu'Hamlet condamne la liberté que s'arroge le clown le plus souvent aux dépens des enjeux philosophiques de la pièce, les pièces de Shakespeare incitent le spectateur à se manifester et à construire comme à vivre l'histoire qui se joue sur scène avec l'acteur<sup>72</sup>. Alors que William Kempe, qui joua les rôles de clowns jusqu'en 1599 et qui est sans doute l'acteur auquel Hamlet fait référence ici, était connu pour ses improvisations et ses échanges avec les spectateurs, dans *Henry V*, le Chœur sollicite l'imagination du public :

Piece out our imperfections with your thoughts:  
Into a thousand parts divide one man,  
And make imaginary puissance.  
(Prologue, 1.23-25).

De même, quand Henri encourage ses troupes au combat, c'est aussi au patriotisme de la salle qu'il en appelle : « Cry, "God for Harry ! England and Saint George" » (*Henry V*, 3.1.34). Quant à l'acteur qui jouait Coriolan, par exemple, il ne pouvait manquer de susciter les sifflets des spectateurs du parterre lorsqu'il calomniait la « valetaille ». Enfin, on peut se demander comment l'acteur disait son texte sur scène et quel style de jeu il adoptait.

### **Diction et jeu de l'acteur**

Nous ne disposons que de peu de certitudes sur le style du jeu de l'acteur de la scène élisabéthaine car il n'existe pas de traité d'époque consacré au sujet à part entière et toute conjecture repose donc sur les seuls indices que peuvent nous livrer les pièces de l'époque. Depuis que M.C. Bradbrook a exposé sa thèse, avançant que le jeu était alors formel, la gestuelle codée et le

<sup>72</sup> Sur l'improvisation, voir Lois Potter, *op. cit.*, p.88 ; Tiffany Stern, *op. cit.*, p.27-28.

ton essentiellement déclamatoire<sup>73</sup>, la critique est tout de même parvenue à un consensus, affirmant que deux types de style se conjuguèrent probablement à l'époque de Shakespeare : celui que décrit M.C. Bradbrook, et un style qualifié de « naturel », ou « réaliste », dont les chercheurs estiment qu'il est alors en plein essor et remplace progressivement la manière archaïque de dire le texte<sup>74</sup>. En quoi consiste exactement ce « style naturel » ? Hamlet nous donne quelques pistes à ce sujet dans la scène dans laquelle il explique aux comédiens ce qu'il attend d'eux<sup>75</sup> :

Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature. For anything so overdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold, as 'twere, the mirror up to nature.  
(3.2.15-21).

Si l'on en croit Hamlet, il s'agit d'abord d'être vraisemblable et de dire le texte avec mesure et pondération. Pourquoi le prince danois choisit-il d'insister sur ce point et que sous-entend-il ? À l'époque où Shakespeare écrit *Hamlet* (vers 1600), le tragédien déclame encore certainement ses tirades d'une voix tonitruante tout en adoptant une gestuelle que l'on pourrait qualifier d'« outrée » ou d'« outrancière ». Ce style de jeu est sans doute celui qui fait la gloire des grands acteurs tragiques que sont Richard Burbage ou Edward Alleyn dans les années 1580-1600<sup>76</sup>, mais il est remis en question à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle où le souci de paraître naturel s'impose (« By the time *Hamlet* was written, in fact, "Pantomimick action" was openly condemned as old-

<sup>73</sup> M. C. Bradbrook, *The Rise of the Common Player: a Study of Actor and Society in Shakespeare's England*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, p.109 et *passim*.

<sup>74</sup> Voir, par exemple, Peter Hyland, "Face/Off: Some Speculations on Elizabethan Acting", *Shakespeare Bulletin*, Vol.24, N°2, été 2006, p.21-29 ; Peter Thomson, *On Actors and Acting*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, en particulier p.3-15 ; Robert Weimann, *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 316p. ; Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage: 1574-1642*, *op. cit.*, p.95-103 ; Michael Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982, en particulier p.72-78 ; Marvin Rosenberg, "Elizabethan Actors: Men or Marionettes?", *P.M.L.A.*, Vol.69, 1954, p.915-27.

<sup>75</sup> Voir Athéna Estathiou-Lavabre, "Advising the actors in *Hamlet* and *The Antipodes*: Richard Brome, Shakespeare's Contemporary ?", in *Shakespeare et ses contemporains*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 2002, Montpellier, Presses d'Arceaux, 2002, p.103-23.

<sup>76</sup> Sur le style de ces tragédiens majeurs, voir Andrew Gurr, "Who Strutted and Bellowed?", *Shakespeare Survey*, Vol.16, 1963, p.95-102.

fashioned »)<sup>77</sup>. Ainsi, dans *Antonio's Revenge*, pièce de Marston jouée pour la première fois par les *Paul's Children* en 1600, Pandulpho critique l'emphase avec laquelle les acteurs des théâtres publics jouent la douleur sur scène :

Wouldst have me cry, run raving up and down  
 For my son's loss? Wouldst have me turn rank mad,  
 Or wring my face with mimic action,  
 Stamp, curse, weep, rage, and then my bosom strike?  
 Away, 'tis apish action, player-like.  
 If he is guiltless, why should tears be spent?  
 Thrice blessèd soul that dieth innocent.  
 If he is leper'd with so foul a guilt,  
 Why should a sigh be lent, a tear be spilt?  
 (1.5.76-84)<sup>78</sup>.

Les singeries typiques des tragédiens sont ridicules, et il est temps pour l'acteur de « réformer » son jeu :

*Hamlet* Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it, as many of our players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. [...] O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the cars of the groundlings [...]. I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant. It out-Herods Herod. Pray you avoid it. [...]

*1<sup>st</sup> player* I hope we have reformed that indifferently with us, sir.

*Hamlet* O, reform it altogether.  
 (3.2.1-36).

À un moment où l'on exalte les principes énoncés par Thomas Hoby dans *The Book of the Courtier* (1561), traduction de l'*Il cortegiano* de Balthazar Castiglione (1528), le courtisan se doit de faire preuve d'une certaine *sprezzatura* et l'acteur de paraître naturel s'il veut être convaincant. D'une part, le texte doit être dit avec légèreté et souplesse ; d'autre part, le comédien doit maîtriser le volume de sa voix. Que ce soit au plan vocal ou gestuel, l'acteur doit cultiver la tempérance :

*Hamlet* [...] there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak

<sup>77</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, op. cit., p.102.

<sup>78</sup> John Marston, *Antonio's Revenge*, W. Reavley Gair ed., Manchester, Manchester University Press, 1978, p.78-79.

it profanely, that, neither having the accent of Christians, nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed that I have thought some of Nature's journeymen had made men, and not made them well.  
(3.2.27-32).

Le mauvais acteur « imite abominablement l'humanité » (3.2.32-33) parce qu'il ne fait preuve d'aucune retenue : non seulement il hurle dans les oreilles du public, mais sa gestuelle est grossière et lourde (« strutted and bellowed »)<sup>79</sup>. C'est ce que signale également Ulysse dans *Troilus and Cressida* (1601-02) lorsqu'il déplore les libertés avec lesquelles Patrocle singe les dirigeants de la cité grecque :

And, with ridiculous and awkward action  
Which, slanderer, he 'imitation' calls,  
He pageants us. Sometime, great Agamemnon,  
Thy topless deputation he puts on,  
And like a strutting player, whose conceit  
Lies in his hamstring and doth think it rich  
To hear the wooden dialogue and sound  
'Twixt his stretched footing and the scaffoldage,  
Such to-be-pitied and o'er-wrested seeming  
He acts thy greatness in. And when he speaks,  
'Tis like a chime a-mending, with terms unsquared,  
Which from the tongue of roaring Typhon dropped  
Would seem hyperboles. At this fusty stuff  
The large Achilles, on his pressed bed lolling,  
From his deep chest laughs out a loud applause.  
(1.3.149-63).

Taper du pied tout en hurlant pour jouer la colère était courant, et Middleton y fait lui aussi allusion dans *The Puritaine*, pièce qui lui a été attribuée et qui fut jouée pour la première fois par les *Paul's Children* en 1606 : « a stalking, stamping player that will raise a tempest with his tongue and thunder with his heels » (3.5.)<sup>80</sup>. Il faut souligner ici que l'acteur qui vociférait devait être particulièrement sonore sur scène puisque, comme l'explique Bruce Smith, il n'avait pas besoin de forcer la voix pour emplir l'espace acoustique du Globe : alors que la conversation normale, autrement dit celle qui a lieu hors d'un lieu bruyant et entre deux personnes situées à un mètre d'écart, requiert une puissance sonore de 60 décibels, à 75, la voix de l'acteur se propage

<sup>79</sup> Andrew Gurr, "Who Strutted and Bellowed?", *op. cit.*

<sup>80</sup> Thomas Middleton, *The Puritaine, or the Widdow of Watling-streete, Acted by the Children of Paules*, imprimé à Londres par George Eld, 1607.

intégralement dans l'espace théâtral<sup>81</sup>. Selon Hamlet, le mauvais acteur est donc celui qui en fait trop, ainsi que le suggèrent les nombreux verbes auxquels il a recours pour le qualifier : « o'erdoing », « out-herods », « o'erstep », « overdone » à deux reprises, « o'erweigh », (3.2.). Le bon acteur n'en fait donc ni trop, ni trop peu (« Be not too tame neither », 3.2.15), il ne singe pas le personnage qu'il joue mais l'interprète avec finesse et modération. Andrew Gurr note à ce sujet que s'opère alors une distinction entre les verbes « play » et « act » d'une part, et « personate » d'autre part : tandis que les premiers désignent les acteurs qui « surjouent » le texte, le dernier implique que le comédien contrefasse son personnage afin que ce dernier soit aussi vrai que nature<sup>82</sup>. L'acteur adulte doit donc apprendre à *réformer* son jeu, mais qu'en est-il des *boy actors* que l'on trouve sur la scène shakespearienne ?

Si les troupes d'enfants étaient aimées des spectateurs et réputées pour leurs imitations caustiques ainsi que pour leur sens de la provocation et leurs jeux de mots obscènes et homo-érotiques – cette dernière caractéristique faisant surtout la renommée des *Children of the Whitefriars*, troupe qui a joué au théâtre des Whitefriars entre 1607 et 1609 (« beyond all other companies in the obscenity of its plays »)<sup>83</sup> –, les *boy actors* n'étaient pas en reste et exerçaient une séduction tout aussi irrésistible sur le public. Ils se montraient audacieux, impétueux et spirituels, comme le sont les personnages féminins qui se travestissent en adolescents dans *As You Like It* ou dans *The Merchant of Venice*, et ils faisaient preuve d'une verve qui délectait le public. Ils étaient sensuels et séducteurs : au corps androgyne et à la gestuelle érotique de ces jeunes acteurs s'ajoutait le charme d'une voix fine et aiguë, d'une langue de miel et d'une bouche voluptueuse dont les mots s'écoulaient avec une

<sup>81</sup> Bruce Smith, *op. cit.*, p.225.

<sup>82</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, op. cit.*, p.99-100. Voir aussi Paul Menzer, "That Old Saw: Early Modern Acting and the Infinite Regress", *Shakespeare Bulletin*, Vol.22, 2004, 27p. Il oppose les verbes « mimick » et « ape » aux verbes « imitate » et « personate », expliquant que les deux premiers sont utilisés par les auteurs pour qualifier le jeu du mauvais acteur, tandis que les deux autres verbes, très en vogue dès les années 1600-1601, sont associés au jeu du bon comédien.

<sup>83</sup> Joseph Quincy Adams Jr., "Every Woman in Her Humour and The Dumb Knight", *The Musical Quarterly*, Vol.10, N°3, janvier 1913, p.422. Sur les Whitefriars, leur répertoire et les conditions de représentation, voir, notamment, Charles Cathcart, "Authorship, Indebtedness, and the Children of the King's Revels", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.45, N°2, printemps 2005, p.357-74 ; Mary Bly, *op. cit.* (cet ouvrage est entièrement consacré aux *Children of the Whitefriars*) ; et Jean MacIntyre, "Production Resources at the Whitefriars Playhouse, 1609-1612", *Early Modern Literary Studies*, Vol.2, N°3, 1996 : 2.1-35.

spontanéité désarmante. C'est cette dernière idée à laquelle semble renvoyer Hamlet lorsqu'il fait part de sa conception de la répartition typique des rôles dans une pièce : « the lady shall say her mind freely, or the blank verse shall halt for't » (2.2.322-23). Le prince danois met ici l'accent sur la nécessité pour les *boy actors* de travailler la diction et l'éloquence. Comédien et ancien étudiant de Cambridge, Thomas Heywood défend la profession d'acteur et parmi les mérites qu'il lui attribue figure la mise en pratique des principes de l'art oratoire par les étudiants des universités :

It teacheth audacity to the bashfull Grammarian [...] and makes him a bolde Sophister, to argue *pro et contra*, to compose his Sillogismes, [...] to reason and frame a sufficient argument to prove his questions, or to defend any *axioma*. To come to Rhetoricke, it not onely emboldens a scholler to speake, but instructs him to speake well, and with judgment, to observe his [...] breathing spaces, [...] to keepe a decorum in his countenance, [...] to fit his phrases to his action, and his action to his phrase<sup>84</sup>.

Ces propos font écho à ceux d'Hamlet (« Suit the action to the word, the word to the action »), mais aussi à ceux de Rosencrantz lorsqu'il décrit la troupe d'enfants-comédiens qui arrive au royaume danois : « an aerie of children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for't » (3.2.335-37). Polémistes et dialecticiens talentueux, quoique effrontés, les enfants-acteurs se produisaient deux à trois jours par semaine au théâtre mais le reste du temps, ils étaient entraînés au chant<sup>85</sup>, à la danse et à l'escrime, ils étudiaient les Classiques et ils jouaient des pièces de théâtre. Éduqués comme des *gentlemen*, ils avaient connaissance des textes d'Ovide et de ceux de Cicéron ou de Quintilien. Ils apprenaient non seulement la rhétorique et la poésie, mais aussi l'action oratoire, car le jeu du corps devait être aussi maîtrisé que celui de la voix<sup>86</sup>. Heywood témoigne de l'importance de la gestuelle pour l'acteur, tout en dressant, en creux, les caractéristiques d'une bonne diction :

Be his invention never so fluent and exquisite, his disposition and order never so composed and formall, his

<sup>84</sup> Thomas Heywood, *An apology for actors Containing three briefe treatises. 1 Their antiquity. 2 Their ancient dignity. 3 The true use of their quality*, Londres, imprimé par Nicholas Okes, 1612, C3v.

<sup>85</sup> Voir Gina Bloom, “‘Pathetical Rosin’ and Mulcaster’s Boys”, in *Voice in Motion*, *op. cit.*, p.29-39.

<sup>86</sup> Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage*, *op. cit.*, p.96.

eloquence, and elaborate phrases never so materiall and pithy, his memory never so firme & retentive, his pronounciation never so musicall and plausive, yet without a comely and elegant gesture, a gracious and a bewitching kinde of action, a naturall and a familiar motion of the head, the hand, the body, and a moderate and fit countenance sutable to all the rest, I hold all the rest as nothing<sup>87</sup>.

L'éducation qu'ils recevaient leur conférait une autorité et un ascendant considérables sur le public, qui devait être charmé par ces créatures à l'aplomb imperturbable et à la langue hardie et persuasive. Si les *boy actors* de la scène shakespearienne n'étaient sans doute pas aussi raffinés que leurs « adversaires », puisqu'ils n'étaient formés que par les acteurs adultes de la troupe à laquelle ils appartenaient<sup>88</sup>, ils fascinaient tout autant le public et faisaient preuve d'autant de verve et de vivacité qu'eux sur scène. On peut penser qu'ils étaient influencés par le jeu des enfants-comédiens, d'autant que ces derniers rejoignaient les troupes d'adultes une fois la mue achevée, comme le rappelle Hamlet :

What, are they children? Who maintains 'em? How are they escoted? Will they pursue the quality no longer than they can sing? Will they not say afterwards, if they should grow themselves through common players – as it most like, if their means are not better – their writers do them wrong to make them exclaim against their own succession?  
(2.2.341-47).

Notons que, bien qu'on puisse le penser à première vue, le prince danois ne se livre pas nécessairement à une critique acerbe des troupes d'enfants :

Richard Burbage the player of Hamlet who was told that the boys were usurping the men was in fact, as owner of the Blackfriars playhouse, their landlord. The statement may have been a company in-joke. The Henslowe players never made any complaints about the boy companies<sup>89</sup>.

Le style de ces derniers amusait le public, mais les *boy actors* n'avaient rien à leur envier : ils savaient parfaitement user des charmes de la voix et de ceux du corps pour séduire le public, attributs que le dramaturge n'a pas manqué d'exploiter.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Sur la différence d'éducation entre les acteurs des troupes d'enfants et les *boy actors* des troupes adultes, voir Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, op. cit.*, p.95-97.

<sup>89</sup> Andrew Gurr, *Playgoing, op. cit.*, p.188.

## DEUXIÈME PARTIE

### LA VOIX ET LE CORPS : DÉSIR ET SÉDUCTION

*“The sweete, wittie soul of Ovid lives in mellifluous & honey-tongued  
Shakespeare”, Francis Meres, Palladis tamia, 1598<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Francis Meres, *Palladis tamia Wits treasury being the second part of Wits common wealth*, Londres, imprimé par P. Short pour Cuthbert Burbie, 1598, p.282.



Selon Platon, les rhéteurs, comme les poètes, sont des menteurs en ce qu'ils dressent des autels au verbe et se préoccupent seulement de plaire et de persuader au mépris de la vérité et de la justice. Pour lui, la rhétorique doit être mise au service de ces deux dernières, sans quoi elle n'est qu'un art du maquillage, une contrefaçon semblable à la sophistique nocive qui ne sert qu'à dissimuler l'injustice sous les couleurs du vrai<sup>2</sup>. Aristote, lui, considère que la rhétorique est amoral, qu'elle est un art indépendant de l'emploi qu'on peut en faire : elle n'a pas, intrinsèquement, l'objectif de la science, à savoir le vrai objectif, ni celui de la philosophie, autrement dit le bien éthique, et elle ne fait que chercher les moyens de convaincre un auditoire. À cette fin, il admet que l'orateur doive recourir à des arguments fondés non sur le vrai mais sur l'opinion, la probabilité ou la vraisemblance. Dans sa *Rhétorique*, il s'emploie à dénombrer les artifices dont l'orateur dispose pour parvenir à ses fins. Selon lui, « on persuade [...] quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance »<sup>3</sup> ; aussi le discours doit-il *paraître* naturel :

Le travail du style doit [...] rester caché ; le langage ne doit pas avoir l'air recherché, mais naturel (c'est là ce qui est persuasif ; l'autre style [poétique] produit l'effet contraire, car, pensant à un piège, les auditeurs sont prévenus, comme devant les vins mélangés)<sup>4</sup>.

Si l'orateur a recours à un style trop fleuri, son discours devient poétique et ne convainc plus. Cicéron hérite de cette pensée, et s'il distingue le style de l'orateur de celui du poète – « ils ont non seulement plus de licence que nous pour la création verbale et la composition, mais [...] ils s'attachent aux mots plus qu'aux idées » – il souligne néanmoins que le poète a « d'autant plus de mérite qu'il recherche les qualités de l'orateur », et il admet qu'« il y a ressemblance entre eux et nous sur un point, qui est le goût dans le choix des mots »<sup>5</sup>. Enfin, Cicéron rejoint Aristote lorsqu'il déclare que « dans le discours,

<sup>2</sup>Platon, *Gorgias*, traduction inédite, introduction et notes, par Monique Canto, Paris, GF Flammarion, 1987, 461b-481b, p.156-211.

<sup>3</sup> Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour, Paris, Gallimard, Collection tel, Société d'édition Les Belles Lettres, 1991, Livre I, 1355b, p.22-23.

<sup>4</sup> Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, Collection tel, Société d'édition Les Belles Lettres, 1980, Livre III, 1404b, p.209.

<sup>5</sup> Cicéron, *L'orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, XX, § 67-68, p.24.

l'habileté de l'orateur dissimule l'art pour qu'il n'apparaisse pas et ne soit pas visible à tous »<sup>6</sup>. Quelques années plus tard, Ovide, qui a étudié la rhétorique à Rome, définit son art comme une conjugaison de la poétique et de l'art oratoire.

En effet, dans une lettre des *Pontiques* que le poète en exil adresse à l'orateur qu'est Salanus, il écrit :

Our work differs, but it derives from the same source; we are both worshippers of liberal art. [...] There should be fire in us both: as my numbers receive vigour from your eloquence, so I lend brilliance to your words. By right then you think my poetry connected with your pursuit and you believe that the rites of our common warfare should be preserved<sup>7</sup>.

Dans la sphère amoureuse qui est celle des *Amours* et de l'*Art d'aimer*, sources d'influence majeures pour les poètes de la Renaissance, l'union de la rhétorique et de la poétique constitue le cœur de la stratégie dont usent les jeunes hommes pour courtiser leurs dulcinées. Dans l'*Art d'aimer*, un précepteur de l'amour léger enseigne la discipline dans laquelle il affirme exceller. Il y conseille avant toute chose d'étudier les arts libéraux, car l'éloquence est la meilleure arme pour faire plier une femme (I. 457-63)<sup>8</sup>. Comme Aristote et Cicéron, il souligne que le style doit paraître naturel, car l'art non dissimulé détruit la confiance (II.311-14) : au même titre que le maquillage chez les femmes, l'art doit demeurer caché parce qu'il n'embellit qu'à cette condition (III.209-12). Il précise que les larmes ajoutent à la force de persuasion des mots car elles amollissent le diamant (I.657-60), qu'il faut se montrer hardi et persévérant, prodiguer prières d'amour et promesses d'engagement, et qu'il est nécessaire de faire l'éloge des qualités comme des défauts de la femme aimée par des vers suaves et audacieux. Prendre les dieux à témoin et user de mots caressants pour louer le visage, les cheveux, les doigts ou les pieds d'une femme plaît, en effet, à cette dernière et la fait succomber

<sup>6</sup> (Pseudo-)Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livre IV, § 10, p.137.

<sup>7</sup> Ovid, *Ex Ponto*, in *Tristia, Ex Ponto*, traduit du latin par A.L. Wheeler, édition bilingue, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press, et Londres, William Heinemann, 1939, II, V, "To Salanus", v.65-72, p.345-47.

<sup>8</sup> Ovid, *Ars Amatoria*, in *Ovid: The Art of Love and other Poems*, traduit du latin par J.H. Mozley, The Loeb Classical Library, Londres, William Heinemann, et New York, G.P. Putnam's Sons, 1929.

(I.601-720). Faire des louanges et user d'une langue mielleuse, travestir la vérité tout en paraissant sincère, innocent et spontané, voilà la méthode que professe cette sorte de docteur ès-volupté. Séduire implique donc, notamment, de charmer l'oreille et de revêtir un masque :

Hearts have as many fashions as the world has shapes; the wise man will suit himself to countless fashions, and like Proteus will now resolve himself into light waves, and now will be a lion, now a tree, now a shaggy boar. [...] And so comes it that she who has feared to commit herself to an honourable lover degrades herself to the embraces of a mean one.  
(I.759-70).

Ce sont ces préceptes que met en pratique le jeune homme des *Amours*, ouvrage qu'Ovide écrit quelque vingt ans avant l'*Art d'aimer* : « Conscience shall be led along, with hands tied fast behind her back, and Modesty and all who are foes to the camp of love », annonce-t-il d'emblée (I.2.31-32)<sup>9</sup>. Mensonges et parjures se succèdent alors, car il lui faut déployer l'armada de stratagèmes susceptibles de convaincre Corinna de s'abandonner à lui :

Take one who would be your slave through long years; take one who knows how to love with pure faith [...] I have good faith that will yield to none, and ways without reproach, and unadorned simplicity, and blushing modesty. I am not smitten with a thousand – I am no flit-about in love; you, if there be any truth, shall be my everlasting care.  
(*Amores*, I.3.5-16).

Ainsi qu'il le déclare ensuite, chants d'amour et distiques élégiaques ne manquent jamais de faire céder les verrous des portes et la résistance des femmes (II.1.19-38). Chez Ovide, l'éloquence amoureuse n'est pas sans rappeler la rhétorique habile et menteuse que dénonce Platon<sup>10</sup>. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, Marlowe s'inscrit dans la veine du poète auquel il emprunte son style audacieux :

<sup>9</sup> Ovid, *Amores*, in *Ovid: Heroides and Amores*, traduit du latin par Grant Showerman, The Loeb Classical Library, Londres, William Heinemann, et New York, G.P. Putnam's Sons, 1921.

<sup>10</sup> Sur la sophistique d'Ovide, voir Leslie Cahoon, "A Program for Betrayal: Ovidian *Nequitia* in *Amores* 1.1., 2.1., and 3.1.," *Helios*, Vol.12, 1985, p.29-39 ; voir aussi M.L. Stapleton, *Harmful Eloquence: Ovid's Amores from Antiquity to Shakespeare*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, p.4-5.

No one recalled the spirit of Ovid more boldly than Marlowe, who found in Ovid's myths and poetic 'toys' a powerful language to represent yearning for worldly satisfaction<sup>11</sup>.

Marlowe traduit en partie les *Élégies* et les *Amours* d'Ovide dans les années 1580, et ces derniers l'influencent sans doute lorsqu'il écrit *Hero and Leander*, poème mythologique dont la censure retarde la publication à 1598, soit cinq ans après sa composition et la mort de Marlowe lui-même. *Hero and Leander* conte la manière dont un jeune homme séduit une jeune et chaste prêtresse de Vénus. Il lui prodigue les caresses verbales (« Loves holy fire, with words, with sighs, and teares, / Which like sweet musicke entered *Heroes* eares »)<sup>12</sup>, les éloges (« Why should you whirship her [Venus], her you surpasses, / As much as sparkling Diamonds flaring glasse »<sup>13</sup>), ainsi que les prières et les promesses dont Ovide vante la force de persuasion :

And now she lets him whisper in her eare,  
Flatter, intreat, promise, protest and sweare,  
Yet ever, as he greedily assayd  
To touch those dainties, she the *Harpy* playd<sup>14</sup>.

Héro tente de résister aux déclarations enflammées, mais elle admet leur impact avant d'y céder : « Who taught thee Rhetoricke to deceive a maid ? / Ay me, such words as these should I abhor, / And yet I like them for the Orator »<sup>15</sup>. Une langue habile et persuasive semble donc être le plus sûr moyen de conquérir une jeune fille, ainsi que le souligne le narrateur : « Maids are not wooon by brutish force and might, / But speeches full of pleasure, and delight »<sup>16</sup>. Pourtant, d'une part le doute est jeté sur le crédit à accorder au narrateur, et d'autre part, le pouvoir des mots est entaché de suspicion. En effet, la critique a montré que le narrateur est un moyen pour Marlowe de se livrer à des commentaires comiques, burlesques, grotesques et ironiques sur les jeunes amoureux, et d'avertir son lecteur qu'il doit garder une distance par

<sup>11</sup> Heather James, "Shakespeare's Learned Heroines in Ovid's Schoolroom", in *Shakespeare and the Classics*, Charles Martindale et A.B. Taylor eds., Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p.80. Voir aussi, du même auteur, "The Poet's Toys': Christopher Marlowe and the Liberties of Erotic Elegy", *Modern Language Quarterly*, Vol.67, N°1, 2005, p.103-27.

<sup>12</sup> Christopher Marlowe, *Hero and Leander By Christopher Marlowe*, Londres, imprimé par Adam Islip pour Edward Blunt, 1598, STC (2ème ed.)17413, 19 feuillets

<sup>13</sup> Biv / p.8.

<sup>14</sup> Eiii / p.19.

<sup>15</sup> Ciii / p.11.

<sup>16</sup> Civ / p.12.

rapport au récit qui est fait<sup>17</sup>. Peu fiable et parfois maladroit, le point de vue que le narrateur adopte doit être mis en question, car si ce dernier loue l'éloquence de Léandre, il insinue aussi le caractère superflu des mots d'amour dès le début du poème :

He kneel'd, but unto her devoutly praid;  
 Chast *Hero* to herselfe thus softly said:  
 Were I the saint he worships, I would heare him,  
 And as shee spake those words, came somewhat neer him.  
 He started up, she blusht as one asham'd;  
 Wherewith *Leander* much more was inflam'd<sup>18</sup>.

Les dés sont pipés et la séduction est avant tout d'ordre charnel, puisqu'Héro prononce ces mots alors qu'elle n'a fait que *voir* Léandre venu honorer la déesse de l'amour lors d'une fête célébrée en son honneur. De surcroît, c'est Héro qui manifeste son amour la première, non Léandre, et le lecteur sait donc d'emblée qu'elle va céder aux sollicitations pressantes de son bien-aimé : « These arguments he us'de, and many more, / Wherewith she yeelded, that was woon before »<sup>19</sup>. Si la jeune fille est conquise d'avance et que ce n'est pas l'éloquence de Léandre qui la charme, en outre, la sincérité des mots du jeune homme est incertaine :

At last, like to a bold sharpe Sophister,  
 With chearful hope thus he accosted her.  
 Faire creature, let me speake without offence,  
 I would my rude words had the influence  
 To lead thy thoughts, as thy faire lookes do mine,  
 Then shouldst thou bee his prisoner who is thine.  
 [...]  
 O shun me not, but heare me ere you goe,  
 God knowes I cannot force love, as you doe.  
 My words shall be as spotlesse as my youth,  
 Full of simplicities and naked truth<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Brian Morris, "Comic Method in Marlowe's *Hero and Leander*", in *Christopher Marlowe*, Brian Morris ed., Londres, Ernest Benn Limited, 1968, p.115-31 ; Paul M. Cubeta, "Marlowe's Poet in *Hero and Leander*", *College English*, Vol.26, N°7, avril 1965, p.500-05. Voir aussi Robert A. Logan, *Shakespeare's Marlowe. The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry*, Aldershot, Hampshire et Burlington, Vermont, Ashgate Publishing Ltd., 2007, ch.3, "*Hero and Leander* and *Venus and Adonis*: Artistic Individuality and the Ideology of Containment", p.55-81, en particulier p.62-64.

<sup>18</sup> Biv / p.8.

<sup>19</sup> Ciii / p.11.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Il jure fidélité et sincérité, mais le terme de « sophister » laisse entendre à la fois que ses paroles sont peu convaincantes car elles égalent celles des étudiants de première ou de deuxième année à Cambridge, et Marlowe se moque alors du style de Léandre ; et que ses paroles sont fallacieuses car elles sont celles du sophiste trompeur<sup>21</sup>. De fait, les arguments auxquels Léandre a recours pour séduire Héro sont aussi immoraux que le raisonnement qu'il tient est spécieux, comme c'est le cas lorsqu'il tente de la convaincre que la chasteté n'est pas une vertu mais un outrage à Vénus :

Ah, simple *Hero*, learne thyselfe to cherish.  
 Lone women like to emptie houses perish.  
 Men foolishly doe call it virtuous,  
 What virtue is it that is borne with us?  
 Much lesse can honour bee ascrib'd thereto,  
 Honour is purchac'd by the deedes wee do.  
 Beleeve me *Hero*, honour is not wone,  
 Until some honourable deed be done.  
 Thee as a holy Idiot doth she scorne [*Venus*],  
 For thou in vowing chastitie, hast sworne  
 To rob her name and honour, and thereby  
 Committ'st a sinne far worse than perjurie.  
 Even sacrilege against her Deitie,  
 Through regular and formall puritie<sup>22</sup>.

Si l'on en croît la logique oblique de Léandre, l'honneur réside dans l'acte charnel lui-même (« deed »), et renoncer au désir revient à commettre un péché. Quant au style qu'il adopte, il est décrit par le narrateur comme « artificiellement naturel » :

[...] the more she strived,  
 The more a gentle pleasing heat revived,  
 Which taught him all that elder lovers know,  
 And now the same gan so to scorch and glow,  
 As in plaine termes (yet cunningly) he crav'd it,  
 Love alwaies makes those eloquent that have it<sup>23</sup>.

Les mots sont simples, mais la manière de les enchâsser et d'exploiter leur polysémie est subtile et astucieuse (« Beleeve me *Hero*, honour is not wone, / Until some honourable deed be done »), voire rusée et manipulatrice : l'art se cache derrière un discours qui se veut sincère.

<sup>21</sup> *O.E.D.*, *sophister*, n. 1. et 2 = *sophist*. 3. At Cambridge, a student in his second or third year.

<sup>22</sup> Ci / p.9 - Cii / p.10.

<sup>23</sup> Diii / p.15.

Chez Marlowe, comme chez Ovide, l'éloquence apparaît donc comme l'arme la plus puissante pour séduire : les promesses de sincérité et de loyauté dites dans un style simple ou enrobées dans des vers enflammés et élogieux ne peuvent manquer de conquérir une jeune femme. Cependant, cette idée est simultanément nuancée, moquée, ou mise en question. Qu'en est-il dans le théâtre de Shakespeare ?

Dans *The Two Gentlemen of Verona*, les personnages donnent leur vision de l'amour et des stratégies dont il faut user dans le jeu de la séduction. Ainsi de Protée, dont le nom suggère la nature inconstante, qui explique que de nombreuses techniques permettent de gagner le cœur / corps d'une dame, ainsi qu'il en fait part à l'imbécile qu'est Thurio :

*Proteus* But you, Sir Thurio, are not sharp enough.  
 You must lay lime to tangle her desires  
 By wailful sonnets, whose composèd rhymes  
 Should be full-fraught with serviceable vows.  
*Duke* Ay, much is the force of heaven-bred poesy.  
*Proteus* Say that upon the altar of her beauty  
 You sacrifice your tears, your sighs, your heart.  
 Write till your ink be dry, and with your tears  
 Moist it again, and frame some feeling line  
 That may discover such integrity; [...]  
 After your dire-lamenting elegies,  
 Visit by night your lady's chamber-window  
 With some sweet consort. [...]  
 This, or else nothing, will inherit her.  
 (3.2.67-86).

Ces conseils rappellent ceux de l'*Art d'aimer* et, en digne héritier du jeune homme des *Amours*, Protée n'hésite pas à revêtir autant de masques que nécessaire pour venir à bout de ses proies. Quant à Valentin, dont le nom renvoie au patron de l'amour et suggère qu'il est l'amoureux fidèle par excellence, il est d'abord hermétique au jeu amoureux, au point qu'il ridiculise l'amour de Léandre pour Héro (« somme shallow story of deep love », 1.1.21) et se moque des soupirs, des pleurs et de la mélancolie qu'engendre la passion (1.1.29-35). Pourtant, lorsqu'il tombe amoureux de Sylvia, son discours change et il se fait l'écho de Protée auprès du Duc venu le voir pour le piéger :

Flatter and praise, commend, extol their graces;  
 Though ne'er so black, say they have angels' faces.

That man that hath a tongue I say is no man  
 If with his tongue he cannot win a woman.  
 (3.1.102-05).

Quant aux jeunes femmes de la pièce, elles réagissent différemment face aux mots d'amour de leurs prétendants. Sylvia demeure de glace à l'égard des louanges de Protée, décidé à user de tous les moyens imaginables pour la séduire (« to compass her I'll use my skill », 2.4.207), car elle sait qu'il a trahi sa dulcinée : « Thou subtle, perjured, false, disloyal man, / Think'st thou I am so shallow, so conceitless / To be seduced by thy flattery, / That has deceived so many with thy vows ? » (4.2.89-92). Lorsqu'il s'agit de Valentin, elle est non seulement sensible à son charme mais entreprenante à son égard et, comme Héro, c'est elle qui déclenche le jeu amoureux : dès la scène 1 de l'acte 2, non dénuée d'esprit, elle s'arrange pour que Valentin lui écrive les vers qu'elle souhaiterait lui adresser en prétendant les destiner à un autre qu'elle aime secrètement. Enfin, pour Julia, l'amour n'existe que s'il est dit par des paroles tendres et des mots de miel ; aussi se plaint-elle auprès de Lucette du silence de Protée au début de la pièce : « His little speaking shows his love but small. [...] / They do not love that do not show their love » (1.2.29-31). Les mots d'amour de Protée gagnent ensuite le cœur de la jeune fille, et c'est portée par l'élan amoureux qu'elle décide de le rejoindre à Milan :

*Julia*      A thousand oaths, an ocean of his tears,  
                   And instances of infinite of love  
                   Warrant me welcome to my Proteus.  
*Lucetta*     All these are servants to deceitful men.  
*Julia*        Base men, that use them to so base effect.  
                   But truer stars did govern Proteus' birth.  
                   His words are bonds, his oaths are oracles,  
                   His love sincere, his thoughts immaculate,  
                   His tears pure messengers sent from his heart,  
                   His heart as far from fraud as heaven from earth.  
*Lucetta*     Pray heaven he prove so, when you come to him.  
                   (2.7.69-79).

Ainsi que le prédit Lucette, les promesses de Protée se révéleront fausses et superficielles, et ce dernier le laisse entendre lui-même dès la fin de la scène 2 de l'acte 2, après qu'il a fini de débiter serments d'amour et gages de fidélité à sa bien-aimée du moment :

Here is my hand for my true constancy.  
 And when that hour o'erslips me in the day  
 Wherein I sigh not, Julia, for thy sake,  
 The next ensuing hour some foul mischance  
 Torment me for my love's forgetfulness.  
 [...] *[Exit Julia]*  
 [...] true love [...] cannot speak,  
 For truth hath better deeds than words to grace it.  
 (2.2.8-18).

Si, pour Julia, l'amour se délecte de louanges et de flatteries, les déclarations enflammées sont menteuses et elles ne peuvent avoir raison que des jeunes écervelées. Dans *The Taming of the Shrew*, Lucentio, brûlant d'amour pour Bianca, est prêt à recourir à toutes les ruses pour la séduire. Il décide de se déguiser en maître et de professer l'art d'aimer à la jeune fille (3.1.28-29 ; 4.2.8). Il fait alors référence à la première lettre des *Héroïdes* (adressée par Pénélope à Ulysse) et à l'*Art d'aimer* d'Ovide. Cependant, l'élève s'avère bien plus douée que son usurpateur de maître lorsqu'il s'agit de faire preuve d'audace et d'esprit dans le jeu amoureux, et c'est elle qui clôt le dialogue sur un ton espiègle : « And you prove, sir, master of your art » (4.2.9). C'est aussi ce qui se passe dans *Love's Labour Lost*, où quatre jeunes hommes tentent de faire succomber quatre jeunes femmes en les inondant du parfum des fleurs de la poésie. Si Ovide conseille d'avancer masquer, Biron, Dumaine, Longueville et le roi décident de se présenter à elles déguisés en Russes après les avoir courtisées de leurs vers enflammés (« fiery numbers », 4.4.296), de leurs canzones, odes, sonnets mélancoliques, ou blasons élogieux – « Love doth approach disguised, / Armèd in arguments », prévient Boyet (5.2.84-85). Mais les demoiselles ont tôt fait de démaquiller leur langue fardée et, l'esprit acéré, elles démontent un à un tous leurs stratagèmes pour les railler à l'envi. À la fin de la pièce et à la demande de Rosaline, Biron promet d'abjurer tournures sinueuses et affectées afin de réformer sa langue :

O, never will I trust to speeches penned,  
 Nor to the motion of a schoolboy's tongue,  
 Nor never come in visor to my friend,  
 Nor woo in rhyme, like a blind harper's song.  
 Taffeta phrases, silken terms precise,  
 Three-piled hyperboles, spruce affectation,  
 Figures pedantical – these summer flies  
 Have blown me full of maggot ostentation.  
 I do forswear them, and I here protest,

By this white glove – how white the hand, God knows! –  
 Henceforth my wooing mind shall be expressed  
 In russet yeas and honest kersey noes.  
 And, to begin, wench, so God help me, law!  
 My love to thee is sound, sans crack or flaw.  
 (5.2.406-15).

L'artifice est mensonge, la vérité est nue, pure et innocente, traduite par une langue simple donc honnête. Pourtant, la tirade de Biron demeure ambiguë et suspecte car il use des ressorts oratoires auxquels il affirme renoncer et compose le début d'un sonnet, ce qui laisse entendre qu'il ne fait que porter le masque de la vérité et qu'il se moque à son tour de sa belle. Cela est confirmé par son dernier échange avec le roi :

*Biron* Our wooing doth not end like an old play.  
 Jack hath not Jill. These ladies' courtesy  
 Might well have made our sport a comedy.  
*King* Come sir, it wants a twelvemonth an' a day,  
 And then 'twill end.  
*Biron* That's too long for a play.  
 (5.2.851-55).

Les promesses de Biron ont autant de poids qu'une plume : il ne passera pas les douze mois exigés par Rosaline à visiter les malades et les pauvres, et il n'aura pas la patience d'attendre sa belle pendant un an.

Les procédés que mettent en place les jeunes hommes de *Love's Labour's Lost* pour courtiser les demoiselles françaises en visite ne rencontrent donc qu'un succès mitigé : le masque de l'amant sincère tombe avant d'avoir séduit, et les débats amoureux ne conduisent pas aux ébats amoureux, faute de temps ou de force de persuasion. Fines, averties et rusées, les demoiselles repartent en France non sans avoir ridiculisé les vers de leurs soupirants. En fin de compte, ainsi que l'a montré Heather James, c'est surtout dans la bouche de ses héroïnes que Shakespeare place l'audace verbale et se révèle le digne héritier d'Ovide :

Shakespeare's learned heroines [...] aspire to more than local identification with Ovid's ardent and articulate heroines. They want the bold speech of Ovid himself. [...] Shakespeare's learned heroines read, quote, and adapt Ovid's work and aim for his bold eloquence [...]: they want

the expressive liberties Ovid takes with erotic, rhetorical and social conventions<sup>24</sup>.

Les personnages féminins qui se déguisent en garçons, notamment, témoignent de piquant et d'audace quand il s'agit de prendre part au jeu amoureux. L'espièglerie et la verve intrépide dont ils font preuve servent leurs projets malicieux, leur permettant de jouer des tours à leurs maris ou encore d'éprouver les sentiments de leurs prétendants avant de céder à leurs déclarations enflammées. Dans *As You Like It*, par exemple, Rosaline / Ganymede ne manque pas de déconstruire le mythe d'Hero et Léandre tandis qu'Orlando joue le jeu du courtisan :

Leander, he would have lived many a fair year though Hero had turned nun if it had not been for a hot midsummer night, for, good youth, he went but forth to wash him in the Hellespont and, being taken with the cramp, was drowned; and the foolish chroniclers of that age found it was Hero of Sestos. But these are all lies: men have died from time to time, and worms have eaten them, but not for love.  
(4.1.86-92).

La critique a déjà montré la liberté d'expression que s'octroient ces personnages féminins, dont la langue impertinente leur permet d'orchestrer l'action des pièces dont elles sont les metteurs en scène. Elle a également mis à part le cas de l'héroïne qu'est Viola, expliquant que son déguisement ne lui donne pas la liberté de parole dont jouissent les autres héroïnes travesties : au lieu de l'émanciper, il devient un piège dans lequel elle s'enferme et qui la prive d'une voix propre<sup>25</sup>. De ce point de vue, *Twelfth Night* marque un tournant que la critique n'a que peu commenté.

<sup>24</sup> Heather James, *op. cit.*, p.67-68. James analyse une partie des références ouvertes ou voilées à Ovide dans les pièces de Shakespeare où les jeunes filles érudites font preuve de hardiesse et d'impudence.

<sup>25</sup> Voir, entre autres, Stephen Orgel, *Impersonations: the Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 179p. ; Laura Levin, *Men in Women Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 195p. ; Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Londres et New York, Routledge, 1994, 184p. ; Valerie Traub, "The Homoerotics of Shakespearean Comedy", in *Desire and Anxiety: Constructions of Sexuality in Shakespearean Drama*, Valerie Traub ed., Londres et New York, Routledge, 1992, p.117-44 ; Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York et Londres, Routledge, 1992, 500p. ; Stephen Orgel, "Nobody's Perfect, Or Why Did the English Stage take Boys for Women?", *South Atlantic Quarterly*, Vol.88, N°1, 1989, p.7-29.

En 1599, année où Shakespeare écrit sans doute *As You Like It*, les traductions d'Ovide par Marlowe sont censurées et certaines de ses copies brûlées sur décision de l'archevêque Whitgift<sup>26</sup>, ce qui oblige le dramaturge à revoir sa manière de penser la licence verbale :

The brilliant but troubled careers of both poets – bold Ovid and even bolder Marlowe – gave Shakespeare every reason to distance himself from audacity in speech but equal reason to discover [...] a discreet means in which to pursue it<sup>27</sup>.

En effet, dès 1600, la voix séductrice est presque toujours associée à la destruction et l'audace verbale entraîne la perte. C'est le cas dans les pièces que sont *Twelfth Night* (1600-01), *Measure for Measure* (1603-04) et *Othello* (1603-04), trois pièces qui ont pour nous l'intérêt de mettre en scène la séduction vocale et charnelle. Viola et Isabella sont deux jeunes héroïnes innocentes et pures que leur faconde dessert. Toutes deux perdent le contrôle d'une voix qui s'affranchit de sa source pour prendre son autonomie et emprunter un autre sens que celui que veut lui donner le locuteur, comme c'est souvent le cas dans les *Métamorphoses* d'Ovide :

In Ovid's text, rhetorical speech is never entirely in control of any one subject: no speaker in the *Metamorphoses* is the final owner, author, or controlling agent of the words he or she speaks. In Ovidian narrative, language, like the body, exceeds the speaking subject. [...] For Ovid the effect of rhetorical speech, while exceedingly potent, remains fundamentally unpredictable. Its power never rests unequivocally with any one party<sup>28</sup>.

Spontanée et éloquente, la voix de ces jeunes filles est équivoque et elle génère des échos impurs dont le pouvoir de séduction s'avère redoutable et les met en danger. En outre, qu'il s'agisse de Viola ou d'Isabella, le corps agit toujours de pair avec la voix pour charmer le public, engendrer son désir, et l'inviter à *concevoir*, dans les tous les sens que ce terme recouvre. À la duplicité de la voix répond l'ambivalence du corps, comme on le voit également dans A

<sup>26</sup> Selon la majorité des critiques, ce sont *Certaine of Ovids Elegies* de Marlowe qui sont censurées, autrement dit sa traduction d'une partie des *Amours*. Voir M.L. Stapleton, *op. cit.*, p.135-36.

<sup>27</sup> Heather James, *op. cit.*, p.81.

<sup>28</sup> Voir Lynn Enterline, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p.37-38.

*Lovers Complaint*, poème narratif sans doute écrit entre 1602 et 1605 et publié en 1609, dans lequel un adolescent parvient à ses fins en usant de tous les procédés conseillés par Ovide. Enfin, si ces personnages, tous trois des adolescents, charment leurs auditeurs, c'est Othello qui est présenté par le dramaturge comme la figure de la séduction vocale par excellence. Placé lui aussi sous le signe de la duplicité et de l'hybride – à la fois l'étranger et le général assimilé à la société vénitienne –, il est une sirène dont la voix exotique et érotique a le pouvoir d'enivrer son auditoire. *Othello* est également l'une des pièces dans lesquelles les personnages féminins font preuve d'une véritable liberté d'action et de ton : Emilia est une incorrigible bavarde, et si la hardiesse verbale de Desdémone, qui a désobéi à son père, est d'abord vantée par son époux (« My wife is fair, feeds well, loves company, / Is free of speech, sings, plays and dances well », 3.3.187-88)<sup>29</sup>, elle est aussi l'une des causes de sa perte, ainsi qu'elle le déclare elle-même à Cassio : « I have spoken for you all my best / And stood within the blank of his displeasure / For my free speech » (3.4.128-30). Enfin, s'il est un maître dans l'art de la contrefaçon dans cette pièce, c'est Iago : il revêt le masque de l'ami franc et loyal pour mieux tromper Othello, et ce dernier est alors le jouet d'une sirène des Enfers qui le conduit à sa perte en empoisonnant son oreille.

---

<sup>29</sup> Shakespeare, *Othello*, E.A.J. Honigmann ed., The Arden Shakespeare, Walton-on-Thames, Surrey, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1998.



## CHAPITRE 1. Ardeur et candeur désarment l'auditeur

### Vertu et impétuosité dans *Measure for Measure*

Dans *Measure for Measure*, Shakespeare met en scène un personnage de jeune vierge sur le point d'entrer au couvent : Isabella. Emprisonné et voué à la mort pour procréation hors mariage, son frère, Claudio, décide de faire appel à elle pour plaider en sa faveur auprès d'Angelo, ainsi qu'il en fait part à Lucio lorsqu'il lui demande d'être son messager :

Implore her in my voice that she make friends  
To the strict deputy. Bid herself assay him.  
I have great hope in that, for in her youth,  
There is a prone and speechless dialect  
Such as move men; beside she has a prosperous art  
When she will play with reason and discourse,  
And well she can persuade.  
(1.2.158-63).

Selon Claudio, Isabella a le pouvoir de susciter l'amitié d'Angelo pour plusieurs raisons : d'une part, ses raisonnements sont convaincants et son éloquence persuasive ; d'autre part, elle use d'un « dialecte » qui émeut les hommes. Enfin, elle est susceptible de susciter le désir de son interlocuteur, ainsi que le suggèrent les verbes « assay »<sup>30</sup> et « move » ainsi que l'ambiguïté du terme « friends »<sup>31</sup>. Nous analyserons donc en premier lieu la raison pour laquelle la langue de la jeune vierge fait succomber Angelo, et dans un second temps, nous tenterons de cerner la signification du terme « dialect » employé ici.

### Rhétorique et force de conviction

La cause qu'Isabella est chargée de plaider est ardue, puisqu'il s'agit pour elle de faire en sorte que la luxure dont son frère a fait preuve ne lui vaille pas la mort. Lorsqu'elle s'adresse à Angelo lors de leur première rencontre, la jeune fille commence son plaidoyer par un exorde indirect car ce dernier

<sup>30</sup> *O.E.D.*, assay, *v.*, 15. To assail: a. with words, or arguments; to accost, address. *Obs.* b. with love-proposals. *Obs.*

<sup>31</sup> *O.E.D.*, friend, *n.* and *a.*, 4. A lover or paramour, of either sex.

convient quand la cause défendue est douteuse et que « les faits eux-mêmes [...] aliènent la sympathie de l'auditeur »<sup>32</sup> :

There is a vice that I do most abhor  
 And most desire should meet the blow of justice,  
 For which I would not plead, but that I must;  
 For which I must not plead, but that I am  
 At war 'twixt will and will not.  
 (2.2.29-33).

Ces cinq vers, au cours desquels elle rappelle les valeurs d'honnêteté et de droiture qui sont les siennes sans introduire expressément son sujet, ne lui attirent pas la sympathie d'Angelo mais son impatience, puisqu'il la coupe et la presse d'en venir au fait : « Well, the matter ? » (33). En effet, face à un puritain dont la langue est aride et sobre<sup>33</sup>, les tournures alambiquées qu'elle emploie sont peu convaincantes, voire synonymes de mensonge. Après avoir livré clairement le motif de sa visite (« I have a brother is condemned to die », 34), son discours, timide et maladroit d'abord, se fait plus incisif. Dans ses premières répliques, très brèves, elle se contente de demander à Angelo son verdict d'une voix plate et sans relief (1.35-42), mais ensuite, sous l'impulsion de Lucio (« Give't not o'er so. To him again; entreat him / [...] To him, I say ! », 2.2.47), elle prend de l'assurance et ses propos se font de plus en plus hardis et audacieux :

*Isabella* Must he needs die?  
*Angelo* Maiden, no remedy.  
*Isabella* Yes, I do think that you might pardon him.  
 And neither heaven nor man grieve at the mercy.  
*Angelo* I will no do't.  
*Isabella* But can you if you would?  
*Angelo* Look what I will not, that I cannot do.  
*Isabella* But might you do't, and do the world no wrong,  
 If so your heart were touched with that remorse  
 As mine is to him?  
 (2.2.48-56).

Elle met le jugement d'Angelo en question, affirmant que si les dieux peuvent pardonner à Claudio, alors lui le peut et le doit aussi, puis elle s'oppose à la décision rendue, comme en témoignent les protestations qu'elle lui oppose

<sup>32</sup> (Pseudo-) Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, Livre I, § 9, p.8-9.

<sup>33</sup> Voir W.M.T. Dodds, "The Character of Angelo in *Measure for Measure*", *The Modern Language Review*, Vol.41, N°3, juillet 1946, p.246-55.

(« Yes, I do think », 1.50), et la répétition de l'adverbe « but » en début de vers (1.52, 54). Alors que ses premières questions laissent à Angelo le temps de la réponse, elle monopolise ensuite la parole pour formuler questions et réponses, faisant ainsi bon usage du raisonnement interrogatif, « figure où nous nous interrogeons sur la raison de tout ce que nous disons et où nous demandons à maintes reprises à nous-mêmes l'explication de nos affirmations »<sup>34</sup> :

*Angelo* He's sentenced; 'tis too late.  
*Isabella* Too late? Why, no; I that do speak a word  
 May call it again. Well, believe this,  
 No ceremony that to great ones 'longs,  
 Not the king's crown, nor the deputed sword,  
 The marshal's truncheon, nor the judge's robe,  
 Become them with one half so good a grace  
 As mercy does.  
 [...]  
*Angelo* Pray you be gone.  
 (2.2.59-68).

La jeune fille oppose un franc refus au verdict d'Angelo par le biais de l'anadiplose, puis elle l'enjoint de reconsidérer sa décision par le biais d'une tournure impérative (« believe this ») tandis qu'elle évoque les attributs symboliques du pouvoir afin d'en minorer la grandeur et d'exalter celle de la compassion et de la miséricorde. Les tirades prennent de l'ampleur et son discours se fait de plus en plus élaboré, le volume de la voix augmente, et le rythme de la phrase s'accélère à tel point qu'Angelo, le souffle coupé, en reste coi. Encouragée par Lucio, qui sent que les arguments de la jeune fille bouleversent le rigoriste (« Ay, touch him ; there's the vein », 2.2.73), Isabella poursuit son discours sur un ton enflammé et ses arguments s'étoffent à mesure que la scène progresse :

I would to heaven I had your potency,  
 And you were Isabel! Should it then be thus?  
 No; I would tell thee what 'twere to be a judge,  
 And what a prisoner. [...] How would you be  
 If He which is the top of judgment should  
 But judge what you are? O, think on that  
 [...] Shall we serve heaven  
 With less respect that we do minister  
 To our gross selves? Good good my lord, bethink you:

<sup>34</sup> *Ibid.*, Livre IV, § 23, p.155.

Who is it that hath died for this offence?  
 There's many have committed it.  
 (2.2.69-91).

La jeune vierge use de nouveau d'une tournure impérative (« O, think on that »), du « [raisonnement interrogatif, qui] retient l'attention de l'auditeur par l'agrément du style et par l'attente des explications »<sup>35</sup>, et elle s'oppose à Angelo avec force et conviction, ainsi que le montre la place de l'adverbe « No » (1.71) en début de vers et la pause qu'elle marque ensuite à l'oral pour le mettre en relief. Elle pousse ainsi Angelo dans ses retranchements, et ce dernier n'a d'autre recours que de s'abriter derrière la loi : « It is the law, not I, condemn your brother » (2.2.82). En outre, Isabella en appelle non seulement à la raison du rigoriste, mais aussi au *pathos*, car elle s'adresse à l'émotion et aux sentiments de ce dernier lorsqu'elle l'engage à éprouver pitié (« Yet show some pity », 101), empathie, clémence et bonté pour son frère : « Go to your bosom, / Knock there, and ask your heart what it doth know / That's like my brother's fault » (139-41). Enfin, si « bien dire le discours a pour effet que les paroles semblent venir du cœur »<sup>36</sup>, elle affirme qu'elle est sincère et que sa voix est l'émanation du souffle d'un cœur pur et d'un esprit détaché des contingences : « true prayers [...] from preserved souls, / From fasting maids whose minds are dedicate / To nothing temporal » (154-58). Or, son plaidoyer produit un effet extraordinaire sur Angelo :

What's this, what's this? Is it her fault or mine?  
 [...] O, fie, fie, fie!  
 What dost thou, or what art thou Angelo?  
 [...] What, do I love her,  
 That I desire to hear her to speak again,  
 And feast upon her eyes? What is't I dream on?  
 (2.2.167-83).

Celui qui ne se consacre d'ordinaire qu'aux choses de l'esprit, qui est réfractaire à toute passion, dont le sang ne s'échauffe jamais (1.4.54-65) et dont l'oreille est imperméable aux discours lascifs, se trouve sous l'emprise du désir. Sa transformation est immédiate : le masque de la rigueur s'effrite, et au lieu du langage sec et austère qu'il emploie durant tout le premier acte, son style subit une altération : l'épizeux (« What's this, what's this? ») se combine

<sup>35</sup> *Ibid.*, Livre IV, § 24, p.156.

<sup>36</sup> *Ibid.*, Livre III, § 27, p.113.

à l'exclamation et à la répétition (« O, fie, fie, fie! ), ce qui témoigne du sentiment soudain qui s'est emparé lui, de la passion qui l'éprouve, et de la confusion qui en résulte. À défaut de gagner la clémence d'Angelo, le plaidoyer remporte le succès escompté par Claudio puisqu'Isabella gagne les faveurs d'Angelo et attise sa convoitise. De fait, si ce dernier est insensible aux discours menteurs des femmes faciles (« Never could the strumpet, / With her double vigour – art and nature – / Once stir my temper ; but this vertuous maid / Subdues me quite », 187-90), il se laisse séduire par la vertu de la jeune vierge ainsi que par la sincérité et la candeur avec laquelle elle défend Claudio<sup>37</sup>. Mais les arguments et les tournures qu'Isabella emploie dans son plaidoyer génèrent des échos impurs qui lui échappent, ainsi qu'on le voit par exemple à la fin de la scène 2 de l'acte 2 :

*Angelo* I will bethink me. Come again tomorrow.  
*Isabella* Hark how I'll bribe you; good my lord, turn back.  
*Angelo* How, bribe me?  
*Isabella* Ay, with such gifts that heaven shall share with you.  
 (2.2.146-50).

Le désir aiguisé, Angelo va alors s'employer à s'immiscer dans les brèches ouvertes par la langue de la novice pour en exploiter les sous-entendus et la dévoyer.

### Un pouvoir suggestif

Dans la scène 4 de l'acte 2, les tout premiers mots qu'Isabella adresse à Angelo sont, d'emblée, équivoques (« I am come to know your pleasure », 2.4.31), ce que ne manque pas de relever ce dernier en aparté : « That you might know it would much better please me » (2.4.32)<sup>38</sup>. Alors que lors du dialogue précédent, elle laissait entendre qu'elle était en proie à une guerre

<sup>37</sup> Sur les raisons pour lesquelles la vertu d'Isabella suscite la passion d'Angelo et l'idée que le puritain désire posséder et souiller celle qui a fait serment de chasteté, voir par exemple Barbara J. Baines, "Assaying the Power of Chastity in *Measure for Measure*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol.30, N°2, "Elizabethan and Jacobean Drama", printemps 1990, p.291-93. Voir également Janet Adelman : "Male sexual desire is understood as a desire for the illicit, desire to contaminate", "Bed Tricks: on Marriage as the End of Comedy in *All's Well That Ends Well* and *Measure for Measure*", in *Shakespeare's Personality*, Norman N. Holland, Sidney Homan et Bernard J. Paris eds., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989, p.152.

<sup>38</sup> Sur l'ambiguïté des propos d'Isabella, voir Christy Desmet, "Speaking Sensibly: Feminine Rhetoric in *Measure for Measure* and *All's Well That Ends Well*", *Renaissance Papers*, 1986, p.43-51.

intérieure et déchirée entre l'envie de céder au désir et celle de demeurer chaste (« At war 'twixt will and will not », 2.2.33), ses propos sont plus obscurs encore dans cette scène où, au lieu de convaincre Angelo de libérer son frère, elle ne fait qu'aiguiser sa concupiscence par des propos dont elle ne jauge pas la portée :

*Angelo* Which had you rather: that the most just law  
Now took your brother's life, or, to redeem him,  
Give up your body to such sweet uncleanness  
As she that he hath stained?  
*Isabella* Sir, believe this, I had rather give my body than my soul.  
(2.4.52-56).

Elle semble jouer au jeu de la séduction et insinuer qu'elle aimerait s'adonner aux plaisirs de la chair avec Angelo, et un peu plus tard, elle lui donne à entendre qu'elle prendrait plaisir à satisfaire ses pulsions sadomasochistes :

*Angelo* Admit no other way to save his life [...] but that either  
You must lay down the treasures of your body  
[...] or else let him suffer –  
What would you do?  
*Isabella* [...] The impression of keen whips I'd wear as rubies,  
And strip myself to death as to a bed  
That longing have been sick for, ere I'd yield  
My body up to shame.  
(2.4.97-104).

En outre, les arguments qu'elle utilise pour convaincre Angelo sont spécieux. Par exemple, elle insinue qu'appliquer la loi est tyrannique et orgueilleux car seul Dieu peut punir les hommes :

*Angelo* Your brother dies tomorrow. Be content.  
*Isabella* So you must be the first that gives this sentence,  
And he that suffers. O, it is excellent  
To have a giant's strength, but it is tyrannous  
To use it like a giant.  
(2.2.107-11).

Elle fait également en sorte que la luxure dont son frère a fait preuve passe pour la preuve de son amour pour Juliette (« My brother did love Juliet », 2.4.142), ce qui revient à déguiser le vice en vertu. Ce procédé est recommandé par les auteurs de la Renaissance à l'orateur qui doit se défendre ou défendre

un client, et il est décrit et commenté par George Puttenham dans son *Arte of English Poesie* (1589) :

If such moderation of words tend to flattery, or soothing, or excusing, it is by the figure *Paradiastole*, which therefore nothing improperly we call the *Curry-fauell*, as when we make the best of a bad thing, or turne a signification to the more plausible sence: as, to call an vnthrift, a liberall Gentleman: the foolish-hardy, valiant or couragious: the niggard, thriptide; a great riot, or outrage, and youthfull pranke, and such like termes: moderating and abating the force of the matter by craft. [...] We use it againe to excuse a fault, & to make an offence seeme lesse then it is, by giuing a terme more favorable and of lesse vehemencie then the troth requires, as to say of a great robbery, that it was but a pilfry matter: of an arrant ruffian that he is a tall fellow of his hands: of a prodigall foole, that he is a kind hearted man: of a notorious vnthrift, a lustie youth, and such like phrases of extenuation, which fall more aptly to the office of the figure *Curry fauell* before remembred.<sup>39</sup>.

Minorer la faute du coupable pour s'attirer la sympathie de l'auditoire, voilà donc en quoi consiste la paradiastole, ou « curry-favell », procédé que Quentin Skinner nomme « rhetorical redescription » et dont il explique l'origine comme suit :

A clever orator [...] can always hope to extenuate an evil action by imposing on it the name of an adjoining virtue. Conversely, he can always hope to denigrate a good action by redescribing it with the name of a neighbouring vice. [...] To 'curry' means to groom or comb out, while Fauvel was the name of the horse in Gervais de Bus's fourteenth century poem *Le roman de Fauvel* whose initials spell the vices of Flatérie, Avarice, Vilanie, Variété, Envie et Lascheté<sup>40</sup>.

Le noir peut donc être facilement changé en blanc pour celui qui sait manier habilement la langue et user des armes rhétoriques à sa disposition, et les normes morales en deviennent relatives et arbitraires, comme le soulignait Platon. Angelo mettra d'ailleurs au jour la spéciosité des arguments de la jeune fille :

<sup>39</sup> George Puttenham, *The Arte of English Poesie, Contrived into three Bookes: The first of Poets and Poesie, the second of Proportion, the third of Ornament*, (1589), reproduction de l'édition de Londres, Richard Field, 1589, *Renaissance Rhetoric, Key Texts*, 1479-1602, N°35, Oxford, OMP, cop. 1986, Numérisation de la BNF, Liber III, "Of Ornament", p.154 et 184.

<sup>40</sup> Quentin Skinner, "F.F. Bateson Memorial Lecture. Moral Ambiguity and the Renaissance Art of Eloquence", *Essays in Criticism*, Vol.XLIV, N°4, octobre 1994, p.275-80.

*Isabella* Ignominy in ransom and free pardon  
 Are of two houses; lawful mercy  
 Is nothing kin to foul redemption.  
*Angelo* You seemed of late to make the law a tyrant,  
 And rather proved the sliding of your brother  
 A merriment than a vice.  
 (2.4.112-17).

Isabella invitait le puritain à s'identifier à son frère lors de la rencontre précédente (2.2.66-68), et son souhait est ironiquement réalisé ici puisqu'Angelo partage désormais avec Claudio son désir de jouissance : « now I give my sensual race the rein » (2.4.160). L'échange entre le substitut du duc et la jeune vierge est d'ailleurs envisagé par Lucio comme une entreprise de séduction qui doit conduire à l'acte charnel, ainsi qu'il le laisse entendre au public quand il joue les souffleurs : si elle fait preuve de patience et d'obstination (« Give't not o'er so. To him again ; entreat him », 2.2.43) et qu'elle touche / caresse Angelo (« touch him », 2.2.73), il finira par « venir » à elle : « O, to him, to him, wench ! He will relent. He's coming ; I perceive it » (2.2.127-28). Porté par un désir brûlant, l'être de glace insensible et austère décide alors de jouer des ambiguïtés du discours d'Isabella et de s'adresser à elle sur un mode tout aussi équivoque et frauduleux, par le truchement de détours et de circonlocutions qui rompent avec la froideur habituelle de son discours :

*Angelo* [...] Our compelled sins  
 Stand more for number than for account.  
*Isabella* How say you?  
*Angelo* [...] Nay, but hear me.  
 Your sense pursues not mine. Either you are ignorant,  
 Or seem craftily, and that's not good.  
 (2.4.58-75).

Si Angelo l'accuse de feindre l'ignorance et d'être rusée, ses propos paraissent pourtant obscurs à la jeune fille qui ne voit pas où il veut en venir ; le style oblique qu'il arbore soudainement est inintelligible à celle dont le corps comme la langue sont demeurés vierges et purs :

*Angelo* Be that you are  
 That is, a woman. If you be more, you're none.  
 If you be one, as you are well expressed  
 By all external warrants, show it now,  
 By putting on the destined livery.

*Isabella* I have no tongue but one; gentle my lord,  
Let me entreat you speak the former language.  
(2.4.-134-40).

Alors qu'Angelo déforme et corrompt ses paroles, elle rappelle, innocemment, qu'elle n'est pas de celles qui usent d'un double langage, et ce n'est que lorsque la nature verbale d'Angelo resurgit et qu'il redevient sec et direct (« To be received plain, I'll speak more gross / [...] Redeem thy brother / By yielding up to my will », 81-164) qu'Isabella comprend clairement où il veut en venir : « O perilous mouths, / That bear in them one and the self-same tongue, / Either of condemnation or approof » (2.4.172-74). Elle se récrie contre les deux voix qui émanent de la bouche d'Angelo mais, ironiquement, c'est aussi ses propres mots dont elle dénonce le caractère insidieux et casuistique.

Certains critiques voient en Isabella un diable déguisé en vierge, ou encore un ange qui cède peu à peu aux plaisirs de la chair ; d'autres l'ont, au contraire, dépeinte comme l'incarnation de la vertu et de l'innocence, montrant qu'elle était victime de la lubricité d'un faux puritain<sup>41</sup>. Cette dernière interprétation est celle à laquelle nous adhérons, en partie du moins. De fait, Isabella est bel et bien aussi pure et sincère qu'elle prétend l'être, mais elle n'est pas tant victime d'Angelo que du langage auquel elle a recours pour sauver son frère. Les tournures qu'elle emploie engendrent des sens obliques qu'elle ne maîtrise pas, ainsi qu'elle le déclare elle-même à Angelo : « It oft falls out / To have what we would have, we speak not what we mean » (2.4.119). Claudio précisait que le pouvoir de persuasion de sa soeur était dû, en partie, à sa jeunesse (« in her youth ») ; or, c'est bien parce qu'elle est inexpérimentée dans l'art rhétorique comme dans celui de la séduction que la vierge perd le contrôle du sens, à l'instar du premier gentleman dont les jeux de mots finissent par se retourner contre lui dans le premier acte :

<sup>41</sup> Voir Barbara J. Baines, *op. cit.*, p.294-95 ; Marcia Riefer, “‘Instruments of Some More Mightier Member’: The Constriction of Female Power in *Measure for Measure*”, *Shakespeare Quarterly*, N°35, 1984, p.157-69 ; Harriett Hawkins, “‘The Devil’s Party’: Virtues and Vices in *Measure for Measure*”, *Shakespeare Survey*, Vol.31, 1978, p.105-14 ; Madeleine Doran, *The Endeavours of Art*, Madison, University of Wisconsin Press, 1954, p.368-69. Pour une étude détaillée de la question, voir George L. Geckle, “Shakespeare’s Isabella”, *Shakespeare Quarterly*, N°22, 1971, p.163-68.

*First gent.* I think I have done myself wrong, have I not?  
*Sec. gent.* Yes, that thou hast, whether thou art tainted, or free.  
 (1.2.36).

Le discours d'Isabella peut être facilement détourné parce qu'elle s'adresse à ses interlocuteurs avec une spontanéité et une innocence qui génèrent des quiproquos, comme on le voit dès sa première apparition sur scène, lors de son échange avec Francesca :

*Isabella* And have you nuns no farther privileges?  
*Francesca* Are these not large enough?  
*Isabella* Yes, truly. I speak not as desiring more,  
 But rather wishing a more strict restraint  
 Upon the sisterhood, the votarists of Saint Clare.  
 (1.4.1-5).

La nonne ne comprend pas ce que lui demande la jeune fille, dont la question maladroite crée un malentendu qui l'oblige à reformuler ses propos : la liberté de ton qu'Isabella s'octroie se retourne contre elle. Novice, la jeune fille l'est dans tous les sens du terme, car si son discours est extrêmement structuré et fait preuve d'une logique sans faille, il manifeste un aplomb et une intrépidité qui s'avèrent suggestifs et confinent à la licence<sup>42</sup>. « I speak not as desiring more », dit-elle ; c'est bien là que le bât blesse. Enfin, si la langue d'Isabelle séduit Angelo, il en va de même de son corps, « for in her youth, / There is a prone and speechless dialect / Such as move men » (1.2.160-62).

### « A prone and speechless dialect » (1.2.160)

Les spécialistes se sont beaucoup interrogés sur le sens à donner à l'expression « speechless dialect » et, pour la majorité d'entre eux, l'expression renvoie à tout discours qui n'est pas de l'ordre du verbal, autrement dit à celui du corps, de la gestuelle, des larmes, du regard, ou encore du silence<sup>43</sup>. Ils s'appuient là à

<sup>42</sup> La licence est l'un des thèmes qui fondent la pièce. Voir par exemple, Louise Halper, "Measure for Measure: Law, Prerogative, Subversion", *Studies in Law and Literature*, Vol.13, N°2, automne 2001, p.221-64 ; Phoebe S. Spinrad, "'Too much liberty': Measure for Measure and Skelton's Magnyfycence", *Modern Language Quarterly*, Vol.60, 1999, p.431-49 ; Andrew Gurr, "Measure for Measure's Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty", *E.L.R.*, Vol.27, 1997, p.89-105 ; John Wasson, "Measure for Measure: a Play for Incontinence", *E.L.H.*, Vol.27, décembre 1960, p.262-75 ; William W. Lawrence, "Measure for Measure and Lucio", *Shakespeare Quarterly*, Vol.9, N°4, automne 1958, p.443-53.

<sup>43</sup> Voir, par exemple, Martha Widmayer, "'To Sin in Loving Virtue': Angelo of Measure for Measure", *Texas Studies in Literature and Language*, Vol.49, N°2, été 2007, p.155-80, en

la fois sur le mutisme dont Isabella fait preuve lorsque le duc la demande en mariage dans la scène finale (5.1.) – mutisme que certains envisagent comme le signe de sa résistance au pouvoir patriarcal et que d'autres, à l'inverse, perçoivent comme celui de sa soumission –, sur l'aveu que fait Isabella à la fin de la pièce (« I partly think / A due sincerity governed his deeds, / Till he did look on me », 5.1.437-39), et sur la recommandation de Lucio :

[...] Go to Lord Angelo  
 And let him learn to know, when maidens sue  
 Men give like gods, but when they weep and kneel,  
 All their petitions are as freely theirs  
 As they themselves would owe them.  
 (1.4.75-83).

Parce que le bon orateur se doit d'allier « les qualités de la voix et le mouvement du corps »<sup>44</sup>, Isabella suit sans doute ces conseils pour gagner Angelo à sa cause : par exemple, elle se met à genoux et attrape la robe du puritain pour le sensibiliser à sa cause et l'émouvoir (2.2.44). Elle joue aussi des inflexions de la voix, car le bon orateur se doit de parcourir « toute l'échelle des tons » et de varier le rythme de son discours afin d'en augmenter la puissance<sup>45</sup>. Aussi le début de son discours est-il prononcé d'une voix posée et retenue, mais à mesure qu'il progresse, le rythme s'accélère, les questions s'enchaînent toujours plus vite, et les exclamations se font plus nombreuses, ce qui manifeste l'élan qui s'empare du cœur de la jeune fille vertueuse venue implorer avec grâce pour émouvoir l'âme par sa prière. Sa voix reproduit les mouvements du cœur : elle s'élève pour implorer la clémence et décrier la sentence autant qu'elle s'infléchit pour rendre compte de la douleur et de l'humilité et exhorter Angelo à la compassion. Quant au son de sa voix, il devait sans doute charmer les oreilles du public puisque la vierge était

---

particulier p.166 et suivantes ; Zenón Luis Martínez, “‘A speechless dialect’: Gender and Self-Recognition in *Measure for Measure*”, *Sederi*, Vol.8, 1997, p.183-90 ; Jerald W. Spotswood, “Isabella’s ‘Speechless Dialect’: Subversive Silence in *Measure for Measure*”, *Explorations in Renaissance Culture*, N°20, 1994, p.107-25 ; Philip C. McGuire, *Speechless Dialect: Shakespeare’s Open Silences*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1985, 191p. ; Marcia Riefer, “‘Instruments of Some More Mightier Member’: The Constriction of Female Power in *Measure for Measure*”, *op. cit.* ; David Lloyd Stevenson, *The Achievement of Shakespeare’s ‘Measure for Measure’*, Ithaca, Cornell University Press, 1966, en particulier les p.38 et suivantes.

<sup>44</sup> (Pseudo-) Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, Livre III, § 19, p.105.

<sup>45</sup> Cicéron, *L’orateur*, *op. cit.*, XVII, § 59, p.21.

interprétée par un *boy actor* à la voix aiguë. Le dramaturge fait allusion à la dimension lascive de la voix de garçon au début de l'acte 4 :

*Mariana [discovered with a] boy singing [...]*  
*Enter Duke [disguised as a friar]*  
*Mariana* Break off thy song, and haste thee quick away.  
 Here comes a man of comfort, whose advice  
 Hath often stilled my brawling discontent.  
*[Exit boy]*  
 I cry you mercy, sir, and well could wish  
 You had not found me here so musical.  
 Let me excuse me, and believe me so:  
 My mirth it much displeas'd, but pleas'd my woe.  
*Duke* 'Tis good; though music oft hath such a charm  
 To make bad good, and good provoke to harm.  
 (4.1.7-15).

Après avoir congédié le jeune chanteur en toute hâte, Mariana éprouve le besoin de se justifier auprès du duc, car si la musique fait écho à la mélancolie du cœur, elle est également associée à la sexualité et au plaisir<sup>46</sup>. Shakespeare suggère donc la dimension charnelle qui sous-tend la scène, et cette dernière peut renvoyer en filigrane au pouvoir séducteur de la voix d'Isabella, dont la sonorité, le timbre et la tessiture devaient être très proches de ceux du chanteur dans cette scène, voire identiques, puisque le *boy actor* chargé d'interpréter le rôle de la vierge était probablement le même que celui qui chantait pour Mariana, l'arrivée d'Isabella ne se faisant qu'après le départ du jeune chanteur. Le contraste entre la voix de la vierge et la voix grave et austère d'Angelo était donc considérable aux yeux (oreilles) du public, surtout si le dramaturge avait pris soin de choisir un *boy actor* à la voix particulièrement grêle. L'expression « prone and speechless dialect » peut donc désigner le pouvoir de séduction du corps au sens large, et renvoyer en particulier au son de la voix et à la gestuelle. Mais « dialect » évoque aussi la dialectique<sup>47</sup>, autrement dit un mode de raisonnement logique fondé sur des questions suivies de réponses visant à déterminer la vérité. C'est ce qu'explique Thomas Wilson, selon qui le terme

<sup>46</sup> Sur la dualité de la musique comme réconfort moral et source de plaisir sexuel, voir Lynda Phyllis Austern, "Listening and the erotic in Early Modern Europe: 'For, Love's a Good Musician'. Performance, Audition, and Erotic Disorders in Early Modern Europe", *The Musical Quarterly*, "Music as Heard", Vol.82, N°3/4, automne-hiver 1998, p.614-53, en particulier les p.639-44, consacrées à cette chanson ; et, du même auteur, "'Alluring the Auditorie to Effeminacie': Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England", *Music and Letters*, Vol.74, N°3, août 1993, p.343-54.

<sup>47</sup> La troisième entrée de l'*O.E.D.* donne « dialect » comme synonyme de « dialectic ».



*Gorgias*<sup>50</sup> et Thomas Wilson : « Sophisters are like those, whiche plaie with false Dice, and would make other beleve that thei are true, or els properly to terme them, thei be like those that goe for honest menne, and are none »<sup>51</sup>. Comme Ralph Lever (*The Arte of Reason, rightly termed Witcraft*, 1573) ou Abraham Fraunce<sup>52</sup>, Wilson souligne que les sophistes produisent des raisonnements d'apparence logique pour travestir le mensonge en vérité<sup>53</sup>. Enfin, signalons que le terme « dialect » apparaît dans *King Lear* dans un tout autre contexte, et il y est également associé au parler vrai autant qu'à la corruption.

À la scène 4 de l'acte 1, alors qu'il a été banni, Kent décide de se déguiser afin de reprendre sa place auprès de Lear pour le convaincre de son erreur :

If but as well I other accents borrow  
That can my speech defuse, my good intent  
May carry through itself to that full issue  
For which I razed my likeness.  
(1.4.1-4)<sup>54</sup>.

Désormais, sa langue sera masquée par un « accent »<sup>55</sup> factice, un autre ton. Ainsi, alors que, dans la scène 1, les premiers mots qu'il adresse au roi sont policés et formels (« Royal Lear, / Whom I have ever honoured as my king, / Loved as my father, as my master followed... », 1.1.140-42), lorsqu'il rencontre Lear dans la scène 4, il lui propose ses services dans une prose des plus rustiques :

<sup>50</sup> Platon, *Gorgias*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1967, 464a-b, p.193-94. Voir Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, ch. 2, "Plato's Attack on Rhetoric", Oxford, Clarendon Press, 1988, p.83-147. Voir aussi Martha Spranzi Zuber, « Rhétorique, dialectique et probabilité au XVIe siècle », *Revue de Synthèse*, 4<sup>ème</sup> série, N°2-3-4, avril-décembre 2001, p.306 ; E.J. Ashworth, "Traditional Logic", in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C.B. Schmitt gen. ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p.164.

<sup>51</sup> Thomas Wilson, *op. cit.*, Fol.3, Biii.

<sup>52</sup> Voir Ralph S. Pomeroy, "The Ramist as Fallacy-Hunter: Abraham Fraunce and the Lawiers Logike", *Renaissance Quarterly*, Vol.40, N°2, été 1987, p.224-46.

<sup>53</sup> Voir Thomas Wilson, *The Rule of Reason, op. cit.* Voir en particulier "The places of false conclusions, or deceitfull reasons", du Fol.62, Rii à la fin. Thomas Wilson y énumère tous les vices des sophistes : "i. the doutfulness of wordes, ii. The double meanyng of a sentence, iii. The joignyng of woordes that should be parted, iiiii. The partyng of woordes that shoulde be joined v. The maner of speache vi. The accent".

<sup>54</sup> Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1997.

<sup>55</sup> *O.E.D.*, accent, *n.*, 4. The way in which anything is said; pronunciation, utterance, tone, voice; sound, modulation or modification of the voice expressing feeling.

I do profess to be no less than I seem; [...] A very honest-hearted fellow, and as poor as the King. [...] I can keep honest counsel, ride, run, mar a curious tale in telling it and deliver a plain message bluntly.  
(1.4.13-33).

Dès lors, quelques scènes plus loin, c'est sans détours qu'il s'adresse à Oswald, fripouille flatteuse venue porter la lettre de Goneril qu'il conçoit comme un outrage au pouvoir de Lear : « Draw, you rascal ! [...] Draw, you rogue, or I'll so carbonado your shanks ! [...] Thou whoreson zed, thou unnecessary letter ! » (2.2.34-62). Il est alors sommé de se taire par Cornouailles :

*Cornwall* Peace, sirrah. You beastly knave, know you no reverence?  
*Kent* Yes, sir, but anger hath a privilege.  
*Cornwall* Why art thou angry? [...]  
*Kent* Sir, 'tis my occupation to be plain:  
I have seen better faces in my time  
Than stands on any shoulder that I see  
Before me at this instant.  
(2.2.66-93).

Conformément au ton qu'il s'était promis d'adopter à la fin de l'acte 1 (« I can deliver a plain message bluntly »), c'est de manière simple et crue que Kent révèle sa pensée à Cornouailles. Offensé, ce dernier le soupçonne alors de jouer un double jeu :

*Cornwall* This is some fellow  
Who, having been praised for bluntness, doth affect  
A saucy roughness and constrains the garb  
Quite from his nature. He cannot flatter, he;  
An honest mind and plain, he must speak truth;  
And they will take it, so; if not, he's plain.  
These kind of knaves I know, which in this plainness  
Harbour more craft and more corrupter ends  
Than twenty silly-ducking observants  
That stretch their duties nicely.  
(2.2.93-102).

Alors que, selon Kent, l'honnêteté et le devoir de vérité requièrent la langue simple et le franc-parler dont il use ici, selon Cornouailles, la liberté de parole et la prétention à la sincérité alliées à un aplomb sans faille peuvent dissimuler les desseins les plus vils et cacher les plus grands vices, voire une déloyauté à

l'égard du pouvoir en place, donc la corruption du locuteur<sup>56</sup>. À la Renaissance, les érudits mettent en question le bien-fondé de la liberté de parole, nommée *parrhesia*, *licentia* ou encore *uox libera*. S'ils l'associent à la dialectique et l'envisagent comme le fondement de la démocratie, comme une nécessité éthique et politique indispensable au bon fonctionnement de l'état, et comme un remède à la flatterie, elle suscite également les réserves dont Cornouailles se fait l'écho ici<sup>57</sup>. Moqueur, Kent parodie alors la langue d'Oswald qu'il juge cérémonieuse, flatteuse et fleurie, et il l'oppose au « dialect » qui est le sien :

*Kent* Sir, in good faith, or in sincere verity,  
Under th' allowance of your great aspect,  
Whose influence, like the wreath of radiant fire  
On flickering Phoebus' front—  
*Cornwall* What mean'st thou by this?  
*Kent* To go out of my dialect, which you discommend so  
much.  
(2.2.103-08).

Les courbettes verbales du courtisan doivent donc être opposées au style rustique de Kent, mais le défenseur du franc-parler et de la désobéissance vertueuse masque sa véritable identité sous un déguisement qui est à la fois physique et stylistique ; aussi l'honnêteté qu'il revendique est-elle ironiquement entachée du soupçon de déloyauté. Une langue hardie, un parler vrai qui s'apparente à l'expression de la sincérité autant qu'à une potentielle

<sup>56</sup> Sur ce point, voir, par exemple, Ifig Cocoual, "Craft and Corrupt Ends in Plainness? *King Lear* as a Devious Defence of Dramatic Rhetoric", in *Lectures du Roi Lear de William Shakespeare*, Delphine Lemonnier-Textier et Guillaume Winter eds., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Anglais », 2008, p.33-52 ; Steven Mullaney, "Lying Like Truth: Riddle, Representation and Treason in Renaissance England", *E.L.H.*, Vol.47, N°1, printemps 1980, p.32-47.

<sup>57</sup> Sur ces questions, voir David Colclough, *Freedom of Speech in Early Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, "Parrhesia, or licentiousness baptised freedom: the rhetoric of free speech", p.12-76 ; Diane Parkin-Speer, "Freedom of Speech in Sixteenth Century English Rhetorics", *Sixteenth Century Journal*, Vol.12, N°3, automne 1981, p.65-72 ; James Seaton, "Dialectics: Freedom of Speech and Thought", *Journal of the History of Ideas*, Vol.41, N°2, avril-juin 1980, p.283-89 ; Enrico Berti, "Ancient Greek Dialectic as Expression of Freedom of Thought and Speech", traduit par Philip P. Wiener, *Journal of the History of Ideas*, Vol.39, N°3, juillet-septembre 1978, 347-70. Sur Diogène Laërte et la *parrhesia*, voir Kristen Kennedy, "Cynic Rhetoric: The Ethics and Tactics of Resistance", *Rhetoric Review*, Vol.18, N°1, automne 1999, p.26-45. Sur la *parrhesia* dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Livres 1 et 15, et son interprétation politique dans les versions moralisées de la Renaissance, dont celle de George Sandys, voir Heather James, "Ovid and the Question of Politics in Early Modern England", *E.L.H.*, Vol.70, N°2, 2003, p.343-73.

corruption du locuteur, voilà donc ce que le terme de « dialect » recouvre dans *King Lear* comme dans *Measure for Measure*.

*Measure for Measure* aborde donc la question de la séduction vocale et physique, comme le suggère dès le début de la pièce la réplique de Francesca à Isabella : « If you speak, you must not show your face ; / Or if you show your face, you must not speak », (1.4.12-13). À l'ambiguïté du statut de vierge d'Isabella répond l'équivocité de sa voix<sup>58</sup>, dont les échos éveillent, malgré elle, le désir du puritain. Tandis qu'Isabella est victime d'une voix double et d'un corps érotique dont elle ne contrôle pas les effets par manque d'expérience (« in her youth »), dans *A Lovers Complaint*, où apparaît de nouveau le terme « dialect », Shakespeare dépeint la manière dont un adolescent (« youth ») séduit consciemment son public en usant de ses attributs vocaux et charnels. La critique s'est beaucoup intéressée à la sensualité du corps adolescent dans les pièces de Shakespeare, et en particulier à celui des jeunes héroïnes déguisées en garçons, dont elle a souligné l'androgynie et montré que cette dernière suscitait le désir des hommes comme des femmes<sup>59</sup>. Nous aimerions ici montrer comment le corps et la voix interagissent pour enflammer le public.

<sup>58</sup> «The seventeenth-century virginal body is at once a highly controlled construct (one that defines the transitional space between girl and woman, child and adult, prepubescence and the fulfillment of sexual initiation), and yet at the same time, it is one that appears to exist in an odd social space prior to social delineation and control», Mary H. Loughlin, *Hymeneutics: Interpreting Virginity on the Early Modern Stage*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, p.28. Sur la représentation de la vierge et l'ambiguïté de son statut dans l'Angleterre de Shakespeare, voir aussi Theodora A. Jankowski, *Pure Resistance: Queer Virginity in Early Modern English Drama*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, 283p., en particulier les p.172-76 consacrées à *Measure for Measure*.

<sup>59</sup> Voir l'introduction à cette partie. Voir aussi Linda Phyllis Austern, «'No women are indeed': the Boy Actor as Vocal Seductress in Late Sixteenth- and Early Seventeenth-Century English Drama», in *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, Leslie C. Dunn et Nancy A. Jones eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.83-102 ; Steve Brown, «The Boyhood of Shakespeare's Heroines: Notes on Gender Ambiguity in the Sixteenth Century», *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.30, N°2, «Elizabethan and Jacobean Drama», printemps 1990, p.243-63 ; Phyllis Rackin, «Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage», *P.M.L.A.*, N°102, 1987, p.29-44 ; Lisa Jardine, «'As boys and women are for the most part cattle of this colour': Female Roles and Elizabethan Eroticism», in *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Totowa, Barnes & Noble, 1983, p.9-36 ; Robert Kimbrough, «Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise», *Shakespeare Quarterly*, N°33, 1982, p.17-33 ; Gordon Lell, «'Ganymede' on the Elizabethan Stage: Homosexual Implications of the Use of Boy-Actors», *Aegis*, N°1, 1973, p.5-15.

## **Simuler et maquiller : le masque de l'innocence dans *A Lovers Complaint***

### **Du miel au fiel : la langue corrompue**

C'est, en effet, dans *A Lovers Complaint* que l'on trouve la troisième et dernière occurrence du terme « dialect ». Dans le poème, « dialect » est utilisé par la jeune fille à qui Shakespeare donne la parole ; elle se confesse et raconte comment elle a succombé à la langue d'un jeune homme qui l'a ensuite trompée et abandonnée :

So on the tip of his subduing tongue  
All kinde of arguments and question deepe,  
Al replication prompt, and reason strong  
For his advantage still did wake and sleep,  
To make the weeper laugh, the laugher weepe:  
He had the dialect and different skil,  
Catching al passions in his craft of will.  
(v.120-26)<sup>60</sup>.

Le contexte est différent de celui dans lequel se trouve Isabella dans *Measure for Measure*, car la jeune fille livre ici la plainte de l'amoureuse délaissée par celui qu'elle aime, mais la séduction exercée par la voix du jeune homme est aussi puissante et désarmante que celle qu'exerce Isabella sur Angelo (« subduing tongue » fait écho à « this vertous mais subdues me quite », Angelo, *Measure for Measure*, 2.2.89-90). Le terme « dialect » est associé, en premier lieu, à l'éloquence du jeune homme : l'intelligence vive et l'esprit alerte (« al replication prompt »), il use de tous les arguments et questions susceptibles de convaincre son public (« all kinde of arguments and question deepe »). Fin, rusé et insidieux, il parvient à susciter la passion de ses auditeurs et à les asservir à sa volonté et à son désir (« will »), comme en atteste l'expression « catching al passions<sup>61</sup> », qui implique que les cinq sens soient tous subjugués par le charme de sa langue. Malgré eux, les auditeurs sont conquis, comme l'admet la jeune fille qui livre sa plainte. Bien que l'on puisse

<sup>60</sup> Shakespeare, *A Lovers Complaint*, in *Motives of Woe. Shakespeare and 'Female Complaint'*, John Kerrigan ed., Oxford, Clarendon Press, 1991.

<sup>61</sup> *O.E.D.*, passion, n., III. Senses relating to passivity. 10. In *pl.* The five senses considered as the passive, receptive part of the intellect.

douter de la fiabilité de sa restitution – John Kerrigan analyse le terme « rewording », qui apparaît au début du poème, comme le signal d'une duplicité<sup>62</sup> –, elle prétend avoir déjoué ses stratégies (« I could say this mans untrue / And knew the patternes of his foul beguiling », v.169-70), et déclare avoir tenté de résister à ses beaux discours (« Characters and words merely but art », v.174), avant de tomber sous son emprise, victime du pouvoir enchanteur de ce qu'elle appelle « A youthfull suit » (79). En effet, à l'instar du jeune homme des *Amours* ou du Leandre de Marlowe<sup>63</sup>, le jeune séducteur n'hésite pas à revêtir le masque de l'amant éploré et à enrober de flatteries ses promesses de loyauté et ses serments d'amour pour maquiller des intentions perverses :

Gentle maid,  
Have of my suffering youth some feeling pittie  
And be not of my holy vows afraid,  
That's to ye sworne to none was ever said,  
For feasts of love I have been call'd unto  
Till now did nere invite nor never woo.  
[...] leave the battrie that you make gainst mine  
Lending soft audience, to my sweet designe,  
And credent soule, to that strong bonded oth.  
(v.177-279).

La voix sincère dissimule des musiques impures destinées à séduire l'oreille, à mouvoir le corps et à aiguïser le désir des auditeurs : « When he most burnt in hart-wisht luxurie, / He preacht pure maid, and praised cold chastitie » (v.314-15). Le jeune séducteur joue les vierges effarouchées, et au plan sonore, sa voix est aussi aiguë que celle d'une fille.

Après avoir dépeint la force de persuasion du jeune imposteur, la narratrice raconte comment le ton et le timbre sa voix contribuent à son charme :

His qualities were beautous as his forme,  
For maiden tongu'd he was and thereof free;

<sup>62</sup> John Kerrigan, *op. cit.*, p.44-46 ; voir aussi l'article de Katharine Craik, "Shakespeare's *A Lover's Complaint* and Early Modern Criminal Confession", *Shakespeare Quarterly*, Vol.53, N°4, 2002, p.437-59.

<sup>63</sup> Sur les liens entre *A Lovers Complaint* et les *Amores* d'Ovide, voir Shirley-Sharon Zisser et Stephen Whitworth, "'Deep-brained Sonnets' and 'Tragic Shows': Shakespeare's Late Ovidian Art in *A Lover's Complaint*", in *Critical Essays on Shakespeare's A Lover's Complaint: Suffering Ecstasy*, Shirley-Sharon Zisser ed., Farnham, Aldershot, Hampshire, et Burlington, Ashgate Publishing, 2006, p.55-78.

Yet if men mov'd him, was he such a storme  
 As oft twixt May and Aprill is to see,  
 When windes breath sweet, unruly though they bee.  
 His rudeness so with his authoriz'd youth,  
 Did livery falseness in a pride of truth.  
 (v.99-105).

Le terme « unruly » est employé pour décrire des accès de colère que la narratrice trouve aussi doux et suaves que le souffle des brises printanières (« winds...sweet ») et, comme « rudeness », il renvoie également à un parler informel et incivil, à une langue franche et directe qui traduit la conviction et fait autorité (« authoriz'd youth »)<sup>64</sup>. Quant au vers 100, il est ambigu : « Maiden-tongu'd he was and thereof free », indique la narratrice. La voix de vierge, modeste et douce, est présentée a priori comme un garant de la pureté et de la vertu du jeune usurpateur, ainsi que l'indique l'un des sens de l'adjectif « free ». La voix révélerait donc le corps dont elle émane, et c'est ce que montrent Ann Hanson et David Armstrong. Ils s'appuient sur des textes antiques et ils remarquent que, dans le folklore de l'époque, la défloration de la femme est conçue comme un facteur d'altération vocale :

Her voice no longer sounds so slender and pure as before,  
 but is troubled and thickened; her neck is coarsened; she  
 blushes a great deal and her veins swell: that is to say the  
 circulation in her upper body is accelerated and flushed  
 compared to its previous state. [...] Vocal quality is a sign  
 of virginity preserved or lost<sup>65</sup>.

Si c'est à cette idée que Shakespeare fait allusion dans *A Lovers Complaint*, alors il la subvertit, car sur les idées de chasteté et de modestie que véhicule l'adjectif « free » se superposent celles de liberté de ton et de franchise, mais aussi celles d'impudeur et de liberté sexuelle<sup>66</sup>. Reflet de la bonté et de la

<sup>64</sup> *O.E.D.*, authorized, *ppl. a.*, I.1. Possessed of authority, acknowledged as authoritative; thoroughly established; highly esteemed. 2. Placed in (*obs.*) or endowed with authority. Authority I. Power to enforce obedience. II. Power to influence action, opinion, belief.

<sup>65</sup> Ann Hanson et David Armstrong, "The Virgin's Voice and Neck: Aeschylus, *Agamemnon* 245 and Other Texts", *British Institute of Classical Studies*, N°33, 1986, p.97.

<sup>66</sup> *O.E.D.*, free, *a., n. and adv. A. adj.*, I. Not in bondage to another. 1. b. *fig. esp.* in a spiritual sense = not in bondage to sin. 3. Noble, honourable, of gentle birth and breeding. 4.a. Hence in regard to character and conduct: Noble, honourable, generous, magnanimous. *Obs.* II. Released, loose, unrestricted. 19. Sexually promiscuous or available. *Obs* III. Characterized by spontaneity, readiness or profuseness in action. 25.a. Of speech: Characterized by liberty in the expression of sentiments or opinions; uttered or expressed without reserve; frank, plain-spoken. Sur ce vers, voir la note de John Kerrigan « *maiden tongu'd*: softly spoken, chaste in speech (lending paradox to *free*, 'eloquent' and 'licentious') ».

grâce, la voix cristalline n'est donc qu'un masque vocal qui trompe le public et le ravit pour mieux le prendre dans ses filets. Enfin, à la duplicité de la voix du jeune homme répond l'androgynie de son corps.

### Un corps androgyne

Le jeune homme est décrit comme un ravissement pour l'œil : « Each eye that saw him did inchaunt the mind » (v.89). Le temps semble n'avoir aucune emprise sur lui (« his termlesse skin », v.95), et son visage est si délicat (v.96) que certains de ses adorateurs gardent sur eux son portrait miniature afin de satisfaire leurs yeux et de nourrir leurs pensées (v.134-40). Semblable au Narcisse d'Ovide ou au Léandre de Marlowe, il est entre deux âges (« Smal shew of man was yet upon his chinne », v.92) et il plaît à tous et à toutes, emportant donc l'adhésion générale : « hee did in the general bosome raigne / Of young, of old, and sexes both enchanted » (v.127-28). De surcroît, le jeune homme met son corps en scène pour attiser le désir et, tel Protée, il est capable de toutes les métamorphoses et s'avère un comédien hors pair :

In him a plenitude of subtle matter,  
Applied to Cautills, all straining forms receives,  
Of burning blushes, or of weeping water,  
Or sounding paleness: ad he takes and leaves,  
In eithers aptness as it best deceives:  
To blush at speeches ranck, to weep at woes  
Or to turn white and sound at tragic shows.  
(v.302-08).

Ni enfant, ni homme, ni femme, ou tous à la fois, il est, comme la vierge, membre d'une catégorie à part et investi d'un pouvoir particulier dans le théâtre de Shakespeare : créature ambivalente, comme l'est le *boy actor*, il a la voix de vierge censée manifester la pureté du corps et de l'esprit, mais il est désinvolte et dépravé, et il use d'une éloquence et d'un franc-parler qui lui donnent un ascendant sur le public et le subjuguent :

My wofull selfe that did in freedome stand,  
And was my owne fee simple (not in part)  
What with his art in youth and youth in art  
Threw my affections in his charmed power,  
Reserv'd the stalke and gave al my flower.  
(v.143-47).

Ainsi que le montre le chiasme (« his art in youth and youth in art »), la séduction exercée par l'adolescent est un piège qui se referme sur son public.

Dans *A Lovers Complaint*, Shakespeare montre et démonte les stratagèmes de séduction auxquels a recours l'adolescent, et le pouvoir qu'exercent son corps androgyne et sa voix de vierge sur son public. Dans *Twelfth Night*, pièce qu'il écrit quelques années seulement avant le poème, il met en scène un personnage d'eunuque dont le charme tout aussi irrésistible se retourne contre lui.

## CHAPITRE 2. La voix de castrat dans *Twelfth Night*

Dans *Twelfth Night*, le personnage de Viola décide de jouer le rôle d'un eunuque, ou d'un castrat<sup>67</sup>, ce qui en fait une héroïne aux qualités vocales et corporelles exceptionnelles, ainsi qu'elle le laisse entendre au capitaine dans la scène d'ouverture :

Conceal me what I am, and be my aid  
 For such disguise as haply shall become  
 The form of my intent. I'll serve this duke.  
 Thou shalt present me as an eunuch to him.  
 It may be worth thy pains, for I can sing,  
 And speak to him in many sorts of music  
 That will allow me very worth his service.  
 (1.2.49-55).

Selon J.M. Lothian, T.W. Craik et David Lindley, notamment, la référence à l'eunuque n'a que peu de pertinence dans l'économie générale de la pièce : non seulement Viola choisit finalement de se présenter à Orsino déguisée en page et non en eunuque, mais en outre, alors qu'elle vante ses talents de chanteuses, elle n'en use à aucun moment sur scène. Shakespeare aurait commencé par attribuer à Viola la chanson réclamée par Orsino en 2.4., avant de décider de la faire chanter par Feste car aucun *boy actor* n'aurait eu le talent requis pour l'interpréter sur scène<sup>68</sup>. On peut aussi penser que Shakespeare a choisi de faire interpréter les chansons par Feste afin de célébrer l'arrivée de Robert Armin au sein de la troupe, puisque ce dernier remplace William Kempe vers 1600. Si Kempe était connu pour être un pitre et un danseur hors pair, Armin était un acteur lettré et subtil doublé d'un musicien et d'un chanteur accompli. Ainsi Shakespeare a-t-il pu finalement souhaiter attribuer une place de premier plan à

---

<sup>67</sup> Shakespeare n'utilise que le terme d' « eunuque » et non celui de « castrat », mais il inclut, dans son portrait du personnage, les caractéristiques de l'un et de l'autre. Rappelons que, pour le public actuel, le premier est un homme châtré qui garde les femmes dans les harems, alors que le second désigne le chanteur que l'on émasculait dès l'enfance afin qu'il conserve sa voix de soprano ou d'alto.

<sup>68</sup> Voir l'introduction à la pièce de l'édition de J.M. Lothian et T.W. Craik, *The Arden Shakespeare*, Londres et New York, Routledge, 1975, p.xxii-xxiii ; voir aussi David Lindley, *Shakespeare and Music*, *The Arden Critical Companions*, Tunbridge Wells, Kent, Thomson Learning, 2006, p.200-01.

ce comédien prestigieux<sup>69</sup>. Quoi qu'il en soit, la grande majorité des critiques, en particulier dans le cadre d'études féministes, a réduit le déguisement d'eunuque à un costume masculin et elle a interprété son usurpation uniquement comme un vecteur de brouillage visant à montrer la porosité entre les « genres » (genders) masculin et féminin, et comme un piège qui se referme sur Viola pour en faire un monstre (2.2.32)<sup>70</sup>. Néanmoins, certains ont affirmé que l'allusion à l'eunuque avait en réalité une valeur de métaphore qui marquait la pièce entière. Pour Keir Elam, les différents types d'échanges qui s'opèrent dans la pièce (« the exchange of gifts, of letters, of love tokens but also of conversational formulae, courtesy rituals, and codified gestures »<sup>71</sup>) seraient symboliquement associés à la figure de l'eunuque :

It is quite plausible to see Viola's 'as an eunuch' allusion, in its figurative guise, as a manifestation of the corporeal decorum or inhibition that constituted an essential ingredient of early modern codes of civility [...] thereby ensuing a double barrier of chastity against potential sexual dangers<sup>72</sup>.

Elam note également que l'allusion à l'eunuque, ou au castrat, confère nécessairement à la voix de Viola des propriétés particulières :

In her 'as an eunuch' speech, Viola prefigures her castrato performance as a musical mode of verbal persuasion. [...] Viola's goal of self-elected unsexed 'singer' is not a form of impotence but a mode of power. [...] The very scenes in which Viola puts into effect her abnegation and self-mortification [...] are the scenes in which she achieves erotic dominion over both [Olivia and Orsino] as captivating castrato. [...] Her eviration is simultaneously an act of sexual self-denial and an exercise in irresistible sexual allure<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Sur les différences de jeu de ces deux comédiens, voir, entre autres, Stanley Wells et Sarah Stanton eds., *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p.137-54.

<sup>70</sup> Voir l'introduction à cette partie.

<sup>71</sup> Keir Elam, "The Fertile Eunuch: *Twelfth Night*, Early Modern Intercourse, and the Fruits of Castration", *Shakespeare Quarterly*, Vol.47, N°1, printemps 1996, p.3.

<sup>72</sup> Keir Elam, *ibidem*, p.4.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.6-36. Elam analyse également la figure de la castration d'un point de vue psychanalytique mais nous n'en ferons pas état puisque cette perspective n'entre pas dans le cadre que nous avons fixé à nos recherches.

Dans le prolongement de ces analyses, nous voudrions suggérer que, loin d'être le fruit de la malhabilité du dramaturge, ou le vestige d'une première intention oubliée ensuite, l'allusion à l'eunuque est centrale dans *Twelfth Night*. Non seulement l'eunuque / castrat est la métaphore qui gouverne la pièce entière, mais Viola / Cesario possède les attributs physiques, vocaux et (im)moraux du personnage tel qu'il est décrit dans les comédies romaines et italiennes notamment<sup>74</sup>. En outre rien n'interdit de penser que Viola peut effectivement apparaître en costume d'eunuque sur scène, puisque c'est le cas de certains personnages dans d'autres pièces écrites à partir de 1600<sup>75</sup>. Le personnage de l'eunuque / castrat permet à Shakespeare d'explorer le pouvoir mystificateur de la voix mélodieuse par le truchement, entre autres, du mythe ovidien d'Écho et de Narcisse.

## Une voix de vierge ou d'enfant ?

### Un timbre cristallin

Ambassadeur du duc auprès d'Olivia, Cesario écoute les directives et les conseils que lui prodigue Orsino pour être admis auprès de la comtesse :

*Orsino* Be clamorous, and leap all civil bounds,  
Rather than make unprofited return.  
*Viola* Say I do speak with her, my lord, what then?  
*Orsino* O then unfold the passion of my love,  
Surprise her with discourse of my dear faith.  
(1.4.20-24).

C'est donc en faisant preuve d'outrecuidance et en l'assaillant de mots d'amour que Cesario parviendra à être reçu par Olivia, ce qui rapproche son personnage à la fois de l'adolescent de *A Lovers Complaint* et du type de l'eunuque. En effet, au vu des recherches menées sur la question de la représentation de ce dernier personnage dans des pièces antérieures et contemporaines à *Twelfth Night*, il apparaît que l'eunuque est un chanteur accompli et un « gentleman » qui maîtrise parfaitement l'art de la rhétorique, mais qu'il est aussi un

<sup>74</sup> Voir l'annexe 2, « Les sources antérieures et contemporaines à Shakespeare ».

<sup>75</sup> Gary Taylor, *Castration. An Abbreviated History of Western Manhood*, New York et Londres, Routledge, 2002, p.77. Sur la représentation de l'eunuque à la Renaissance et le costume de Viola, voir l'annexe 2.

impertinent qui n'hésite pas à s'affranchir du décorum pour convaincre des personnages dont il est souvent le conseiller avisé. Au théâtre, l'eunuque arrive généralement dans une société qui lui est étrangère, mais ses qualités lui permettent de s'assimiler et de monter rapidement dans l'échelle sociale. Il est également un sophiste libidineux qui cherche à séduire les femmes par tous les moyens<sup>76</sup>. Si l'attitude effrontée de Viola doit lui permettre d'obtenir une audience auprès d'Olivia, le charme de sa voix et l'érotisme de son corps ne manqueront pas de gagner ses faveurs, selon Orsino :

*Orsino* It shall become thee well to act my woes—  
She will attend it better in thy youth  
Than in a nuncio's of more grave aspect.  
*Viola* I think not so, my lord.  
*Orsino* Dear lad, believe it;  
For they shall yet belie thy happy years  
That say thou art a man. Diana's lip  
Is not more smooth and rubious; thy small pipe  
Is as the maiden's organ, shrill and sound,  
And all is semblative a woman's part.  
(1.4.25-33).

À petit organe sexuel, petite trachée et petite gorge (« small pipe ») : conformément aux attributs de l'eunuque, la voix de Cesario est aiguë et claire (« shrill »), semblable à celle de la vierge (« maiden's organ ») et aussi douce et mélodieuse qu'elle, comme cela est dit dans *Coriolan* : « my throat of war be turn'd, / Which quired with my drum, into a pipe / Small as an eunuch, or the virgin voice / That babies lulls asleep » (3.2.112-15). Notons que l'association de la voix aiguë (« shrill ») à la chasteté du corps et de l'esprit est de nouveau suggérée ici, puisque « sound » désigne en premier lieu la pureté, l'honnêteté, et la sincérité<sup>77</sup>. Le *boy actor* qui était censé jouer le rôle de Viola sur scène devait donc avoir un timbre de voix suffisamment immature pour que sa voix soit véritablement semblable à celle d'une jeune fille et qu'elle ne produise aucun des quintoiements intempestifs auxquels Cléopâtre ou Hamlet font allusion. Cette contrainte a pu amener Shakespeare à revoir et à adapter sa mise

<sup>76</sup> Voir l'annexe 2.

<sup>77</sup> *O.E.D.* sound, *a.*, I. 1.a. Of persons, animals, etc.: Free from disease, infirmity, or injury. II. 8. a. In full accordance with fact, reason, or good sense; founded on true or well-established grounds; free from error, fallacy, or logical defect; good, strong, valid. 10. Of persons, disposition, principles, etc.: a. Morally good; honest, straightforward. b. Sincere, true; not doubtful or disaffected in any way; trusty, loyal. Dans l' *O.E.D.* l'adjectif « sound » n'est jamais appliqué à la voix.

en scène le jour des représentations de *Twelfth Night* si, comme l'ont noté certains critiques, aucun *boy actor* n'était en mesure d'interpréter le rôle de Viola tel qu'il l'avait conçu. Cependant, de notre point de vue, l'intention du dramaturge est bien de faire de Viola un eunuque, et on ne peut exclure le fait qu'elle ait été interprétée ainsi sur scène.

Deux objections pourraient, d'emblée, être opposées à cette idée : si Viola et son frère sont identiques en tous points (« One face, one voice, one habit, and two persons », s'exclame Orsino, 5.1.208), le rôle d'eunuque paraît inconciliable avec la virilité dont témoigne Sebastian dans le duel à l'épée qui l'oppose à Andrew (5.1.175-200). Pourtant, cette incohérence peut être nuancée. D'une part, dans *Eunuchus*, pièce de Térence traduite en anglais par Richard Bernard en 1588, Dorus est lui aussi un jeune eunuque à la voix aiguë, ce qui ne lui interdit pas de défier quiconque à la lutte et de faire preuve de bravoure<sup>78</sup>. D'autre part, si l'on ne peut réconcilier virilité et castration, on doit se souvenir que l'une des caractéristiques principales de l'eunuque est l'intrépidité<sup>79</sup> : à défaut de virilité, Sebastian fait preuve d'un aplomb sans faille lorsqu'il donne l'estocade à Sir Andrew. En fin de compte, on peut donc poser que Viola et Sebastian jouent le rôle d'eunuque et qu'ils ont tous deux une voix féminine et argentine que rien ne distingue de celle de la vierge, ainsi que le déclare Orsino. Si ce dernier souligne les attributs féminins du corps et de la voix de l'eunuque (« all is semblative a woman's part »), le portrait qu'en donne Malvolio fait de lui un être ambigu :

*Malvolio* Madam, yon young fellow swears he will speak with you. [...] He's fortified against any denial.  
*Olivia* Tell him he shall not speak with me.  
*Malvolio* He's been told so, and he says he'll stand at your door like a sheriff's post, and be supporter to a bench, but he'll speak with you.  
*Olivia* [...] What manner of man?  
*Malvolio* Of very ill manner: he'll speak with you, will you or no.  
*Olivia* Of what personage and years is he?  
*Malvolio* Not yet old enough for a man, nor young enough for a boy [...] 'Tis with him in standing water between

<sup>78</sup> Voir l'annexe 2. Rappelons également qu'à l'opéra, le castrat efféminé interprète souvent des rôles de personnages masculins très virils : rois, empereurs, capitaines, guerriers. Voir Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essais sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 2001, p.164.

<sup>79</sup> Voir l'annexe 2.

boy and man. He is very well-favoured, and he  
speaks very shrewishly.  
(1.5.123-43).

Conformément aux directives du duc, Cesario joue les garçons effrontés à la porte de la demeure d'Olivia (« of very ill manner ») et il adopte un ton aussi libre et impudent que le garçon de *A Lovers Complaint* (« he speaks very shrewishly »). De plus, comme le jeune homme du poème, c'est un adolescent, mi-homme mi-enfant, et Malvolio ajoute qu'il est séduisant (« well-favoured »). Voix de vierge dans un corps androgyne, l'eunuque est un personnage ambigu, tout comme la femme et le *boy actor*.

### L'eunuque comme archétype de l'amoureux idéal

L'adolescent, la femme et l'eunuque occupent des places assez similaires dans ce que l'on pourrait qualifier de hiérarchie des sexes. Rappelons d'abord que, dans l'Angleterre de Shakespeare, la différence entre les sexes n'est pas absolument rigide car elle n'est justifiée que par l'absence ou la présence de chaleur dans le corps. En effet, le sexe féminin est exactement le même que le masculin, mais il est interne et donc inversé : le défaut de chaleur dont souffre le corps froid et humide de la femme ne lui permet pas d'expulser les organes génitaux hors du corps, donc ces derniers demeurent à l'intérieur. Cependant, si la chaleur interne vient à monter, alors la femme peut subitement voir ses organes génitaux sortir du corps et se trouver changée en homme<sup>80</sup>. L'eunuque, lui, a des organes génitaux masculins mais, au fil des ans, son corps se féminise, ainsi que l'explique Ambroise Paré :

Le sexe n'est autre chose que la différence du mâle & de la femelle en laquelle faut considérer que la femme a toujours moins de chaleur que l'homme [...]. A la nature des femmes il faut rapporter les châtrés, car ils dégènèrent en tel sexe, et retiennent la nature d'icelui, comme on voit par la voix féminine, & défaut de poil, par l'imbécile chaleur<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> À ce sujet, voir Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990, p.122-40, et Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1988, "Fiction and Friction", p.66-93.

<sup>81</sup> Ambroise Paré, *Les oeuvres de M. Ambroise Paré, Conseiller et Premier Chirurgien du Roy*, reproduction de l'édition de Paris, Gabriel Buon, 1575, numérisation de la BNF de l'édition de Cambridge, Mass., Omnisys, 1995, p.21.

Ni homme, ni femme, bien qu'il en partage des caractéristiques, l'eunuque a un statut indéterminé : « Symbolically, the eunuch, who straddles categories, is always liminal, always occupying that numinous space “betwixt and between” »<sup>82</sup>. À ce titre, il peut paraître proche de l'adolescent qui se situe, comme la femme, au milieu d'une échelle sexuelle dont le sommet n'est autre que le modèle de perfection masculin :

Castrating a boy before puberty [...] did not throw his sex, in the modern sense, into question. It merely froze him within the middle ground of the hierarchy of sex: he never experienced the final burst of vital heat that would have taken him to full masculinity. Sexually speaking – and this is an essential point – the castrato would have been viewed as equivalent to the boy. In fact, he was an arrested boy: although his body would increase in size, his surgery ensured that his vital heat, and thus his physical characteristics, would remain at the less markedly masculine level of youth<sup>83</sup>.

Franca Trinchieri Camiz a étudié des portraits de castrats allant du XVI<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle, et il ressort que beaucoup d'entre eux révèlent des traits appartenant à la fois à l'adolescent et à la femme :

The castrati had no beard, but their hair, on the other hand, was luxuriant. The castrato body was often characterized by subcutaneous fat localized in the hips, thighs and face, a very rounded face, with almost swollen cheeks, thick hair and particularly languid effeminate hands<sup>84</sup>.

En fin de compte, le castrat est une sorte d'éternel adolescent dont le corps grandit et se féminise tout en conservant les attributs du garçon :

On the Italian baroque stage, the castrato represented a theatrical imitation of this erotically charged boy. [...] The castrato magnif[ied] the familiar youth. He inhabited the same intermediate sexual zone as the boy, sharing erotic mixture of masculine and feminine qualities<sup>85</sup>.

Son apparence et sa voix androgynes lui confèrent un pouvoir de séduction incontestable car, à la Renaissance, si Mars est la représentation typique de la

<sup>82</sup> Gary Taylor, *Castration, op. cit.*, p.182.

<sup>83</sup> Roger Freitas, “The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato”, *The Journal of Musicology*, Vol.20, N°2, printemps 2003, p.204.

<sup>84</sup> Franca Trinchieri Camiz, “The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture”, *Artibus et Historiae*, Vol.9, N°18, 1988, p.174.

<sup>85</sup> Roger Freitas, *op. cit.*, p.214.

virilité, l'homme efféminé est jugé sensuel et érotique : « whereas now masculine eroticism is epitomized perhaps by firm muscles, a “healthy” tan, and maybe even an unshaven face, the earlier period prized a soft body, pale skin, and smooth cheeks »<sup>86</sup>. À l'époque de Shakespeare, l'aspect efféminé d'un homme n'est pas envisagé uniquement comme un signe d'homosexualité puisqu'il est aussi la manifestation des effets de l'amour éprouvé pour une femme, ainsi qu'en témoigne Roméo lorsqu'il refuse de se battre : « O sweet Juliet, / Thy beauty hath made me effeminate » (3.1.113-14). L'homme efféminé est donc d'abord perçu comme celui qui est enclin à l'amour, ce qui est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les castrats se sont fréquemment vu attribuer les rôles d'amoureux transis à l'opéra dès les années 1630 en Italie, et ce jusqu'au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Efféminé, érotique et archétype de l'amoureux idéal, le castrat partage avec l'adolescent et la femme un asservissement aux passions :

A man who succumbed too much to the pleasures of the flesh, whose existence revolved too much around women, was considered in danger of losing his masculine nature and even physical strength. By the same principle, a man who presented a rather feminine demeanor – like the boy or castrato – was considered predisposed to becoming ensnared in the womanish pursuits of love<sup>87</sup>.

Ainsi que le dit Wendy Heller, si on les compare aux hommes, les castrats présentent donc la particularité d'avoir substitué Vénus à Mars<sup>88</sup>, et Mardian y fait allusion dans *Antony and Cleopatra* :

<i>Cleopatra</i>	Thou, eunuch Mardian!
<i>Mardian</i>	What's your highness' pleasure?
<i>Cleopatra</i>	Not now to hear thee sing. I take no pleasure In aught an eunuch has. 'Tis well for thee That, being unseminared, thy freer thoughts May not fly forth of Egypt. Hast thou affections?
<i>Mardian</i>	Yes, gracious madam.
<i>Cleopatra</i>	Indeed?
<i>Mardian</i>	Not in deed, madam, for I can do nothing But what indeed is honest to be done.

<sup>86</sup> Roger Freitas, *ibidem*, p.247.

<sup>87</sup> *ibid.*, p.205.

<sup>88</sup> Wendy Heller, “Chastity, Heroism, and Allure: Women in the Opera of Seventeenth-Century Venice”, Ph.D. dissertation, Brandeis University, 1995, p.396, cité par Roger Freitas, *op. cit.*, p.206.

Yet have I fierce affections, and think  
 What Venus did with Mars.  
 (1.5.8-18)<sup>89</sup>.

Si la mention de Mars et Vénus renvoie avant tout à Antoine et Cléopâtre et qu'elle souligne la part masculine de la reine et celle, féminine, d'Antoine dans les (d)ébats amoureux (« *Venus did with Mars* »)<sup>90</sup>, elle suggère également que l'eunuque, bien que castré (« *unseminared* »), a toujours des passions. Il s'en défend d'abord auprès de la reine dominatrice et exclusive par un jeu de mots (« *Not in deed, madam* »), mais il se reprend ensuite pour confesser que son désir n'est en rien émoussé : « *Yet have I fierce affections* ». Roger Freitas s'est interrogé sur la manière dont était envisagée la sexualité des castrats au début du XVII<sup>ème</sup>, et il s'est appuyé sur des textes dramatiques et médicaux ainsi que sur des essais écrits à cette période pour conclure que les eunuques étaient censés conserver en partie leur puissance sexuelle<sup>91</sup>. La castration ne les prive pas de donner et de recevoir du plaisir, mais l'organe sexuel demeure de petite taille, ce qui est sans doute la raison pour laquelle Cléopâtre n'y voit aucune source de jouissance possible :

[*Enter Mardian, the eunuch*].  
*Cleopatra* Let it alone. Let's to billiards. Come, Charmian.  
*Charmian* My arm is sore. Best play with Mardian.  
*Cleopatra* As well a woman with an eunuch played  
 As with a woman. Come, you'll play with me, sir?  
*Mardian* As well as I can, madam.  
*Cleopatra* And when good will is showed, though't come  
 too short,  
 The actor may plead pardon.  
 (2.5.3-9).

Qu'il s'agisse d'amour ou de billard et malgré les meilleures intentions, Mardian a « la queue trop courte »<sup>92</sup>.

Efféminés, l'adolescent et le castrat doivent donc être considérés non seulement comme des homosexuels en puissance<sup>93</sup>, mais aussi comme des êtres

<sup>89</sup> Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, David Bevington ed., The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, New York, Madrid, Le Cap, Singapour, Sao Paulo, Cambridge University Press, 2005.

<sup>90</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>91</sup> Roger Freitas, *op. cit.*, partie intitulée "The question of potency", p.223-33.

<sup>92</sup> Voir la note 21 de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, in *Tragédies*, Tome II des *Oeuvres complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, p.1537.

<sup>93</sup> Roger Freitas, *op. cit.*, p.215-17.

dont le goût pour les femmes est immodéré, qu'il s'agisse de demeurer en leur compagnie ou de leur plaire<sup>94</sup>, raison pour laquelle Orsino ne voit aucun inconvénient à penser que Cesario est tombé amoureux d'une femme (2.4). Enfin, si la dimension androgyne de leur corps leur donne un pouvoir érotique qui attire les hommes comme les femmes<sup>95</sup>, il en va de même de leur voix, dont le charme est remarquable.

### La voix melliflue

Les castrats s'imposent dans les chœurs ecclésiastiques d'Allemagne, d'Espagne, du Portugal et d'Italie dans les années 1550<sup>96</sup>, et ils chantent les voix de soprano puisque, conformément à l'injonction paulinienne (1 *Corinthians* 14:34), les femmes sont interdites de chant à l'église. En 1562, le chœur papal du Vatican engage officiellement son premier castrat, et en 1600, les castrats italiens ont remplacé presque tous les *falsettisti* à la Chapelle Pontificale. Au début du XVII<sup>ème</sup>, ils font leur entrée sur la scène profane dans presque toutes les grandes villes d'Europe, de Florence à St Petersburg en passant par Vienne, Hambourg, ou encore Varsovie. Enfin, si les castrats sont d'abord intégrés puis rejetés du chœur papal d'Avignon pour cause de « mœurs italiennes », ils sont officiellement interdits en Angleterre à l'époque de Shakespeare, et ils n'y font leur apparition qu'à celle de Purcell<sup>97</sup>. Dans l'Italie du XVI<sup>ème</sup> siècle, la voix de castrat est admirée pour son agilité vocale, pour l'étendue de sa tessiture, et pour la tenue du souffle dont elle fait preuve. Quant à son chant, il est perçu comme extrêmement voluptueux et particulièrement doux (« sweet, mellifluous, and womanlike »<sup>98</sup>). Que dit Shakespeare de la

<sup>94</sup> *Ibidem*, p.204-05 ; voir aussi Ann R. Jones et Peter Stallybrass, "Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe", in *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Julia Epstein et Kristina Straub eds., New York, Routledge, 1991, p.83-97; Thomas Laqueur, *op. cit.*, p.123-24.

<sup>95</sup> Voir, par exemple, Roger Freitas, *op. cit.*, partie intitulée "The Eroticism of the Boy", p.206-14.

<sup>96</sup> Notons que les castrats sont présents dans l'Espagne mozarabe dès le IX<sup>ème</sup> siècle, où ils servent la liturgie catholique. Ils y demeurent jusqu'à la Reconquête par les Chrétiens, à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle ; voir Michel Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange*, *op. cit.*, p.161-63.

<sup>97</sup> Roger Feritas, *ibidem*, p.34-35 ; John Rosselli, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1580-1850", *Acta Musicologica*, Vol.60, Fasc. 2, mai-août 1988, p.143-79.

<sup>98</sup> Franca Trinchieri Camiz, *op. cit.*, p.174.

voix de Viola dans *Twelfth Night* ? En dehors de la tirade d'Orsino que nous avons déjà citée et qui met l'accent sur la qualité cristalline de la voix (« thy small pipe / Is as the maiden's organ, shrill and sound »), peu d'indications nous sont données par le texte. John Hollander a émis l'hypothèse que le troisième vers de « O mistress mine », chanson interprétée par Feste dans la scène 3 de l'acte 2, faisait référence aux tessitures de Viola et de Sebastian :

O mistress mine, where are you roaming?  
 O stay and hear your true love's coming.  
 That can sing both high and low.  
 (2.3.35-37).

Selon Hollander, cette chanson est destinée à Olivia, et « low » s'applique à la voix grave de Sebastian, tandis que « high » renvoie à la voix aiguë de Viola<sup>99</sup>. Cette interprétation peut être remise en question, car non seulement les jumeaux devaient avoir la même voix, mais Pierre Iselin a montré que si les adjectifs « high » et « low » peuvent désigner la hauteur d'une voix, la plupart du temps, ils sont synonymes de « fort » et « faible » et qualifient donc la puissance vocale<sup>100</sup>. Ainsi, bien que la tessiture de leur voix soit identique sur scène, la puissance de la voix de Viola serait faible tandis que celle de Sebastian serait forte ? Cela contredit la représentation traditionnelle de la voix de castrat, dont la puissance était légendaire. Le texte de la chanson ne nous livre que peu de détails sur la voix de Viola, mais la prestation de Feste lorsqu'il chante cette chanson peut, elle, fournir un grand nombre de détails sur lesquels il convient de s'interroger. Si l'on accepte que toutes les chansons du clown visent à la fois à donner du plaisir au public et à commenter l'action selon un angle moqueur et ironique<sup>101</sup>, alors on peut penser que ce dernier singe l'amoureux mélancolique sur scène, autrement dit qu'il imite Viola - Cesario.

En bon comédien, Feste incarne littéralement les personnages dont il joue le rôle, comme on le voit lorsqu'il contrefait la voix d'un fou pour donner lecture de la lettre de Malvolio à Olivia (5.1.282-90), ou lorsqu'il prend des accents solennels et graves pour endosser le rôle de Sir Topas, dont le nom

<sup>99</sup> John Hollander, « *Twelfth Night and the Morality of Indulgence* », *Sewanee Review*, Vol.67, printemps 1959, p.220-38.

<sup>100</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'œuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.31-37.

<sup>101</sup> Voir David Lindley, *op. cit.*, p.201-06.

rappelle Sir Toby. Or, si le clown incarne des types de personnages qu'il raille et dont il parodie la voix lorsqu'il parle (« You must allow vox », affirme-t-il, 5.1.287), il en va de même lorsqu'il chante : « when a singer performs a song, at one level he or she is adopting a dramatic persona for whom the song he or she sings makes sense as an outburst of feeling »<sup>102</sup>. La chanson d'amour est réclamée à Feste par Sir Toby (« A love song. A love song », 2.3.33) dans l'espoir de cultiver la maladie d'amour dont souffre son compère et de continuer à bénéficier de ses largesses, autrement dit de se faire offrir à boire ; d'emblée, le contexte de la représentation vocale est biaisé. Lorsqu'il interprète « O mistress mine », Feste joue pour les deux acolytes avinés et, si l'on suit Hollander, c'est à Olivia qu'il s'adresse. Dans le rôle de l'amoureux, il imite donc non seulement Sir Andrew, version dégradée de l'eunuque<sup>103</sup> qui courtise Olivia en vain, mais aussi Cesario, castrat envoyé par Orsino pour séduire la belle de marbre. Bien qu'on ne sache pas si le clown s'accompagne ou non d'un instrument, si c'est le cas, c'est sans doute le luth, instrument de l'amour par excellence, dont il joue ici<sup>104</sup>. Quoi qu'il en soit, on peut poser l'hypothèse que lorsqu'il chante « O mistress mine », Feste parodie la figure typique de l'amoureux idéal, autrement dit celle du castrat. Or, après la prestation du clown, les compères manifestent leur enchantement, et si Sir Andrew avait déjà souligné ses talents de chanteur au début de la scène (« so sweet a breath to sing, as the fool has », 2.3.18-19), après avoir entendu son chant mélancolique, il déclare que sa voix est melliflue (« a mellifluous voice », 2.3.49). Feste imite Viola, mais il ne peut avoir la même tessiture vocale qu'elle. Si l'on admet que Robert Armin interprétait le rôle de Feste, il est impossible d'envisager que l'acteur de trente-sept ans ait eu la voix cristalline. Pour autant, il apparaît que les chansons attribuées à Feste dans la pièce ont été écrites pour une voix d'homme aiguë : « Surviving transcriptions of “When that I was and a Little tiny boy” indicate this song, if not the other three, was performed in a pitch range approximate to a modern tenor »<sup>105</sup>. Feste / Armin aurait donc eu une voix d'homme élevée, peut-être même proche de la voix de contre-ténor de la

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.207-08.

<sup>103</sup> Voir notre annexe 2.

<sup>104</sup> David Lindley, *ibid.*, p.210.

<sup>105</sup> Bruce Smith, *The Acoustic World of Early Modern England – Attending to the O-factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.233.

période Tudor ? Dans ses *Principles of Musick* (1636), Charles Butler définit ainsi cette dernière : « The Countertenor or Contratenor, is so called, because it answereth the Tenor, though commonly in higher keyz: and therefore is fittest for a man of a sweet shrill voice »<sup>106</sup>. La description de Butler fait écho à celle qu'Orsino donne de la voix de Viola, et ainsi la voix de Feste et celle de Viola seraient-elles relativement proches, bien que la première soit plus grave que la seconde et que les timbres de ces deux voix soient totalement différents ? Si l'on repousse l'hypothèse du contre-ténor, on peut se représenter Feste, interprété par l'excellent chanteur qu'était Robert Armin, comme un ténor qui chanterait en voix de tête au moins le temps de cette chanson, afin de parodier la voix de Viola-Cesario. L'aigu de la voix du clown devait être d'autant plus manifeste au public que sa chanson précède les voix de basse<sup>107</sup> et le canon populaire des compères, dont les braillements leur valent les reproches de Malvolio :

My masters, are you mad? Or what are you? Have you no wit, manner, nor honesty, but to gabble like tinkers at this time of night? Do ye make an alehouse of my lady's house, that ye squeak out your coziers' catches without any mitigation or remorse in voice?  
(2.3.78-82).

Au vu de ces hypothèses, on peut penser que les termes « high » et « low » évoqués dans la chanson font simultanément référence à la puissance et à la tessiture et qu'ils qualifient la voix de Viola autant que celle de Feste lui-même, deux personnages dont la critique a montré qu'ils fonctionnaient comme des doubles l'un de l'autre et qu'ils avaient tous deux la capacité d'incarner un autre qu'eux-mêmes, donc d'être de bons acteurs<sup>108</sup>. On peut aussi penser que « high » et « low » désignent les deux voix qu'emprunte l'acteur qu'est Feste dans la pièce : la voix de tête melliflue d'une part, pour imiter Viola, et la voix de poitrine qui produit des sons pleins et graves de l'autre. Enfin, Feste parodie Viola vocalement, mais qu'en est-il de l'attitude

<sup>106</sup> Cité par Simon Ravens, in "A sweet shrill voice": the Countertenor and Vocal Scoring in Tudor England", *Early Music*, Vol.26, N°1, février 1998, p.128. "We should bear in mind that the best choral standards he [Butler] is likely to have known would have been at Oxford in the early 1580", précise Ravens, *ibid.*

<sup>107</sup> Bruce Smith, *op. cit.*, p.232.

<sup>108</sup> Voir, par exemple, l'introduction à l'édition de la pièce de John R. Ford, *Twelfth Night: A Guide to the Play*, Greenwood Guides to Shakespeare, Westport, Greenwood Press, 2006, p.58 et *passim*.

qu'il adopte sur scène pour chanter la mélancolie amoureuse ? Comment le castrat joue-t-il de son corps et de son visage pour incarner le chanteur érotique ?

Dans *Le Physionomiste ou l'observateur de l'homme*, Jean-Baptiste Della Porta décrit l'attitude des hommes efféminés comme suit : la tête et le cou sont légèrement inclinés, la main est langoureusement posée sur la hanche, la respiration est rapide et le soupir fréquent, le sourcil se fronce ou il est haussé, l'œil monte au ciel et la lèvre est mordue, tremblante et toujours en mouvement, tandis que la voix est fine et aiguë<sup>109</sup>. Rosaline en donne un portrait tout à fait similaire dans *As You Like It* :

At which time would I, being but a moonish youth, grieve,  
be effeminate, changeable, longing and liking, proud,  
fantastical, apish, shallow, inconstant, full of tears, full of  
smiles; for every passion something, and for no passion  
truly anything.  
(3.2.367-70).

Feste pouvait donc adopter ces codes pour singer l'eunuque lorsqu'il interprétait « O mistress mine ». Les portraits de chanteurs exécutés par les peintres italiens de la Renaissance peuvent également servir à imaginer la manière dont le clown interprétait son rôle d'eunuque / castrat, en particulier ceux du Caravage, car ce dernier a cherché à peindre la voix dans de nombreux tableaux.

### **Représenter la voix : deux tableaux du Caravage**

Deux de ses tableaux, dont les chercheurs situent la composition entre 1596 et 1597<sup>110</sup>, représentent un chanteur qui s'accompagne au luth : l'un était une commande de Vincenzo Giustiniani, auteur du *Discorso sopra la musica* (1628), et il se trouve aujourd'hui au Musée de l'Ermitage (illustration 7). L'autre était destiné au cardinal Francesco Maria Del Monte, *vice protettore* puis *protettore* du chœur papal de la chapelle Sixtine, et il appartient à un collectionneur privé (illustration 8).

<sup>109</sup> Voir Kenneth Borris ed., *Same-Sex Desire in the English Renaissance. A Sourcebook of Texts, 1470-1650*, Londres, Routledge, 2004, p.192-94.

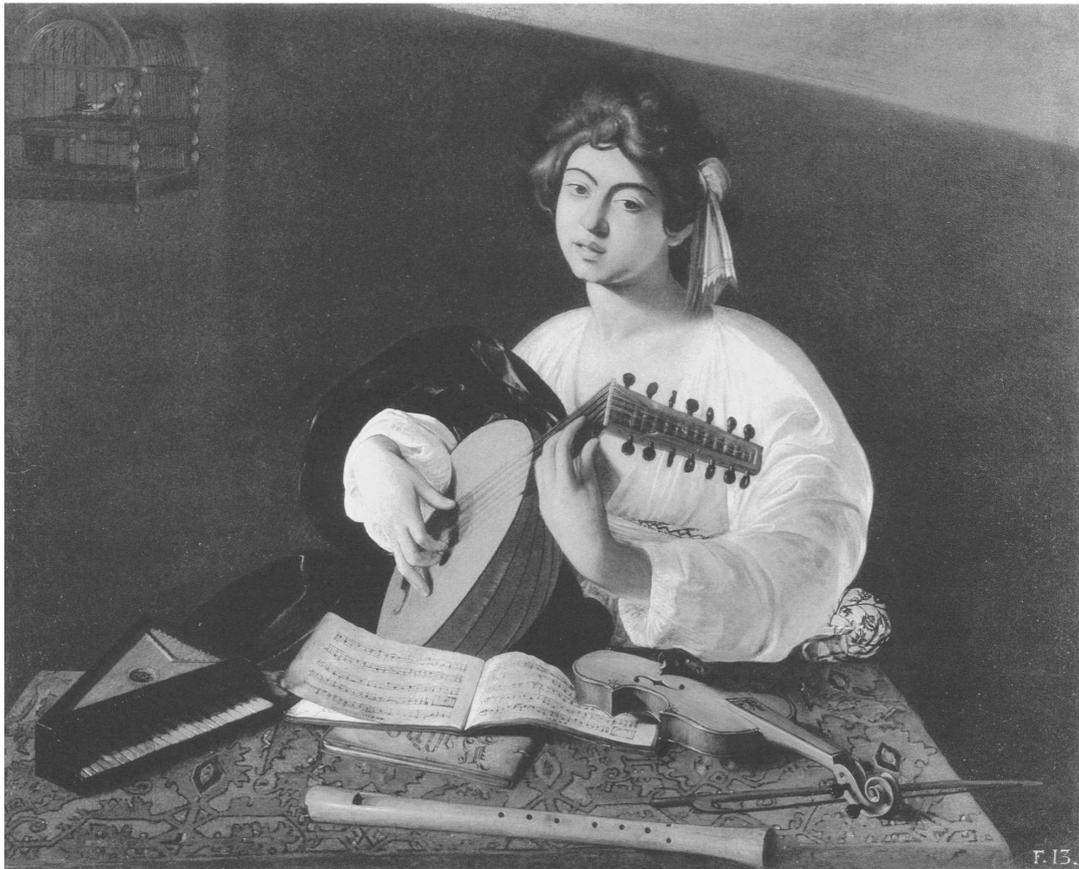
<sup>110</sup> Franca Trinchieri Camiz, *op. cit.*, p.172. Voir aussi du même auteur, "Music and Painting in Cardinal del Monte's Household", *Metropolitan Museum Journal*, Vol.26, 1991, p.213-26.



7. « Le joueur de luth », Le Caravage, peint pour Vincenzo Giustiniani, Musée de l'Ermitage, St Petersburg (c.1595-96)<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> In Denis Mahon, "The Singing 'Lute-Player' by Caravaggio from the Barberini Collection, Painted for Cardinal Del Monte", *op. cit.*, p.9.



8. « Le joueur de luth », Le Caravage, peint pour le Cardinal Francesco Maria Del Monte, collection privée (c.1596-97)<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> In Franca Trinchieri Camiz, “Music and Painting in Cardinal del Monte’s Household”, *op. cit.*, p.216.

Dans les deux cas, les partitions de musique représentées par le peintre ont été identifiées par Franca Trinchieri Camiz : dans le tableau de Giustiniani, la partition est celle de la partie basse d'un des madrigaux composés par Jacques Arcadelt (1515–1568) et consacrés au thème de l'amour, puisque l'on peut y déchiffrer les paroles suivantes : « Vous savez que je vous aime et vous adore [...] Je fus vôtre » :

The Bassus part served as an instrumental accompaniment while the singer sang the Superius, or soprano, part by memory<sup>113</sup>.

Notons qu'à la Renaissance, le madrigal est souvent perçu comme un genre particulièrement efféminé ou propre à l'émasculatation, notamment à cause du chromatisme et de la diversité des motifs ornementaux qui y sont utilisés pour agrémenter la composition et séduire l'auditeur<sup>114</sup>. Les fleurs et les fruits qui ornent le tableau dédié à Giustiniani font écho aux paroles de la chanson et soulignent la fugacité du sentiment amoureux, l'aspect éphémère et labile de la beauté et du plaisir, et la mélancolie à laquelle ces idées invitent l'amoureux délaissé ou éconduit, ce qui est aussi le cas de la deuxième strophe de la chanson de Feste (« Youth's a stuff will not endure », 2.3.48)<sup>115</sup>. Sur l'autre tableau, version peinte pour Del Monte, les fleurs et les fruits sont remplacés par des instruments (un recorder, un violon et une épinette), et la cage dans laquelle est enfermé l'oiseau (en haut à gauche) souligne la dimension musicale de la scène tout en attirant l'attention sur la voix fine et aiguë, ou haut perchée. Les partitions sont celles de deux chansons d'amour, d'une part « Lasciar il velo » (« Laisse le voile »), madrigal du Français François de Layolle (1492-1540) adapté d'un texte de Pétrarque, et d'autre part « Pourquoi ne vous donnez-vous pas ? », du Franco-flamand Jacquet de Berchem (1505-1567) :

Caravaggio was depicting a particular musical convention and fashion of the time: a single voice accompanied by a plucked string instrument in lieu of the earlier consort of voices realizing complex polyphony<sup>116</sup>.

<sup>113</sup> Franca Trinchieri Camiz, "The Castrato Singer", *ibidem*, p.171.

<sup>114</sup> Linda Phyllis Austern, "Alluring the Auditorie to Effeminacie': Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England", *op. cit.*, en particulier p.352-54.

<sup>115</sup> Voir Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies. Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.220-24.

<sup>116</sup> Franca Trinchieri Camiz, *ibidem*, p.171.

Si le titre « Le joueur de luth » a été attribué au tableau, le peintre paraît avoir davantage cherché à représenter la voix du chanteur, comme en témoignent l'oiseau et la bouche ouverte<sup>117</sup>. Une attention particulière a été portée par la critique à cette dernière :

In both paintings, the singer's parted lips reveal his tongue, which has been considered an element of lascivious solicitation, but they can also be viewed as being properly positioned according to the dictates of better singing set forth in Giovanni Camillo Maffei's *Discorso della Voce* (1582), 'the sixth [rule] is that the [singer] lay down his tongue so that its tip reach and touch the base of the bottom teeth. The seventh [rule] is that he open his mouth correctly and not more than is necessary to converse with friends.' These rules call for the mellifluous singing (with *grazia*, *soavita* and *sprezzatura*) appropriate to private chamber music, in direct contrast to the full-mouthed voice emission of other singing practices<sup>118</sup>.

Ajoutée à la sensualité du tissu persan qui recouvre la table et au déshabillé porté par le chanteur, la bouche ouverte signale ainsi à la fois le bon chanteur et son pouvoir érotique. Son apparence efféminée a fait dire à certains critiques que Le Caravage entretenait une relation sexuelle avec le cardinal ; d'autres ont vu dans ce tableau l'une des représentations traditionnelles de Bacchus (« a little boy with the form as beautiful as a little girl »<sup>119</sup>). Enfin, d'autres encore, comme Franca Trinchieri Camiz et Denis Mahon après elle<sup>120</sup>, soutiennent que Le Caravage a peint un castrat dont la représentation est inspirée de Pietro Montoya (ou Montoia), castrat espagnol âgé d'environ vingt ans qui, comme Le Caravage, vivait chez Del Monte, et qui fit partie du chœur de la chapelle

<sup>117</sup> C'est ce que note Franca Trinchieri Camiz : « Despite their titles, these pictures actually depict a singer accompanying himself on the lute », *ibid.*, p.171.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.171. La lettre de Maffei est intégralement publiée en italien par Nanie Bridgman, « Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant », *Revue de musicologie*, Vol.38, N°113, juillet 1956, p.3-34. Maffei y met en partition le madrigal de François de Layolle, « Lasciar il Velo », p.22 et suivantes. Certains passages ont été traduits en anglais par Carol MacClintock, *Readings in the History of Music in Performance*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, en particulier Part II, "The Renaissance", "Giovanni Camillo Maffei, Letter on Singing", p.37-60. Sur les deux façons de chanter selon les théoriciens italiens (*capella* et *camera*), voir Mauro Uberti, "Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century", traduit en anglais par Mark Lindley, *Early Music*, Vol.9, N°4, octobre 1981, p.486-95.

<sup>119</sup> Voir Franca Trinchieri Camiz, *op. cit.*, p.172.

<sup>120</sup> Denis Mahon, "The Singing 'Lute-Player' by Caravaggio from the Barberini Collection, Painted for Cardinal Del Monte", *The Burlington Magazine*, Vol.132, N°1042, Janvier 1990, p.20.

Sixtine entre 1592 et 1600<sup>121</sup>. Bien qu'aucun portrait de Montoya n'ait, par ailleurs, été identifié par les chercheurs, on peut penser que Le Caravage a repris les attributs physiques et la gestuelle du castrat, à défaut d'en faire un portrait aussi vrai que nature<sup>122</sup>. Si Shakespeare n'a sans doute jamais vu ces tableaux, la représentation que la Renaissance italienne donnait des chanteurs avait sans doute circulé jusqu'en Angleterre. À Londres, les musiciens, chanteurs et théoriciens de la musique distinguaient bien entre deux techniques vocales : celle qui consistait à ouvrir grand la bouche et à donner de la puissance et du volume au chant, comme le faisaient notamment les chanteurs d'église ou de cathédrale, et celle des chanteurs qui se produisaient à la cour ou dans des lieux privés et faisaient preuve de davantage de retenue<sup>123</sup>. Or, la seconde façon de chanter l'emporte dans tous les cas de figure aux yeux de John Dowland, qui se récrie contre les « braillements » (« howle like wolves ») et les voix perçantes des chanteurs dans sa traduction d'Andreas Ornithoparcus intitulée *Micrologus, or Introduction : Containing the Art of Singing* (1609) :

Very few, excepting those which are or have been in the Chappels of Princes, doe truely know the Art of Singing. For those Magistrates to whom this charge is given, doe appoint for the government of the Service youth Cantors, whom they choose by the shrillnesse of their Voyce, not for their cunning in the Art; thinking that God is pleased with bellowing and braying, of whom we read in the Scripture, that he rejoyceth more in sweetness than in noyse, more in the affection, than in the Voice. [...] Think you that God is pleased with such howling, such noise, such mumbling, in which is no devotion, no expressing of words, no articulating of syllables? [...] It is not (saith our *Eramus*) the noyse of the lips, but the ardent desire of the Art, which like the lowdest voice doth pierce Gods eares. [...] The uncomely gaping of the mouth, and ungracefull motion of the body, is a sign of a mad singer<sup>124</sup>.

<sup>121</sup> Franca Trinchieri Camiz, *op. cit.*, p.172.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p.174.

<sup>123</sup> Voir Jeffery T. Kite-Powell ed., *A Performer's Guide to Renaissance Music*, New York, Schirmer Books, Macmillan, 1994, p.3 et suivantes.

<sup>124</sup> John Dowland, *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or Introduction: containing the art of singing Digested into foure bookes. Not onely profitable, but also necessary for all that are studious of musicke. Also the dimension and perfect use of the monochord, according to Guido Aretinus. By John Douland lutenist, lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Universities*, Londres, imprimé par Thomas Snodham pour Thomas Adams, Book 4, ch.8, "Of the Divers Fashions of Singing, and of the Ten Precepts for Singing", et "Of the ten precepts necessary for every singer" (N°4 et N°9), Bb-Bb2, p.88-90.

S'il est probable que Feste ouvrait grand la bouche en gesticulant lorsqu'il singeait la folie de Malvolio, il pouvait caricaturer la manière de placer les lèvres et la langue des castrats italiens lorsqu'il imitait Viola.



9. Illustration de la page de titre de *The History of the Two Maids of More-Clacke* de Robert Armin (1609)<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> In Robert Armin, *The History of the Two Maids of More-Clacke with the life and simple maner of John in the hospitall. Played by the Children of the Kings Majesties Revels. Written by Robert Armin, servant to the Kings most excellent Majestie*, Londres, imprimé par N[icholas] O[kes] pour Thomas Archer, 1609.

L'adolescent et l'eunuque partagent donc un certain nombre de caractéristiques : ils ont la voix aiguë, ils sont impertinents, et l'aspect androgyne de leur apparence physique séduit les hommes comme les femmes. Toutefois, un attribut majeur les différencie : alors que les adolescents que singent Portia et Rosaline, ou encore le jeune usurpateur de *A Lovers Complaint*, font preuve d'une verve piquante et qu'ils ont le parler franc, direct, voire rude, l'eunuque, lui, a la voix sensuelle et douce, son phrasé est raffiné et subtil, et sa langue poétique et musicale, comme le notent Orsino (« Thou dost speak masterly », 2.4.21) ou Sir Andrew (3.1.78). Enfin, Viola est différente de l'adolescent de *A Lovers Complaint* qui séduit son public en se faisant consciemment l'apôtre de la vérité pour mieux dissimuler ses mensonges. À l'instar de Robin Headlam Wells, la critique a souvent expliqué que Viola manipulait volontairement Olivia :

It might be thought that the most essential characteristic of romantic love is its spontaneity. When played as a game, however, it is the reverse. [...] The ability to conceal strong feelings is one of the marks of a skillful player. [...] Viola's successful performance is testimony both to her talent as a player and also to her knowledge of the rules of the game of love. [...] She relishes that part, taking conscious pleasure in her talent, and sufficiently confident of her own performance to be able to laugh at its absurdity<sup>126</sup>.

Je partage l'idée que l'expression de l'amour implique la spontanéité du verbe, mais Viola n'est pas aussi experte dans les jeux de l'amour que la critique voudrait le faire croire. Elle ne cache ses sentiments à l'égard d'Orsino que parce qu'elle ne peut faire autrement, et c'est sans aucune fatuité qu'elle séduit Olivia puisqu'elle déplore l'impasse dans laquelle elle se trouve dans la scène 2 de l'acte 2. Si l'on peut la comparer au jeune homme de *A Lovers Complaint* ou à celui des *Amours* d'Ovide, c'est sans doute parce que sa langue dégage un pouvoir aussi érotique que la leur, mais elle s'en écarte par le fait que l'impact qu'elle a sur ses auditeurs n'est que le produit de sa candeur, et en partie aussi l'effet d'un déguisement dont elle n'a pas mesuré les dangers qu'il pouvait représenter. Comme Isabella, c'est malgré elle qu'elle use d'un langage des plus équivoques qui laisse ses auditeurs penser qu'elle feint l'innocence pour cacher des desseins pervers.

<sup>126</sup> Robin Headlam Wells, *op. cit.*, p.211-16.

Dans *Measure for Measure*, Shakespeare révélera l'ambiguïté de la dialectique logique et sa proximité avec la sophistique lascive ; avant cela, dans *Twelfth Night*, il montre la musicalité de la voix de Viola et les échos sexuels qu'elle engendre dans l'oreille de la comtesse. Le jeune eunuque est alors victime de l'écho, alors même qu'il joue le rôle de la nymphe Écho dans la scène 5 de l'acte 1.

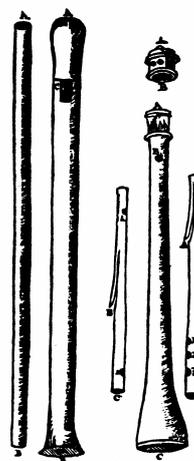
## La musique de la voix et ses échos

La critique a déjà montré que le mythe de Narcisse et Écho imprègne *Twelfth Night*, où non seulement la figure de l'écho gouverne la pièce – comme en attestent la proximité phonique des prénoms « Malvolio », « Olivia » et « Viola », et la récurrence de la figure de la répétition – mais les personnages, qui sont des doubles les uns des autres, jouent alternativement le rôle de Narcisse et celui d'Écho<sup>127</sup>. Le mythe y trouve, en effet, plusieurs résonances car *Twelfth Night* emprunte aux *Métamorphoses* d'Ovide. Dans ces dernières, Orphée raconte que la nymphe bavarde est punie par Junon pour avoir couvert les frasques de Jupiter et qu'en conséquence, elle est privée de voix propre et condamnée à ne pouvoir que répercuter les dernières syllabes des mots qu'elle entend. Ainsi Écho est-elle dans l'incapacité d'exprimer son désir pour Narcisse et dès lors, sa voix est parole tronquée, manifestation de la frustration amoureuse. Comme la nymphe, Viola est amoureuse d'un homme à qui elle ne

<sup>127</sup> Charlotte Coffin, "An Echo Chamber for Narcissus: Mythological Rewritings in *Twelfth Night*", *Cahiers Élisabéthains*, N°66, automne 2004, p.23-28 ; Penny Gay, "Twelfth Night: 'The babbling gossip of the air'", in *A Companion to Shakespeare's Works: The Comedies*, Richard Dutton et Jean E. Howard eds., Oxford, Blackwell, Vol.3, 2003, p.429-46 ; John Kerrigan, "Secrecy and Gossip in *Twelfth Night*", *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.65-80 ; A.B. Taylor, "Shakespeare Rewriting Ovid: Olivia's Interview with Viola and the Narcissus Myth", *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.81-89 ; Pierre Iselin, « Écho, ou la répétition dans *Twelfth Night* », in *Twelfth Night : le langage en fête*, études réunies par Jean-Jacques Chardin, actes du colloque « Shakespeare » de Nancy, 17-18 novembre 1995, Paris, Éditions Messene, 1996, p.79-87 ; Eric S. Mallin, *Inscribing the Time. Shakespeare and the End of Elizabethan England*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1995, en particulier les p.202-12 ; Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993, en particulier les p.146-51 ; D.J. Palmer, "'Twelfth Night' and the Myth of Echo and Narcissus", *Shakespeare Survey*, Vol.32, 1979, p.73-78 ; Brian Taylor, "Shakespeare and Golding: Viola's Interview with Olivia and Echo and Narcissus", *English Language Notes*, N°15, 1977, p.103-06.

peut pas dire son désir et elle se voit donc contrainte de demeurer silencieuse ou de se faire l'écho d'une sœur imaginaire. Cette idée d'enfermement est également suggérée par le terme « eunuch », puisqu'à l'époque de Shakespeare, il désignait non seulement un castrat mais aussi un instrument de musique<sup>128</sup> : il est une flûte dont la particularité est « qu'il imite davantage le concert des voix, car il ne luy manque que la seule prononciation »<sup>129</sup>. Ainsi que l'a montré Pierre Iselin, la référence à l'eunuque peut également signifier « une privation de sons articulés, une sorte d'auto-censure »<sup>130</sup> qui souligne l'instrumentalisation de la jeune fille. Rappelons que, dans le théâtre de Shakespeare, les métaphores instrumentales de la voix induisent, la plupart du temps, une limitation ou même une amputation vocale. Or, non seulement Viola doit taire ses sentiments pour Orsino mais, en outre, elle est condamnée à n'être que le porte-parole de ce dernier : elle est son instrument, ainsi qu'il le dit lui-même à la fin de la pièce, lorsqu'il reproche à Cesario d'avoir séduit Olivia : « I partly know the instrument / That screws me from my true place in your favour » (5.1.118-19).

Le quatrième Chalumeau est appelé *Eunuque* par quelques vns, mais la différence de ses sons ne vient pas de celle de ses trous, ny de sa longueur, comme il arriue aux autres : car elle ne fait point d'autre son que celuy de la bouche, ou de la langue qui parle, dont elle augmente la force & la résonance par le moyen de sa longueur & de sa capacité, & par vne petite peau de cuir mince, & délicate comme la peau d'un oignon, dont on affuble le haut, où l'on void A, afin que le vent & la voix que l'on pousse par le trou B, qui fait l'emboucheure, aille frapper cette peau comme vn petit tambour, qui donne vn nouuel agreement à la voix par les petits tremblemens qui la réfléchissent. La boîte ou le paillon A B, sert à couvrir ladite peau, & les trous donnent l'issüe à la voix, quoy qu'ils ne soient pas nécessaires. Or l'on fait quatre ou cinq parties différentes de ces Flustes pour vn concert entier, qui a cela par dessus toutes les autres Flustes, qu'il imite davantage le concert des voix, car il ne luy manque que la seule prononciation, dont on approche de bien pres avec ces Flustes.



Extract from Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, Book V, proposition iv

10. L'eunuque (flûte), Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636)<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> Voir Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.214-16 et David Z. Crookes, "'Small as a Eunuch': A Problem in 'Coriolanus', Act III Scene 2", *Music and Letters*, Vol.67, N°2, avril 1986, p.159-61.

<sup>129</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, cité par David Z. Crookes, *op. cit.*, p.160.

<sup>130</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.215.

<sup>131</sup> In David Z. Crookes, *op. cit.*, p.160.

Si le prénom de Viola renferme la viole, « modèle de perfection sonore, réservé à des emplois dont la noblesse est à la fois sociale et symbolique »<sup>132</sup>, qui exprime l'ordre harmonieux du monde, ce n'est alors qu'ironiquement, car le travestissement de la jeune fille met le monde à l'envers et n'engendre que désordres amoureux. En second lieu, l'écho est associé à la musique, et cette dernière est au coeur de *Twelfth Night*, seul texte de Shakespeare où la musique et le chant, omniprésents, ouvrent et ferment la pièce. La musique nourrit l'amour et le guérit (1.1.1), et elle est l'écho du coeur : « [Music] gives a very echo to the seat / Where love is throned » (2.4.20-21). Ainsi, musicale, la voix de Viola trouve une résonance en Olivia ; cependant, comme chez Ovide, l'écho est trompeur et moqueur. En effet, alors que Narcisse se repose dans la forêt, il entend une voix qu'il ne parvient pas à identifier et il s'adresse à la nymphe qu'il ne voit pas pour lui demander qui elle est :

He still persists and, wondering much what kind of thing it was  
From which that answering voice by turn so duly seemed to pass,  
Said, 'Let us join.' She, by her will desirous to have said,  
'In faith, with none more willingly at any time or stead,'  
Said, 'Let us join.' And, standing somewhat in her own conceit,  
Upon these words she left the wood and forth she yedeth straight  
To coll the lovely neck for which she longed had so much.  
He runs his way and will not be embracèd of no such  
And saith, 'I first will die ere thou shalt take of me thy pleasure.'  
She answered nothing else thereto but, 'Take of me thy pleasure.'  
(*Metamorphoses*, Book 3, v.479-88)<sup>133</sup>.

Persuadée que Narcisse lui retourne son amour, la nymphe s'offre au jeune homme, mais il la repousse violemment : Écho se laisse abuser par sa propre voix, car cette dernière lui envoie la réponse qu'elle voudrait entendre et la leurre. Dans *Twelfth Night*, lorsque Viola insiste sur ses talents de chanteuse, (« I can sing, / And speak to him in many sorts of music »), elle souligne non seulement l'harmonie de sa voix, mais elle suggère aussi, malgré elle, qu'elle peut tenir des propos équivoques, qu'elle maîtrise l'art du double langage. Or, ces deux dimensions se conjuguent lors des rencontres avec la comtesse, où l'écho de ses paroles se répercute à l'oblique dans l'oreille d'Olivia et réveille le désir du corps endormi.

<sup>132</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *ibidem*, p.217.

<sup>133</sup> *Metamorphoses*, traduit par Arthur Golding, (1567), Madeleine Forey ed., Londres, Penguin Classics, 2002.

## Écho et équivocité

Viola rencontre Olivia pour la première fois à la scène 5 de l'acte 1, où elle est reçue dans sa demeure après s'être montrée particulièrement effrontée à la porte :

*Viola* Most radiant, exquisite, and unmatchable beauty.  
 – I pray you, tell me if this be the lady of the house,  
 for I never saw her. I would be loath to cast away my  
 speech, for besides that it is excellently well penned,  
 I have taken great pains to con it. Good beauties, let  
 me sustain no scorn; I am very countable, even to the  
 least sinister usage.  
 (1.5.151-56).

Ainsi que le note Olivia lorsqu'elle commente cette entrée en matière quelques vers plus loin (« You began rudely », 1.5.187), le discours de Viola est très suggestif : le participe adjectivé « penned » évoque l'organe sexuel masculin puisque le mot « pen » désigne souvent le pénis dans le théâtre de Shakespeare<sup>134</sup>, et « pains » suggère l'effort physique. Quant à « con », il renvoie aux parties génitales féminines tandis que « con it » renferme à l'oblique le mot « cunt », dont l'écho « cut » rebondit dans la scène 5 de l'acte 2, lorsque Malvolio est piégé par Maria (2.5.77-81)<sup>135</sup>. Enfin, « countable » est tout aussi équivoque, car on peut y entendre « cunt-able ». Rappelons qu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> encore, le *Classical Dictionary of the Vulgar Tongue* de Francis Grose déconseille de prononcer à l'oral le mot « constable », proche de « countable », car il prête à confusion :

THINGSTABLE. Mr. Thingstable; Mr.Constable: a  
 ludicrous affectation of delicacy in avoiding the  
 pronunciation of the first syllable in the title of that officer,  
 which in sound has some similarity to an indecent  
 monosyllable<sup>136</sup>.

Aussi courtoise et sophistiquée que soit l'entrée en matière de Cesario, elle suggère que son membre « viril » est agile et expérimenté, qu'il a fait ses

<sup>134</sup> Voir Eric Partridge, *op. cit.*, p.205.

<sup>135</sup> Sur « con », « coun », « cut » et « cunt », voir Eric Partridge, *op. cit.*, p.109-10. Voir aussi la tirade de Katharine à Alice dans *Henry V*, 3.4.47-53.

<sup>136</sup> Francis Grose, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, (1785), troisième édition, Londres, imprimé pour Hooper & Co., 1796, p.226.

preuves auprès de la gent féminine, et qu'il satisfera tous les désirs de la comtesse, y compris les plus vils (« even to the least sinister usage »). Olivia ne manque pas d'apprécier les sous-entendus qui se glissent dans le discours de Cesario, qu'elle prend d'abord pour l'un des ces jeunes acteurs que le désir é moustille (« Are you a comedian ? », 1.5.162) et qui vient lui offrir ses « services » en échange de quelque protection. Les paroles licencieuses comme l'insolence dont il fait preuve dès son arrivée (« I heard you were saucy at my gates »<sup>137</sup>, 173-74) sont typiques des jeunes dépravés tels que l'adolescent de *A Lovers Complaint*. De surcroît, lorsque Viola tente de justifier son effronterie (« The rudeness that hath appeared in me have I learned from my entertainment », 1.5.188-89), elle ne fait qu'ajouter au sentiment de la comtesse, puisque le terme « entertainment » évoque l'acte charnel<sup>138</sup>. Aussi Cesario sera-t-il régulièrement assimilé à un prostitué par les personnages de la pièce. Alors que Malvolio suggère d'abord qu'un « commerce » a lieu entre sa maîtresse et le jeune eunuque (« My niece is desirous you should enter if your trade be to her », 3.1.67-68), Maria fait de même plus loin (« [Cesario] is now in some commerce with my lady », 3.4.154-55), et Olivia le suggère aussi quand, après avoir offert de l'argent au garçon (1.5.253), elle s'interroge sur les moyens de le posséder : « I have sent after him, he says he'll come. How shall I feast him ? What bestow of him ? For youth is bought more oft than begged or borrowed. I speak too loud » (3.4.1-4). Sous le charme, la comtesse fait mine de repousser les avances de l'ambassadeur d'Orsino, mais ce n'est que pour mieux le séduire à son tour en usant de tournures tout aussi ambiguës.

En effet, elle lui demande d'abord de garder rangé son « instrument » (« keep it in », 173), puis elle lui donne le loisir de continuer à la courtiser :

<i>Olivia</i>	Sure, you have some hideous matter to deliver when the courtesy of it is so fearful. Speak your office.
<i>Viola</i>	It alone concerns your ear. I bring no overture of war, no taxation of homage. I hold the olive in my hand. My words are as full of peace as matter. (1.5.182-86).

<sup>137</sup> « Gate » est également ambigu ici. : « Gate : the vulva », Eric Partridge, *op. cit.*, p.144.

<sup>138</sup> Voir Eric Partridge, *ibidem*, « Mutual entertainment », p.195.

Alors que l'expression « some hideous matter to deliver »<sup>139</sup> renvoie sans doute à l'émission de quelque semence masculine, l'olive, symbole traditionnel de paix, évoque simultanément le nom d'Olivia et il peut dès lors impliquer que le jeune eunuque a Olivia bien en main. Or, si Cesario mène la danse dans la première partie de l'échange, affriolée, la comtesse, chaste et prude jusqu'alors, se montre de plus en plus entreprenante et audacieuse :

*Olivia* [to Maria and attendants] Give us the place alone, we will hear this divinity. Now sir, what is your text?  
*Viola* Most sweet lady –  
*Olivia* A comfortable doctrine, and much be said of it. Where lies your text?  
*Viola* In Orsino's bosom  
*Olivia* In his bosom? In what chapter of his bosom?  
*Viola* To answer by the method, in the first of his heart.  
*Olivia* O I have read it. It is heresy. Have you no more to say?  
 (1.5.192-201).

Olivia s'enhardit : l'homophonie « text / teste » que l'on peut entendre dans ses paroles sarcastiques superpose les idées de texte et de testicules : castré, privé de testicules comme d'un texte propre, Cesario ne fait que servir les paroles qui émanent d'Orsino, et ces dernières sont rabaisées au rang de doctrine stérile par Olivia<sup>140</sup>. Pour fertiliser son auditeur, Viola doit donc s'appropriier le texte et le ressentir, car la récitation plate n'est que le produit d'un esprit exsangue tel celui de Sir Andrew (« he speaks three or four languages word for word without book », 1.3.25) ou de Malvolio (« an effectoned ass that cons state without book and utters it by great swathes », 2.3.152-53).

### L'écho du coeur

Ainsi que le dit Feste lorsqu'il lit la lettre écrite par Malvolio à la fin de la pièce, l'acteur doit se mettre dans la peau de son personnage et l'incarner :

*Olivia* Open't and read it.  
*Feste* Look then to be well edified when the fool delivers the madman. [*Reads*] 'By the Lord, madam' –

<sup>139</sup> *O.E.D.*, deliver, v.<sup>1</sup>, IV.9. To give forth, send forth, emit; to discharge, launch; to cast, throw, project: a. things material. Matter, n.<sup>1</sup> 22. a. Physical material of any kind (including blood and other bodily fluids), esp. when only vaguely or generally characterized.

<sup>140</sup> Sur l'idée de censure d'un texte comme castration et l'homophonie text / teste, voir Gary Taylor, *op. cit.*, p.89-92.

*Olivia* How now, art thou mad?  
*Feste* No, madam, I do but read madness. An your ladyship  
will have it as it ought to be you must allow vox.  
*Olivia* Prithee, read i' thy right wits.  
*Feste* So I do, madonna, but to read his right wits is to  
read thus. Therefore perpend, my princess, and  
give ear.  
(5.1.282-90)<sup>141</sup>.

Or, l'éloge et la poésie un peu convenue que Cesario s'apprête à débiter à Olivia promettent de sonner faux (« It is the more likely to be feigned » 1.5.173). Aussi, aiguisée par le désir, la comtesse encourage le jeune eunuque à faire parler son cœur et à ressentir des paroles dont il serait l'auteur : « Have you no more to say ? » (1.5.201). Au début de l'entretien, Viola tente de s'en tenir au rôle qu'elle doit jouer (« I can say little more than I have studied, and that question's out of my part », 1.5.158-59), mais elle preuve d'une certaine spontanéité à mesure que la scène avance : « What is yours to bestow is not yours to reserve. But this is from my commission. I will on with my speech in your praise » (1.5.167-69). Encouragée par la comtesse, elle finit par s'enhardir et par déborder du cadre de sa mission :

*Viola* Good madam, let me see your face.  
*Olivia* Have you any commission from your lord to  
negociate with my face? You are now out of your  
text. But we will draw the curtain and show you  
the picture.  
(1.5.202-05).

De porte-voix, Cesario reprend une voix propre et la spontanéité qu'il manifeste conquiert Olivia, qui cède à ses demandes et l'incite à s'affranchir définitivement de sa tutelle vocale pour prendre sa place :

*Olivia* How does he love me?  
*Viola* With adoration, fertile tears,  
With groans that thunder love, with sighs of fire.  
*Olivia* Your lord does know my mind, I cannot love him.  
Yet I suppose him virtuous, know him noble,  
Of great estate, of fresh and stainless youth,  
In voices well divulged, free, learned, and valiant,  
And in dimension and the shape of nature  
A gracious person; but yet I cannot love him.  
(1.5.224-31).

<sup>141</sup> Sur le mimétisme vocal qu'implique le métier d'acteur, voir *A Midsummer Night's Dream*, 1.2.

Les expressions qu'Olivia emploie pour désigner Orsino (« Your lord », « fresh and stainless youth », « in voices well divulged ») sont troubles, car elles laissent penser que la jeune femme dépeint en fait Cesario lui-même. Enfin, poussé dans ses retranchements par la comtesse, le jeune eunuque libère sa voix dans une tirade qui achève de faire baisser sa garde à Olivia :

*Viola* If I did love you in my master's flame,  
With such a suffering, such a deadly life,  
In your denial I would find no sense,  
I would not understand it.

*Olivia* Why, what would you do?

*Viola* Make me a willow cabin at your gate  
And call upon my soul within the house,  
Write loyal cantons of contemnèd love,  
And sing them loud even in the dead of night;  
Halloo your name to the reverberate hills,  
And make the babbling gossip of the air  
Cry out 'Olivia!' O, you should not rest  
Between the elements of air and earth  
But you should pity me.  
(1.5.233-45).

Ainsi que l'indique le dernier vers de sa tirade (« you should pity me »), Viola livre ici une plainte : celle de l'amoureux dédaigné, de l'amour non réciproque et méprisé (« contemnèd love »). La dimension pathétique est indiquée par le saule-pleureur qu'elle mentionne. L'arbre est symbole de chagrin, au même titre que le sycamore / sick-amor, comme on le voit dans la « Willow Song » de Desdémone<sup>142</sup> :

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,  
Sing all a green willow:  
Her hand on her bosom, her head on her knee,  
Sing willow, willow, willow.  
The fresh streams ran by her and murmured her moans,  
Sing willow, willow, willow...  
(4.3.39-44).

Les paroles de la tirade de Viola campent un décor propice à l'acoustique : elle s'imagine enfermée dans une sorte de cavité (« willow cabin »<sup>143</sup>) d'où elle invoque le nom de l'être aimé pour le faire rebondir contre les collines et le

<sup>142</sup> Katalin Komlós, "Viola's Willow Song: She Never Told Her Love", *The Musical Times*, Vol.140, N°1868, automne 1999, p.36-41.

<sup>143</sup> *O.E.D.*, cabin, *n.*, 1.a. A temporary shelter of slight materials; a tent, booth, temporary hut. *Obs.* 2.b. Used rhetorically for 'poor dwelling'. 3.a. A cell: e.g. of an anchorite or hermit, in a convent or prison; a cell of a honeycomb. *Obs.* 4. A natural cave or grotto; the den or hole of a wild beast. *Obs.*

faire résonner dans le cosmos entier. Les sons des voyelles y prennent de l'ampleur, notamment les [o:] (« willow », « halloo », « Olivia », « O »), tandis que les sons en [l] (« willow », « call », « soul », « loyal », « love », « loud », « halloo », « hills »...) s'écoulent doucement, « as the trembling of water has resemblance with the letter *L* »<sup>144</sup>. En outre, si Viola joue le rôle d'Écho, elle place Olivia au bord de l'eau à l'instar de Narcisse (« rest between the elements of air and earth »). Or, si, chez Ovide, l'eau n'est qu'un élément figé et mortifère qui reflète le visage de Narcisse et le conduit à sa perte, dans le scénario que Viola imagine, elle s'allie à l'air pour faire émerger un dialogue entre les deux âmes : alors que l'élément aérien, « babbling gossip », fait résonner le son [o:] et transporte l'âme vers les cieux, l'élément aquatique redouble les larmes et noie le sens des mots qu'il dissémine et brouille ; il est le lieu du surgissement du pathos. Submergée par les échos amoureux et plaintifs qui l'entourent, Olivia est invitée à ressentir les émotions de Viola (« You should pity me ») et ces dernières trouvent en elle une résonance extraordinaire : « You might do much [...] I thank you for your pains » (1.5.246-53). Ce type de représentation est assez traditionnel à l'époque de Shakespeare, où les personnages féminins de poètes comme Spenser ou Sidney délivrent leurs plaintes dans des paysages pastoraux ou bucoliques favorables à l'écho<sup>145</sup>. Selon John Kerrigan, l'écho n'y renvoie alors pas à l'idée d'enfermement :

Although the myth of Echo is more than double-sided, its urge to define and exceed containment with a device which lends singleness multiplicity, gives weakness the strength vocally to rebound from crags, and makes an isolated speaker the whole tongue of the world, helps explain not only its fascination as a fable but its association with the most dramatically enlargement of laments: those uttered by 'female' personae. But fascination for whom? Feminist theory has concerned itself with reading out of Echo's closure, and it would be rash to take the blurred gender of pastoral complaint as anticipating the transcended roles advocated in some twentieth-century writing. Rather, it

<sup>144</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum*, (1627), in *The Works of Francis Bacon*, James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Denon Heath eds, Fac-simile de l'édition de Londres, [s.n.], 1858-1874, Stuttgart, Frommann, Holzboog, 1986, Numérisation de la BNF, Band 2, Century II, § 200, p.413.

<sup>145</sup> Voir John Kerrigan, *Motives of Woe*, *op. cit.*, p.14-23. Voir aussi Joseph Loewenstein, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984, 191p.

shows a dilution of identity, the voluntary or forced withdrawal of a speaker from sexuality. Its pathos is that of Cesario's 'willow Cabine' plaint, hollering and hallowing a 'name to the reverberate hills', to 'make the babbling gossip of the air, / Cry out'<sup>146</sup>.

Kerrigan montre que le décor pastoral dans lequel sont situées les plaintes de Viola et de la jeune fille flouée dans *A Lovers Complaint*, emprunte à celui de *A Theatre for Worldlings* (1569), notamment au paysage qui entoure le personnage de « Rome » dans un sonnet de Du Bellay traduit par Spenser :

Hard by a rivers side, a wailing Nimphe,  
Folding hir armes with thousand sighs to heaven  
Did tune hir plaint to falling rivers sound,  
Renting hir faire visage and golden haire,  
Where is (quod she) this whilome honored face?  
Where is thy glory and the auncient praise,  
Where all worldes hap was reposed,  
When erst of Gods and man I worshipt was?

### Sonets.

*H*ard by a riuers side, a wailing Nimphe,  
Folding hir armes with thousand sighs to heaue  
Did tune hir plaint to falling riuers sound,  
Renting hir faire visage and golden haire,  
Where is (quod she) this whilome honored face?  
Where is thy glory and the auncient praise,  
Where all worldes hap was reposed,  
When erst of Gods and man I worshipt was?  
Alas, suffice it not that ciuile bate  
Made me the spoile and bootie of the world,  
But this new Hydra mete to be assailde  
Euen by an hundred such as Hercules,  
With seuen springing heds of monstrous crimes,  
So many Neros and Caligulaz  
Must still bring forth to rule this crooked shore.



11. « Rome », Jan Van der Noot, *A Theatre for Worldlings* (1569)<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p.21-22.

<sup>147</sup> Jan Van der Noot, *A theatre wherein be represented as wel the miseries & calamities that follow the voluptuous worldlings as also the greate joyes and plesures which the faithfull do*

Kerrigan a raison de situer les deux complaintes dans le sillage de ce même poème de Du Bellay (rappelons que *Twelfth Night* est écrite quelques années avant *A Lovers Complaint*). En outre, la filiation avec Du Bellay n'intervient pas que dans le décor que Viola choisit pour émettre sa plainte. En effet, elle transparaît à la fois dans le style courtois adopté par le jeune eunuque, et dans la mention de l'olive au début de la scène : « I hold the olive in my hand. My words are as full of peace as matter » (1.5.186-86). L'olive évoque simultanément le prénom de la comtesse, « Olivia », le symbole de paix, et *L'Olive* de Du Bellay (1549-50), premier recueil en français de sonnets amoureux qui comporte une centaine de sonnets publiés la même année que sa *Deffence et illustration de la langue francoyse*. Le poète emprunte le langage pétrarquaisant des *Canzoniere* pour le revisiter et en épuiser toutes les ressources. Il y célèbre la beauté d'Olive et joue avec les lettres de son nom (olive, voile, viole, volée, violée, violent/ce), comme Pétrarque le fait avec le nom de Laura. Si d'aucuns ont pensé qu'Olive n'était qu'un personnage inventé par le poète, d'autres y ont vu une allusion à l'olivier, arbre héraldique de Marguerite de Navarre à qui sont dédiés ces poèmes, tandis que d'autres encore ont pensé que l'anagramme d'Olive renvoyait à une jeune fille d'Angers appelée Mademoiselle Viole<sup>148</sup>. Ce recueil a eu une influence considérable dans l'Angleterre du XVI<sup>ème</sup> siècle :

If Spenser's debt to Du Bellay begins with the *Antiquités de Rome*, it is primarily upon the *Olive* that his host of followers and contemporaries fasten. They adopt its phrases and style, and sometimes, like Spenser, translate whole sonnets, but without acknowledgment<sup>149</sup>.

---

*enjoy. An argument both profitable and delectable, to all that sincerely love the word of God. Devised by S. John van-der Noodt. Seene and allowed according to the order appointed, A-Dv, suivi de A Theatre for Worldlings, Londres, Henry Bynneman, 1569, (Preceded by epigrams translated from the "Rime" of Francesco Petrarca, and sonnets translated from the "Visions" of Joachim Du Bellay. Translated out of French into Englishe by Theodore Roest. The translation is partly the work of Edmund Spenser), Cv. Sur Spenser et Van der Noot, voir John Kerrigan, *ib.*, p.41-42.*

<sup>148</sup> Voir Marc Antoine René de Voyer Argenson et André Guillaume Contant d'Orville, *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, « De la lecture des livres françois », Paris, Moutard, 1780, Vol.7, p.164 ; et Harold Martin Priest, *Renaissance and Baroque Lyrics. An Anthology of Translations from the Italian, French, and Spanish*, Evanston, Northwestern University Press, 1962, p.125.

<sup>149</sup> W.D. Elcock, "English Indifference to du Bellay's 'Regrets'", *The Modern Language Review*, Vol.46, N°2, avril 1951, p.178.

Ce fut ainsi le cas de Samuel Daniel, qui reprit à son compte trois sonnets de l'*Olive* dans *Delia* (1594) et un quatrième dans les *Sonnets after Astrophel* (1591), à la fin d'une édition non autorisée d'*Astrophel and Stella* de Sidney. De Spenser, qui y fit des emprunts dans ses *Amoretti*, et aussi de Bartholomew Griffin, qui s'en inspira dans *Fidessa* (1596) – « this theme of Elizabethan indebtedness to the *Olive* might be enlarged upon almost indefinitely »<sup>150</sup>. Shakespeare ne pouvait ignorer ce texte, et on peut supposer qu'il y fait allusion dans *Twelfth Night*, d'autant qu'il joue lui aussi sur les anagrammes comme sur les échos qu'il introduit entre les prénoms de ses personnages (Olivia, Viola, Malvolio).

Le dramaturge mêle donc plusieurs représentations d'Écho, et la nymphe devient le signe d'une amplification et d'un élargissement, d'une ouverture de l'espace où surgit la vérité des sentiments<sup>151</sup>, et aussi de l'enfermement et d'une parole tronquée, d'un renoncement à la sexualité et d'une dissolution. Enfin, elle est également une voix poétique et musicale, comme cela apparaît dans le mythe d'Écho et de Pan tel qu'il est narré par Longus dans *Daphnis et Chloé*. Cette pastorale, traduite en français par Jacques Amyot en 1559, raconte l'histoire d'Écho, jeune vierge élevée par les Muses et par les Nymphes des eaux et des bois qui, fuyant les hommes comme les dieux, se trouve victime des ardeurs de Pan :

Pan se courrouça à elle, ayant envie de ce qu'elle chantoit si bien, & estant despit de ce qui ne pouvoit venir à bout de jouyr de sa beauté, tellement qu'il feit devenir enragez les bergers, & les chevres du país ou elle estoit, qui comme loups & matins affamez dechirerent la pauvre fille en pieces, & en guetterent les membres ça et là, chantant encore ses chansons : mais la terre en faveur des Nymphes, conserva son chant, & retint sa musique, de manière qu'au gré des Muses elle rend encores maintenant tout telle voix que lon veult : representant ainsi que faisoit la pucelle de son vivant, les dieux, les hommes, les instruments de musique, les bestes, & Pan luy mesme quant il joüe de la fluste, & luy entendant conterfaire son jeu, saulte & court apres, non pour desir ou esperance qu'il ait d'en jouyr :

<sup>150</sup> *Ibidem*, p.178.

<sup>151</sup> Sur l'écho comme surgissement de la vérité, voir John Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1981, ch. 2, "Echo Allegorical", p.11 et suivantes.

mais seulement pour sçavoir qui est celui qui apprend à contrefaire son jeu, sans qu'il le voye ne congnoisse<sup>152</sup>.

Écho est alors associée à Syringe, flûte pastorale taillée par Pan dans les roseaux où se perd la nymphe lorsqu'elle le fuit<sup>153</sup>. Enfin, Écho est également une voix double et polysémique qui génère des myriades de sens, à l'instar de ceux que l'on doit entendre dans la référence à l'olive. « Bound up with Fame and Rumour, "Ecco" could connote confusions running deeper than acoustic muddle. [...] Any voice, echoing, might properly invite doubt »<sup>154</sup> ; or, l'écho se fait trompeur et moqueur pour piéger Viola. Alors que cette dernière achève de séduire la comtesse par la plainte qu'elle lui adresse au nom d'Orsino, Olivia ne tombe pas amoureuse du duc mais bien de l'eunuque à la voix mélancolique et musicale. « O time, thou must untangle this, not I / It is too hard a knot for me to untie » (2.2.38-39). Comme Isabella, Viola est victime de l'audace dont elle fait montre et de la liberté qu'elle s'arroge, car ses mots sont interprétés comme une incitation à la séduire par Olivia.

### Un écho narquois

Si l'entrée en matière du jeune eunuque est suggestive, la plainte qu'il adresse à Olivia est ambiguë :

<i>Olivia</i>	Why, what would you do?
<i>Viola</i>	Make me a willow cabin at your gate And call upon my soul within the house, Write loyal cantons of contemnèd love, And sing them loud even in the dead of night; Halloo your name to the reverberate hills, And make the babbling gossip of the air Cry out 'Olivia!' O, you should not rest Between the elements of air and earth But you should pity me. (1.5.233-45).

On peut comprendre que Cesario conte à Olivia ce qu'il ferait à la place de son maître, ou bien que Cesario adresse à la comtesse une suite d'injonctions

<sup>152</sup> Longus, *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé*, traduction par Jacques Amyot, texte de 1559 ; suivies de la traduction revue par Paul-Louis Couturier ; précédées d'une notice par Etienne Charavay, Petite bibliothèque littéraire, Paris, Alphonse Lemerre, 1872, numérisation de la BNF, troisième livre, p.78.

<sup>153</sup> *Ibidem*, deuxième livre, p.55-56.

<sup>154</sup> Kerrigan, *ibidem*, p.43-44.

(« make me... call... write...sing... »), et qu'il lui explique ainsi indirectement comment la séduire. Alors qu'Olivia jouait jusque-là le rôle du prude Narcisse dédaignant Écho, les rôles s'inversent : la comtesse est encouragée à s'emparer du rôle de la nymphe amoureuse qui souhaite s'unir au chaste jeune homme dont elle est éprise, et Cesario, tel Narcisse, paraît inciter Olivia-Écho à le courtiser en lui donnant la marche à suivre pour le faire succomber (« Let us join », disait Narcisse à Écho malgré lui chez Ovide). Subjuguée, le désir éveillé, Olivia entreprend alors de pourchasser l'eunuque de ses ardeurs, comme en témoigne l'anneau (« ring ») qu'elle lui fait parvenir comme gage de sa réceptivité et de son « ouverture »<sup>155</sup>. Comme Écho pensant que Narcisse la désire, la comtesse se plaît à imaginer que Cesario la courtise pour son propre compte :

Thy tongue, thy face, thy limbs, actions and spirit  
Do give thee five-fold blazon. Not too fast. Soft, soft—  
Unless the master were the man. How now?  
Even so quickly may one catch the plague?  
(1.5.262-65).

Elle vante le visage, le corps et l'esprit de Cesario, mais c'est avant tout et en premier lieu de sa langue (« tongue ») qu'elle fait l'éloge. Les mots séduisent, ainsi que le constate aussi Phoebe dans *As You Like It*, victime, pourtant, des rebuffades de Rosalinde / Ganymède :

This is but a peevish boy. Yet he talks well.  
But what care I for words? Yet words do well  
When he that speaks them pleases those that hear.  
(3.5.111-13).

Alors que les mots amers de Rosalinde (« bitter words ») déclenchent le désir de la bergère rustique, ceux, harmonieux, de Viola infectent la comtesse raffinée aussi soudainement qu'une maladie (« plague »). L'image des mots comme vecteurs de contamination est remarquablement présente dans la pièce<sup>156</sup> ; par exemple, selon Sir Toby, Malvolio a été comme infecté à la lecture de la lettre écrite par Maria :

<sup>155</sup> « Ring: the pudend », Eric Partridge, *op. cit.*, p.227.

<sup>156</sup> Voir Keir Elam, “‘I’ll plague thee for that word’: Language, Performance, and Communicable Disease”, *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.19-27. Voir aussi Adrian Poole, “Shakespeare and the Risk of Contagion”, *Shakespeare Studies* (Shakespeare Society of Japan), Vol.40, 2002, p.93-115.

*Sir Toby* His very genius hath taken the infection of the device,  
man.  
*Maria* Nay, pursue him now, lest the device take air and taint.  
*Fabian* We shall make him mad, indeed.  
(3.4.116-18).

Quelques scènes auparavant, ce sont Andrew et Toby qui sont comme contaminés par la suavité de la voix du fou :

*Sir And.* By my troth, the fool has an excellent breath. I had  
rather than forty shillings had I such a leg, and so  
sweet a breath to sing as the fool has.  
[...] A mellifluous voice, as I am true knight.  
*Sir Toby* A contagious breath.  
*Sir And.* Very sweet and contagious, i'faith.  
*Sir Toby* To hear by the nose, it is dulcet in contagion.  
(2.3.17-52).

Alors que les lettres infectent ceux qui les lisent et la que voix aiguë et musicale du clown enivre les auditeurs, l'écho aérien (« babbling gossip of the air ») corrompt la comtesse. Dès lors, sa concupiscence est si bien stimulée que, lorsqu'elle rencontre Cesario pour la deuxième fois, les rôles s'inversent pour de bon : c'est elle qui endosse le rôle de l'adolescent lubrique prêt à recourir à tous les stratagèmes pour séduire sa proie, et Viola apparaît alors sous les traits d'un Narcisse chaste et orgueilleux. Comme Isabella et Narcisse, Viola tente de reprendre le contrôle des échos lubriques que sa voix a engendrés chez la comtesse - Écho :

By innocence I swear, and by my youth,  
I have one heart, one bosom, and one truth,  
And that no woman has, nor never none  
Shall mistress be of it save I alone.  
(3.1.148-51).

Viola est victime du pouvoir suggestif de sa langue éloquente et raffinée, car Olivia y entend une invitation à jouir des plaisirs de la chair, comme Écho l'entend dans les paroles de Narcisse (« Let us join ») ou Angelo dans celles d'Isabella.

En effet, éduquée, la comtesse maîtrise l'art de la rhétorique et elle est habituée aux jeux de mots de Feste, son « corrupteur de mots » (3.1.31)<sup>157</sup>. Elle

---

<sup>157</sup> Sur le langage comme agent de tromperie, voir, entre autres, Lorna Hutson, "On Not Being Deceived: Rhetoric and the Body in *Twelfth Night*", *Texas Studies in Literature and Language*,

manie donc le langage subtilement et ainsi est-il aussi aisé pour elle que pour son fou d'en exploiter l'équivocité :

*Feste* A sentence is but a cheverel glove to a good wit, how quickly the wrong side may be turned outward.  
*Viola* Nay, that's certain. They that dally nicely with words May quickly make them wanton.  
 (3.1.10-14).

Feste joue avec les mots et fait preuve d'agilité verbale lors de cet échange avec Cesario :

*Viola* Save thee, friend, and thy music. Dost thou live by the tabor?  
*Feste* No, sir, I live by the church.  
*Viola* Art thou a churchman?  
*Feste* No such matter, sir. I do live by the church for I do live at my house, and my house doth stand by the church.  
 (3.1.1-6).

D'une part, cet échange révèle la vivacité de l'esprit du clown, qui utilise la figure de l'amphibologie décrite par George Puttenham dans *The Arte of English Poesie* (1589) :

Then have ye one other vicious speach with which we will finish this Chapter, and is when we speake or write doubtfully and that the sence may be taken two wayes, such ambiguous termes they call *Amphibologia*, we call it the *ambiguous*, or figure of sence incertaine, as if one should say *Thomas Tayler saw William Tyler dronke*, it is indifferent to thinke either th'one or th'other dronke. Thus said a gentleman in our vulgar pretily notwithstanding because he did it not ignorantly, but for the nonce.

*I sat by my Lady soundly sleeping,  
 My mistresse lay by me bitterly weeping.*

No man can tell by this, whether the mistresse or the man, slept or wept<sup>158</sup>.

D'autre part, les jeux de mots de Feste suggèrent la facilité avec laquelle le langage peut être manipulé ; or, la voix musicale de l'eunuque au corps érotique prête à équivoque.

---

Vol.38, N°2, 1996, p.140-74 ; Stephen Ratcliffe, "‘Conceal Me What I Am’: Reading the Second Scene of *Twelfth Night*", *University of Mississippi Studies in English*, Vol.11-12, 1993-1995, p.195-225 ; Karin S. Coddon, "Slander in an Allow'd Fool': *Twelfth Night*'s Crisis of the Aristocracy", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.33, printemps 1993, p.309-25 ; Paul Oliver, "The Corruption of Language in *Twelfth Night*", in *Critical Essays on Twelfth Night*, Linda Cookson et Bryan Loughrey eds., Harlowe, Longman, 1990, p.51-61.

<sup>158</sup> George Puttenham, *op. cit.*, p.217.

Dans le mythe d'Écho, Ovide exploite, entre autres, la capacité de l'écho à s'affranchir de la voix et du corps sources pour livrer un autre sens à l'oreille du destinataire ; dans *Twelfth Night*, Viola perd le contrôle de son discours, victime d'un écho qui fait surgir la polysémie des mots qu'elle emploie pour en corrompre le sens. De fait, contrairement à ce qu'affirment Robin Headlam Wells ou Keir Elam<sup>159</sup>, Viola n'est pas l'actrice consciente des effets érotiques qu'elle engendre, mais bien la victime d'échos qu'elle ne contrôle pas, et sa détermination à interpréter le rôle de l'eunuque n'est, au départ, qu'une façon de justifier sa voix aiguë et fluette de jeune fille<sup>160</sup>, non un stratagème diabolique visant à assouvir son désir, comme c'est le cas de Chaerea chez Térence<sup>161</sup>. Elle est ainsi très proche du personnage d'Isabella de *Measure for Measure*, figure de la vierge à la voix pure et innocente dont la dialectique, la spontanéité et l'ardeur se laissent aisément corrompre. Dans ces deux pièces comme dans *A Lovers Complaint*, Shakespeare montre que la conjugaison d'une voix aiguë et équivoque et d'un corps érotique et androgyne engendrent le désir du corps et le trouble de l'esprit de l'auditeur, ainsi que l'indiquent les termes « pregnant » et « conception » dont il exploite la polysémie.

## Concevoir : de l'esprit au corps

### L'oreille : un corps caverneux

Si la castration de l'eunuque en fait un personnage physiologiquement stérile, il en va autrement de sa langue :

*Enter Olivia and Maria*

*Viola*      My matter hath no voice, lady, but to your own  
                 most pregnant and vouchsafed ear.      [...]

*Olivia*      Let the garden door be shut, and leave me to  
                 my hearing.  
                 (3.1.80-85).

<sup>159</sup> Robin Headlam Wells, *op. cit.*, p.211-16, et Keir Elam, *op. cit.*, p.36.

<sup>160</sup> C'est également la manière dont Stephen Greenblatt justifie le déguisement choisi par Viola dans son édition de la pièce : « Castrati (hence "eunuchs"), were prized as male sopranos; the disguise would have explained Viola's feminine voice », *op. cit.*, note 1, p.662.

<sup>161</sup> Voir l'annexe 2.

Le terme « pregnant » appliqué à l'organe auditif mérite une attention particulière, car les multiples sens qu'il recouvre dessinent les contours d'une oreille matricielle et d'une voix séminale. D'une part, l'adjectif qualifie le corps de la femme enceinte et il est alors synonyme de l'anglais « with child ». Signalons que bien qu'il apparaisse déjà dans cette acception dans les traités d'obstétrique du milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, il n'entre dans le vocabulaire courant pour désigner la femme enceinte qu'au milieu du XVII<sup>ème</sup> 162. À l'époque de Shakespeare, ce n'est donc que métaphoriquement qu'il est lié au corps et, dans son emploi littéral et premier, « pregnant » est avant tout appliqué aux facultés mentales : il signale non seulement un esprit alerte, aiguisé et créatif, mais il renvoie aussi aux sous-entendus, au pouvoir d'évocation et donc à la suggestivité que véhiculent une idée ou une attitude<sup>163</sup>. Le dramaturge fait se chevaucher ces deux derniers sens, et il en juxtapose un troisième qui lui est propre : « *O.E.D.* 2.c. Easily influenced ; receptive ; inclined, ready. *Obs. rare.* Chiefly in Shakespeare ». Le sens de l'adjectif *pregnant* conflue alors avec celui de l'adjectif *pregnable* ou encore avec celui de *prone* que nous trouvons dans *Measure for Measure*. Il indique la passivité et la vulnérabilité d'un corps, d'un esprit ou d'une personne, la tendance de ces derniers à se laisser influencer et à être facilement impressionnés, et leur empressement à recevoir ce qui leur est transmis, ce qui est également suggéré par le terme « vouchsafed »<sup>164</sup>. Viola a d'ailleurs pu constater l'extraordinaire réceptivité de la comtesse dès la fin du premier acte : « How easy is it for the proper false / In women's waxen hearts to set their forms ! » (2.2.27-28). L'image du bloc de cire fait ici du cœur féminin un lieu d'impression pour la forme vocale, et elle implique que les mots qui entrent dans l'oreille atteignent facilement l'intérieur du corps, où ils s'impriment. Appliqué à l'oreille d'Olivia, « pregnant »

<sup>162</sup> Voir Mary Thomas Crane, *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2001, p.156-77.

<sup>163</sup> *O.E.D.*, pregnant, *adj.*<sup>1</sup> and *n.* I. Of the mind, language, behaviour, etc. 1.a. Full of meaning, highly significant; suggestive, implying more than is obvious or stated. b. Destined to produce a great many results or consequences, fraught *with*; (also) full of significance, momentous. 2.a. Of a person or the mind: full of ideas; imaginative, inventive; resourceful; (of wit) quick, sharp. Now *rare*. b. Of a young person: quick to understand; full of promise or potential. *Obs.* II. Of the body or physical phenomena. 3.a. Of a woman or other female mammal: having offspring developing in the uterus. Also of the womb (*obs.*).

<sup>164</sup> *O.E.D.*, vouchsafe, *v.*, I.3.c. To be prepared to bear or sustain. *Obs.* 4. To acknowledge (a person) in some favourable relationship or manner. *Obs.* II.6. To show a gracious readiness or willingness, to grant readily, to condescend or deign, to do something.

suggère donc le discernement et l'aptitude intellectuelle de l'organe auditif, sa propension à exploiter l'équivocité des mots qu'il reçoit, et sa grande malléabilité. Charmé puis enflammé par les paroles de Viola (« the last enchantment you did here », 3.1.104), l'esprit d'Olivia donne d'abord naissance à des pensées débridées (« unmuzzled thoughts », 3.1.111) qui l'agitent, ainsi que le note Maria : « Since the youth of the Count's was today with my lady she is much out of quiet » (2.3.118-19). L'oreille fertilisée et l'esprit troublé, la chaste et orgueilleuse comtesse s'abandonne ensuite à la passion qui l'envahit, et elle courtise Cesario avec empressement et ardeur sans plus se soucier aucunement de la modestie qu'il conviendrait qu'elle adopte : « Cesario, [...] / I love thee so that, maugre all pride, / Nor wit nor reason can my passion hide » (3.1.140-43). Les symptômes qui signalent le désir d'Olivia sont assez proches de ceux que décrit le poète dans *A Lovers Complaint*, où la jeune fille est affectée de ce qu'il nomme « her suffering extasie » (v.69). Le terme « extasie » caractérise un état de transport absolu qui implique un dessaisissement de soi tel que l'esprit et la raison s'effondrent et que la passion prend le dessus<sup>165</sup>. Quant à *Measure for Measure*, elle présente la relation qu'entretiennent la voix et l'oreille comme une source de *conception*, terme qui revient à de nombreuses reprises dans la bouche des personnages<sup>166</sup>. Par exemple, bien que le puritain soit impropre à la génération (« he is a motion ungenerative [...] this ungenitured agent will unpeople the province with continency », 3.1.356-407), il est fertilisé par le plaidoyer d'une jeune fille au cœur pur, ainsi qu'il l'admet :

She speaks, and 'tis such sense  
That my sense breeds with it. [...]  
And in my heart the strong and swelling evil  
Of my conception. Blood, thou art blood.  
(2.2.144-45 ; 2.4.6-7).

<sup>165</sup> *O.E.D.*, *ecstasy*, *n.*, 1. The state of being 'beside oneself', thrown into a frenzy or a stupor, with anxiety, astonishment, fear, or passion. 2. *Pathol.* a. By early writers applied vaguely, or with conflicting attempts at precise definition, to all morbid states characterized by unconsciousness, as swoon, trance, catalepsy, etc. 4. An exalted state of feeling which engrosses the mind to the exclusion of thought; rapture, transport.

<sup>166</sup> Voir Mary Thomas Crane, *op. cit.*, Mario DiGangi, "Pleasure and Danger: Measuring Female Sexuality in *Measure for Measure*", *E.L.H.*, Vol.60, N°3, automne 1993, p.589-609 ; Jay L. Halio, "The Metaphor of Conception and Elizabethan Theories of the Imagination", *Neophilologus*, Vol.15, 1966, p.454-61. Sur les images de conception et les métaphores de génération que Shakespeare emploie dans les sonnets, voir Elizabeth M. Sacks, *Shakespeare's Images of Pregnancy*, Londres, Macmillan, 1981, 148p.

La voix d'Isabella ne fait pas moins sens qu'elle ne trouble les sens du puritain, et c'est à des images de procréation (« breeds », « conception ») et de gonflement (« swelling ») que ce dernier a recours pour exprimer les sentiments passionnels et les idées lubriques que la jeune vierge a fait naître en lui. Comme « pregnant », « conception » renvoie à la fois à la grossesse et à la progéniture, à la formation d'une idée dans l'esprit, et au produit du travail de l'imagination<sup>167</sup>. La métaphore de conception fait d'Angelo le matériau passif et malléable sur lequel Isabella imprime ses paroles, avant que cette situation ne s'inverse :

*Angelo* We are all frail.  
*Isabella* Else let my brother die –  
 If not a federy, but only he,  
 Owe and succeed thy weakness.  
*Angelo* Nay, women are frail too.  
*Isabella* Ay, as the glasses where they view themselves,  
 Which are as easy broke as they make forms.  
 Women? Help, heaven! Men their creation mar  
 In profiting by them. Nay, call us ten times frail,  
 For we are soft as our complexions are,  
 And credulous to false prints [...]  
*Angelo* Plainly conceive I love you.  
 (2.4.122-241).

Bien entendu, la jeune fille vertueuse s'avère moins impressionnable qu'Angelo ne l'avait prévu, et elle résiste au sceau frauduleux avec lequel il tente d'imprimer son esprit et son corps. En revanche, animée du désir de justice, elle se laisse féconder par les paroles du duc au début de l'acte 3, quand il lui expose son plan pour rétablir l'ordre :

*Duke* Fasten your ear on my advisings [...]  
*Isabella* Let me hear you speak farther. [...]  
*Duke* The maid [Mariana] will I frame, and make fit  
 for his [Angelo's] attempt. If you think well to  
 carry this, as you may, the doubleness of the  
 benefit defends the deceit from reproof. What  
 think you of it?  
*Isabella* The image of it gives me content already, and I  
 trust it will grow to a most prosperous  
 perfection.  
*Duke* It lies much in your holding up.  
 (3.1.196-251).

<sup>167</sup> *O.E.D.*, *conception*, *n.*, 1.a. The action of conceiving, or fact of being conceived, in the womb. 3. *concr.* That which is conceived: a. The embryo, foetus. b. Offspring, child (*obs.*). 5.a. The action or faculty of conceiving in the mind, or of forming an idea or notion of anything; apprehension, imagination.

Alors que le duc s'apprête à façonner Mariana (« frame »), les paroles qu'il imprime sur l'oreille d'Isabella la comblent, le terme *content* évoquant à la fois le plaisir et le contenu d'un objet, d'un récipient : fertilisée par les mots de Vincentio, la vierge déclare que ces derniers grandiront en elle jusqu'à ce qu'ils atteignent une forme parfaite. De nouveau, la métaphore de conception définit le rapport de la voix à l'oreille : à condition qu'Isabella assure la gestation des paroles du duc (« carry », « hold up »), elle en tirera un bénéfice, autrement dit elle punira Angelo et sera enceinte, le terme « doubleness » désignant non seulement la duplicité mais aussi le doublement du ventre gravide. Plus loin, lorsqu'il constate qu'Isabella a exécuté ses instructions, le duc s'en félicite par une nouvelle image de génération – « 'Tis well borne up » (4.1.45) – avant d'annoncer à Marina qu'il est temps d'agir par le truchement de métaphores agricoles qui traduisent la fertilité : « Come, let us go. / Our corn's to reap, for yet our tilth's to sow » (4.2.71-72). L'organe auditif apparaît donc comme un corps caverneux que le matériau vocal, agent d'une conception<sup>168</sup>, pénètre pour y susciter le plaisir de l'esprit et le désir du corps. Au plan pictural, cette vision de l'oreille est évoquée par Joel Fineman dans une analyse du *Rainbow Portrait* d'Élisabeth I<sup>ère</sup>, où l'organe auditif est en quelque sorte l'équivalent du vagin :

The painting places an exceptionally pornographic ear over Queen Elizabeth's genitals, in the crease formed where the two folds of her dress fold over on each other, at the wrinkled conclusion of the arc projected by the dildolike rainbow clasped so imperially by the Virgin Queen. [...] In reproduction, the vulva-like quality of the ear is perhaps not so readily apparent, but, enlarged and in florid color, the erotic quality of the image is really quite striking<sup>169</sup>.

Si cette remarque de Fineman lui permet d'établir un lien entre l'idéologie politique, le texte, et le sexe à la Renaissance, ce qui nous intéresse ici est la représentation de l'oreille comme vulve – « this salacious ear that both covers and discovers the genitals of Queen Elizabeth »<sup>170</sup>.

<sup>168</sup> Shakespeare joue également sur la polysémie des termes *conception/conceive* dans *The Taming of the shrew*, 5.2.16-25 ; *Hamlet*, 2.2.184-85 ; *King Lear*, 1.1.8-15 ; *The Winter's Tale*, 4.4.78-97 ; *Romeo and Juliet*, 2.3.46-62 ; *The Merchant of Venice*, 5.1.192-98.

<sup>169</sup> Joel Fineman, "Shakespeare's Ear", in *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition: Toward the Release of Shakespeare's Will*, Cambridge, M.I.T. Press, 1991, p.228.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p.229.



12. « The Rainbow Portrait », Isaac Oliver ( ?), Hatfield House (1600 ?)<sup>171</sup>.

<sup>171</sup>University of Essex, Department of Literature, Film, and Theatre Studies, Copyright 2004.  
URL <[http://courses.essex.ac.uk/lt/lt361/images/Elizabeth%20portraits/Images\\_Elizabeth.htm#Rainbow](http://courses.essex.ac.uk/lt/lt361/images/Elizabeth%20portraits/Images_Elizabeth.htm#Rainbow)>

À l'instar des parties sexuelles de la femme, l'organe auditif reçoit un matériau fertile et génère une conception, et comme lui, il ne conçoit que si la voix qui s'y infiltre lui procure du plaisir<sup>172</sup>. Affriander l'oreille constitue dès lors un moyen de gagner les *faveurs* d'une demoiselle. C'est la recette que Cloten applique à la lettre dans *Cymbeline*, lorsque, guidé par sa seule lubricité, il fait appel aux musiciens et à leurs violes dans l'espoir de plaire à Imogène :

I would this music would come. I am advised to give her music o'mornings; they say it will penetrate.

[Enter Musicians.]

Come on, tune. If you can penetrate her with your fingering, so; we'll try with tongue too. If none will do, let her remain; but I'll never give o'er. First, a very excellent good-conceited thing; after, a wonderful sweet air, with admirable rich words to it; and then let her consider.

[Music]

(2.3.10-16).

Ainsi que l'a souligné Pierre Iselin dans son article intitulé « De l'analogie à l'anamorphose : visions du corps musical dans le drame shakespearien »,

l'analogie de la pénétration, réitérée dans l'immense majorité des traités théoriques sur la musique depuis le *Timée* de Platon, est le fondement même de la psychologie musicale à la Renaissance : le son musical, doué de souffle, de mouvement, de passion et de sens est assimilé à un « animé doué de raison » (*a rational animal*), capable de générer par l'émission d'une semence aérienne et d'agir sur le corps de ses auditeurs<sup>173</sup>.

Cloten n'est qu'un sot, un esprit mal dégrossi aussi dénué de sensibilité que de finesse et, bien entendu, le stratagème auquel il recourt de manière terre à terre ne fonctionne pas : à l'instar d'Isabella qui repousse les avances d'Angelo, Imogène déclare sa haine à Cloten dans les vers suivants. Il n'en demeure pas moins l'idée selon laquelle régaler l'oreille féminine de musique, la pénétrer

<sup>172</sup> « Before the nineteenth century, commentators interpreted conception without orgasm as the exception », Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, op. cit., p.9. Sur le lien entre plaisir et conception, on peut aussi consulter Thomas Laqueur, "Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology", *Representations*, N°14, printemps 1986, p.1-16.

<sup>173</sup> Pierre Iselin, « De l'analogie à l'anamorphose : visions du corps musical dans le drame shakespearien », in *Shakespeare et le corps*, Marie-Thérèse Jones Davies ed., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1990, Paris, les Belles Lettres, 1991, p.163. Voir aussi Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, introduction et traduction par Carol V. Kaske et John R. Clark, *Medieval and Renaissance Texts & Studies et The Renaissance Society of America*, New York, Binghamton, 1989, Vol.57, Book 3, ch. 21, p.359.

d'airs riches et de de phrases merveilleusement tournées (« good-conceited thing »)<sup>174</sup> permet de l'affecter et de lui plaire, et le corps caveux s'ouvre alors spontanément. La voix paraît ainsi jouer un rôle semblable à celui du membre viril ou du liquide séminal.

### Une voix séminale

David Lindley a montré que, dans *Twelfth Night*, la musique vocale ou instrumentale n'a pas la dimension métaphysique que lui attribuent les savants néoplatoniciens :

The music of *Twelfth Night* is emphatically, exclusively, and ditinctively earth-bound. [...] One reason for the unmetaphysical quality of the music is [that Shakespeare] gives all the song to the clown, Feste<sup>175</sup>.

La conception néoplatonicienne y est évoquée une fois par Olivia au moment où Cesario s'apprête à lui faire la cour au nom d'Orsino :

O by your leave, I pray you.  
I bade you never speak again of him;  
But would you undertake another suit,  
I had rather hear you to solicit that  
Than music from the spheres.  
(3.1.98-102).

Si la référence à la musique des sphères peut renvoyer à la hauteur de la voix de Cesario et souligner son harmonie, puisque les néoplatoniciens concevaient la musique cosmique comme un son aigu et mélodieux<sup>176</sup>, la comtesse ne l'utilise ici que pour ridiculiser et discréditer les vers artificiels et conventionnels que le serviteur d'Orsino est sur le point de lui déclamer. Sensible et sensuelle, manifestation de la mutabilité et de la fortune<sup>177</sup>, dans *Twelfth Night*, la voix chantée et parlée n'élève pas l'esprit vers le divin mais elle enflamme le corps et y suscite le désir. Elle apparaît essentiellement

<sup>174</sup> « Thing : 2, Penis », Eric Partridge, *op. cit.*, p.259.

<sup>175</sup> David Lindley, *op. cit.*, p.201.

<sup>176</sup> Sur cette association, voir John Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1961, p.29-30.

<sup>177</sup> C'est l'interprétation de Robin Headlam Wells, *op. cit.*, p.209-10 et 218-24.

comme une infection, ainsi que nous l'avons vu, ou comme une odeur, telle la voix de Feste qui s'entend par le nez aux dires de Sir Toby : « To hear by the nose, it is dulcet in contagion » (2.3.52). Elle se respire comme un parfum et, selon Orsino, elle contamine et corrompt : « That strain [...] / came o'er my ear like the sweet sound / That breathes upon a bank of violets, / Stealing and giving odour » (1.1.4-7)<sup>178</sup>. Ces vers font de Shakespeare le digne héritier d'Ovide, dont Holofernes rappelle la signification du nom dans *Love's Labour's Lost* : « for the elegancy, facility, and golden cadence of poesy, [...] Ovidius Naso was the man. And why, indeed 'Naso' but for smelling out the odoriferous flowers of fancy, the jerks of invention ? » (4.2.114-17). Contagieux, le matériau vocal est aussi envisagé comme un liquide fécond, ainsi qu'on le voit au début du troisième acte de la pièce, alors que commence le deuxième échange entre Olivia et Viola :

*[Enter Olivia and Maria]*

*Viola* Most excellent accomplished lady, the heavens  
rain odours on you!

*Sir And.* That youth's a rare courtier: 'rain odours'—  
well. [...]

*Viola* Madam, I come to whet your gentle thoughts.  
(3.1.76-97).

La pluie des cieux dont Cesario embaume Olivia (« rain odours on you ») place d'emblée la rencontre sous le signe de la fertilité<sup>179</sup>, tandis qu'ensuite, le jeune eunuque propose à la comtesse, simultanément, de stimuler et d'humecter ses pensées (« to w(h)et »). Alors que l'image d'une voix liquide n'est que brièvement évoquée dans *Twelfth Night*, Shakespeare en donne une illustration plus ample dans *Antony and Cleopatra*, en particulier dans la première partie de la pièce, où la voix est aussi fertile que les eaux du Nil.

Le fleuve égyptien s'infiltré dans toute cette pièce et il fait l'objet de nombreux commentaires, comparaisons, et autres invocations<sup>180</sup>. Il n'est

<sup>178</sup> *O.E.D.*, breathe, v., 9. *to breathe upon* (fig.): to infect or contaminate; to tarnish (as if with breath); to taint, corrupt.

<sup>179</sup> « In Feste's closing song, the refrain "For the rain it raineth every day" may bear a sexual connotation », Eric Partridge, *op. cit.*, p.222.

<sup>180</sup> Sur le Nil dans la pièce, voir François Laroque, « Le Nil dans *Antoine et Cléopâtre* », in *Le fleuve et ses métamorphoses*, textes présentés et édités par François Piquet, Actes du colloque international tenu à l'Université Jean Moulin - Lyon III les 13, 14 et 15 mai 1992, p.437-42.

pourtant le lieu de l'action que dans une scène où Cléopâtre, abandonnée par son amant, se rémémore une partie de pêche à laquelle elle l'avait convié. Son récit est interrompu par l'arrivée d'Alexas :

*[Enter a messenger]*  
*Cleopatra* O, from Italy!  
 Ram thou thy fruitful tidings in mine ears,  
 That long time have been barren!  
 (2.5.23-25).

Selon l'*O.E.D.*, « tidings »<sup>181</sup> désigne à la fois des nouvelles ou des informations, donc celles qu'apporte le messenger à Cléopâtre ici, et les mouvements de flux et de reflux des marées, autrement dit les fluctuations du Nil dans cette pièce (« the varying tide », 1.4.46). Comparées à un liquide fécond (« fruitful »), les nouvelles d'Alexas sont donc à l'image du fleuve égyptien dont les crues sans cesse renouvelées sont autant de promesses de moisson, ainsi qu'Antoine l'explique à César dans la scène 7 de l'acte 2 :

The higher Nilus swells,  
 The more it promises; as it ebbs, the seedsman  
 Upon the slime and ooze scatters his grain,  
 And shortly comes to harvest.  
 (2.7.19-22).

Si le Nil nourrit les Égyptiens, la voix est conçue comme une semence susceptible de fertiliser les oreilles royales laissées en jachère (« barren ») depuis le départ d'Antoine. De nouveau, l'organe auditif est représenté comme un organe génital féminin que vient remplir le liquide séminal, ce que confirme le verbe « ram » qui renvoie à une sexualité animale débridée<sup>182</sup>. Le même type d'image est utilisé un peu plus tard lorsque, après avoir retardé le moment de la délivrance du message comme à son habitude, Cléopâtre consent à entendre ce qu'a à lui dire Alexas : « Prithee, friend, / Pour out the pack of matter to mine ear, / The good and bad together » (2.5.53-56). L'expression « pour out the pack of matter » peut signifier « déballe tout à trac ce qu'il faut que

<sup>181</sup> *O.E.D.*, tiding, *n.*, 2. The announcement of an event or occurrence; a piece of news (now *obs.* or *arch.*); usually in *pl. tidings*, reports, news, intelligence, information. tiding, *vbl. n.*, 1. The flowing or rising of the tide.

<sup>182</sup> « Ram, *v.* In "Ram thou thy fruitful tidings in mine ears", Cleopatra, amorous-hungry because of Antony's absence in Italy, uses an animal-copulation metaphor », Eric Partridge, *op. cit.*, p.222.

j'entende »<sup>183</sup>, ou alors, plus suggestivement, elle implique le déversement d'une fluide corporel dans l'oreille, puisque « matter » peut désigner la semence tandis que « pour » est appliqué avant tout aux liquides<sup>184</sup>.

Si les basses eaux du Nil ne présagent que famine, ainsi que l'explique Antoine à Lépide (2.7.16-22), Cléopâtre demeure stérile lorsqu'elle est loin des caresses verbales de son amant ; elle ne vit et n'est mouvement que parce qu'il la comble de mots d'amour qui la nourrissent et la régénèrent :

*Cleopatra*            He's [Antony] speaking now,  
Or murmuring 'Where's my serpent of old Nile?'  
For so he calls me. Now I feed myself  
With most delicious poison.  
(1.5.24-27).

Semence, la voix est aussi fertile que les eaux du Nil, comme cela est suggéré en particulier dans la première partie de la pièce, où les images aquatiques et charnelles sont les plus nombreuses<sup>185</sup>. En effet, dans la seconde partie, la voix devient aérienne et, à l'instar des amants, elle acquiert une dimension transcendente, comme on le voit à l'acte 5, lorsque Cléopâtre hisse Antoine à un statut presque divin :

[...]                    his voice was propertied  
As all the tunèd spheres, and that to friends;  
But when he meant to quail and shake the orb,  
He was as rattling thunder.  
(5.2.82-85)<sup>186</sup>.

Idée fertile, matière enrichissante ou odeur pénétrante, la voix sensuelle gagne donc les faveurs de l'auditeur dont elle trouble les sens et suscite le désir. Source de plaisir et agent de conception, elle charme l'organe auditif qui, tel l'organe sexuel féminin, s'abandonne et s'ouvre spontanément afin d'être comblé. Ces caractéristiques de la voix sont toutes réunies dans

<sup>183</sup> C'est là la traduction de Jean-Michel Déprats, *op. cit.*

<sup>184</sup> Matter, n.<sup>1</sup> 22. a. Physical material of any kind (including blood and other bodily fluids), esp. when only vaguely or generally characterized.

<sup>185</sup> Sur les images aquatiques dans la pièce, voir Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass., Harvard University press, 1951, p.159-67.

<sup>186</sup> Dans "The Transcendental Humanism of *Antony and Cleopatra*", Wilson Knight souligne que les images de la pièce traduisent un mouvement ascendant, de la matière et de l'eau à l'air et au feu, in *The Imperial Theme: Further Interpretation of Shakespeare's Tragedies including the Roman Plays*, Londres, Methuen & Co., 1951, p.199-262, et plus particulièrement les p.204-05.

*Othello*, pièce dans laquelle l'étranger est sans doute la figure de la séduction vocale par excellence. Nous avons vu que le corps et la voix des personnages adolescents exerçaient, consciemment ou non, un pouvoir extraordinaire sur leurs auditeurs. La spontanéité, la liberté de ton et l'audace verbale dont ils font preuve désarment leur public et l'entraînent dans le tourbillon de la passion. Si le corps d'Othello n'est pas celui de l'adolescent blanc et androgyne mais celui d'un étranger d'âge mûr à la peau foncée, sa voix n'est pas celle, aiguë, fluette et sensuelle, d'un garçon, d'une vierge ou d'un eunuque, mais celle d'un homme qui a fait ses preuves au sein de l'armée anglaise. Pour autant, c'est une voix tout aussi marginale, équivoque et envoûtante et, telle la voix de la Sirène, elle possède un pouvoir qui enchante Desdémone et éveille son désir avant de la conduire à la mort.



## CHAPITRE 3. La voix de sirène dans *Othello*

### Les grandes caractéristiques de la sirène

#### Le mythe de la sirène de Platon à Shakespeare

La voix de sirène fait partie de ces voix auxquelles les mythes attribuent la faculté de séduire l'oreille et de déstabiliser l'auditeur. Si l'on se réfère à l'étymologie, le mot *sirène* vient du grec *seirên*, lui-même venant de *seira*, « chaîne, corde, lasso », d'où le sens de « celles qui attrapent, qui attachent ». En anglais, ce vocable peut être traduit de deux manières : « siren » et « mermaid ». L'*O.E.D.* définit ainsi le mot « siren » : « In classical mythology, one of several fabulous monsters, part woman, part bird, who were supposed to lure sailors to destruction by their enchanting singing ». Quant au terme « mermaid », il désigne, toujours selon l'*O.E.D.*, un personnage fabuleux, « an imaginary, partly human sea creature with the head and trunk of a woman and the tail of a fish or cetacean. In early use often identified with the siren of classical mythology. [...] Usually depicted heraldically with long flowing hair, and holding a mirror in her right hand, and a comb in her left ». Si l'on s'en tient à ces définitions, la « mermaid » serait donc un être aquatique, mi-femme, mi-poisson, tandis que la « siren » serait dotée d'ailes et de pattes d'oiseau. C'est sous ces deux aspects – bien qu'ils tendent à se mélanger et que la distinction entre « mermaid » et « siren » se brouille souvent – que l'on rencontre la figure mythique de la sirène. Chez Homère, où elles font leur première apparition, les sirènes ne font l'objet d'aucune description particulière mais le pouvoir de leurs voix est amplement commenté par Circé lorsqu'elle met en garde Ulysse et ses compagnons contre leurs chants redoutables :

Il vous faudra d'abord passer près des Sirènes. Elles charment tous les mortels qui les approchent. Mais bien fou qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent. Passe sans

t'arrêter ! Mais pétris de la cire à la douceur de miel et, de tes compagnons, bouche les deux oreilles<sup>187</sup>.

En outre, ainsi qu'on le voit au moment où Ulysse et ses marins sont confrontés à ces créatures maléfiques, les sirènes attirent les hommes en leur promettant de leur transmettre les secrets du monde, de les enrichir d'un savoir dont elles sont les détentrices :

Viens ici ! viens à nous ! Ulysse tant vanté ! [...] Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content, et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière. Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le coeur du désir d'écouter<sup>188</sup>.

À la Renaissance, où le mythe trouve de nombreux échos, deux versions de la sirène coexistent : d'une part, elles sont de véritables serpents tentateurs<sup>189</sup> associés à la perte, au mal, au péché et à la trahison, comme le suggère Thomas Gainsford : « Siren songs have excited such hellish treasons, and horrible tumults »<sup>190</sup>. À ce titre, elles sont placées sous le signe du démoniaque et liées au Diable, à l'Enfer. D'autre part, les sirènes sont des créatures célestes qui chantent le départ des âmes et produisent la musique des sphères, conformément à la description qu'en donne le mythe d'Er dans la *République* platonicienne : « Sur le haut de chaque cercle se tient une sirène qui tourne avec lui en faisant entendre un seul son, une seule note ; et ces huit notes composent ensemble une seule harmonie »<sup>191</sup>. Ainsi que l'écrit Claire Bardelmann, « le chant voluptueux de la sirène est [donc] ambigu : passeuses d'âmes [...], elles sont aussi les satellites de la mort, les pourvoyeuses des Enfers »<sup>192</sup>.

<sup>187</sup> Homère, *L'Odyssée*, préface de Paul Claudel, traduction de Victor Bérard, introduction et notes de Jean Bérard, Paris, Folio classique, 1995, chant XII, v.22-53, p.252.

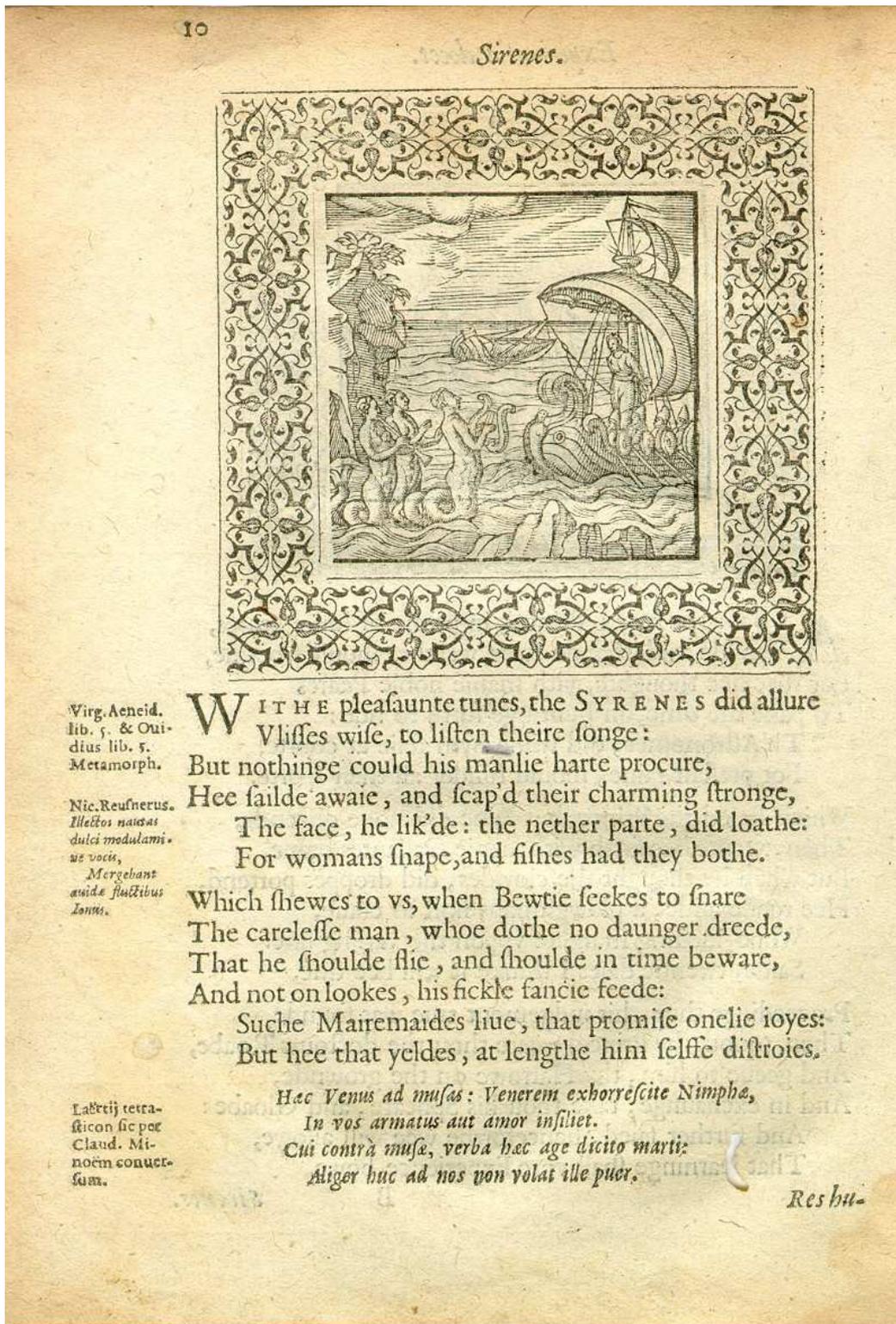
<sup>188</sup> *Ibidem*, chant XII, v.178-205, p.257.

<sup>189</sup> Rappelons à ce sujet que l'*O.E.D.* donne également comme définition de la « siren » : « an imaginary species of serpent ».

<sup>190</sup> Thomas Gainsford, *The Rich Cabinet Furnished with varietie of Excellent discriptions, exquisite Charracters, witty discourses, and delightful Histories, Devine and Morall*, 1616, Londres, Roger Jackson, 112v ; cité par Bruce Smith, *op. cit.*, p.297.

<sup>191</sup> Platon, *République*, trad. Robert Baccou, Paris, GF-Flammarion, 1966, X, 616d-617e.

<sup>192</sup> Claire Bardelmann, « Musique et théâtre en Angleterre c.1580-1642 : une convergence des arts à la Renaissance », Thèse présentée et soutenue le 25 novembre 2000, Université Sorbonne – Paris IV, p.863.



13. « Sirenes », Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes* (1586)<sup>193</sup>.

<sup>193</sup> Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes, and other Devises, For the Moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, Leyden, chez Christopher Plantyn, par Francis Raphelengius, 1586, p.10.

Bien que l'on trouve ces deux représentations à l'époque de Shakespeare, les versions allégorisées et moralisées de la sirène reprennent surtout la version diabolique, et le mythe homérique subit une transformation majeure : si l'Ulysse de l'*Odyssee* s'attachait au mât du bateau afin de ne pas céder à l'emprise des voix sensuelles, il ne résistait pourtant pas à l'envie de les écouter et leur prêtait une oreille attentive ; dans l'Angleterre du XVI<sup>ème</sup> siècle, Ulysse s'accroche fermement au mât de la raison et se bouche les oreilles, comme le font ses compagnons de voyage. Il se refuse donc à écouter les voix lascives de celles qui sont passées pour des prostituées, des menteuses, des flatteuses, les incarnations du vice et du péché, ou encore les envoyées du Diable lui-même<sup>194</sup>. Enfin, les sirènes sont presque toujours des musiciennes talentueuses qui accompagnent leurs chants d'instruments à vent ou à cordes, souvent des flûtes et des harpes.

Mélodie trompeuse, maléfique et diabolique, ou harmonie des sphères célestes, émanation de femmes-oiseaux ou d'êtres mi-femmes, mi-poissons, la voix de sirène revêt donc diverses symboliques. Néanmoins, une constante revient invariablement, à savoir que la voix de cette créature hybride et sensuelle a le pouvoir de séduire et de désarmer ses auditeurs qu'elle attire autant qu'elle effraie. Ce mythe de la voix trouve un écho dans le théâtre shakespearien, et nous examinerons d'abord brièvement certaines occurrences des termes « siren » et « mermaid » qui nous semblent pertinentes avant de voir comment les caractéristiques et attributs de la sirène sont revisités dans *Othello*.

### **La sirène dans le théâtre de Shakespeare**

Ces deux termes y apparaissent à plusieurs reprises et, s'ils semblent interchangeable et que le dramaturge revisite quelque peu le mythe, les

---

<sup>194</sup> Voir Linda Phyllis Austern et Inna Naroditskaya eds., *Music of the Sirens*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2006, en particulier les articles suivants : Leofranc Holford-Strevens, "Sirens in Antiquity and the Middle Ages", p.16-51 ; Linda Phyllis Austern, "'Teach Me to Hear Mermaids Singing': Embodiments of (Acoustic) Pleasure and Danger in the Modern West", p.52-104 ; Elena Laura Calogero, "'Sweet aluring harmony': Heavenly and Earthly Sirens in Sixteenth- and Seventeenth-Century Literary and Visual Culture", p.140-75. Voir aussi Harry Vredeveld, "'Deaf as Ulysses to the Siren's Song': The Story of a Forgotten Topos", *Renaissance Quarterly*, Vol.54, N°3, Automne 2001, p.846-82.

grandes caractéristiques de la sirène sont conservées. Cette dernière ne fait l'objet que d'une brève tirade d'Obéron à Puck dans *A Midsummer Night's Dream* (« once I sat upon a promontory, / And heard a mermaid, on a dolphin's back, / Uttering such dulcet and harmonious breath », 2.1.149-54), mais elle donne lieu à une description plus précise dans *The Comedy of Errors*. Pris pour son jumeau, Antipholus de Syracuse y rencontre Luciana, la belle-soeur d'Antipholus d'Éphèse, et il en tombe amoureux. Les paroles qu'il lui adresse vantent à la fois sa beauté, son savoir divin, son éloquence, et son extraordinaire pouvoir de séduction :

Teach me, dear creature, how to think and speak.  
Lay open to my earthy gross conceit [...]  
The folded meaning of your words' deceit.  
Against my soul pure truth why labour you  
To make it wander in an unknown field?  
Are you a god? [...]  
O, train me not, sweet mermaid, with thy note  
To drown me in thy sister's flood of tears.  
Sing, siren, for thyself, and I will dote.  
Spread o'er the silver waves thy golden hairs,  
And as a bed I'll take them, and there lie,  
And that glorious supposition think  
He gains by death that hath such means to die.  
(3.2.33-51).

Bien entendu, le but de cette tirade est avant tout de faire rire le public, car elle est le résultat d'un quiproquo, mais elle dresse également le portrait classique de la sirène : sa chevelure d'or qui s'étend sur les vagues argent, les mystères divins qu'elle semble détenir, l'égarement dans lequel elle plonge ses victimes par son chant ensorcelant, la mort qui attend ces dernières (et la jouissance ici : « die »). Repoussé par Luciana et au vu de la confusion qui règne dans la demeure où il a été enjoint d'entrer, Antipholus décide de partir et de renoncer à Luciana. C'est alors à Ulysse tel qu'il est envisagé par les versions moralisées du mythe à la Renaissance qu'il se compare :

She that doth call me husband, even my soul  
Doth for a wife abhor. But her fair sister,  
Possessed with such a gentle sovereign grace,  
Of such enchanting presence and discourse,  
Hath almost made me traitor to myself.  
But lest myself be guilty to self-wrong,  
I'll stop mine ears against the mermaid's song.  
(3.2.156-62).

Bien qu'Antipholus déclare ne pas comprendre clairement les raisons pour lesquelles la sirène lui fait perdre l'esprit (« not mad, but mated – how, I do not know », 3.2.54), il donne des pistes relativement explicites : son corps et sa langue le charment (« enchanting presence and discourse»), et cette dernière est équivoque et trouble, usant de ruses et de supercheries verbales, ainsi que l'indique l'expression « words'deceit ». Cette réplique aussi est ironique et comique, car le discours de la jeune fille est on ne peut plus clair et si Antipholus ne comprend pas ce qu'elle lui dit, c'est simplement car il n'est pas celui auquel elle croit s'adresser. Malgré tout demeure l'idée que la sirène use d'une langue double et ambiguë pour fasciner son public. Le portrait que fait Antipholus de cette créature recoupe, en partie du moins, celui qui est fait de Nestor dans *The Rape of Lucrece*, où une tapisserie le représente exhortant les soldats grecs au combat :

There pleading might you see grave Nestor stand,  
As 'twere encouraging the Greeks to fight,  
Making such sober action with his hand  
That it beguiled attention, charmed the sight.  
In speech, it seemed, his beard, all silver-white,  
Wagged up and down, and from his lips did fly  
Thin winding breath, which purled up to the sky.  
(v.1401-07).

L'action oratoire attire l'attention et suscite la confiance (les mouvements modérés de la main et ceux de la barbe, symbole de sagesse), tandis que la voix porte jusqu'aux cieux pour inciter les soldats à la vaillance :

About him were a press of gaping faces,  
Which seem'd to swallow up his sound advice;  
All jointly listening, but with several graces,  
As if some mermaid did their ears entice.  
(v.1408-11).

Nestor est l'orateur captivant par excellence : il transmet son émotion aux auditeurs, les laisse bouche bée, s'approprie leurs voix, et les met à l'unisson (« jointly listening »). S'il n'est pas une sirène des enfers, il partage avec elle la faculté de troubler un public et de le convaincre de le suivre. L'auditeur ne peut donc se protéger de la sirène qu'en refusant de l'entendre, ainsi que le souligne Adonis qui, fuyant les ardeurs de Vénus qu'il accuse d'être une sirène, se promet de ne pas se laisser séduire par les illusions que promet la langue de miel de la déesse :

If love have lent you twenty thousand tongues,  
 And every tongue more moving than you own,  
 Bewitching like the wanton mermaid's songs,  
 Yet from mine ear the tempting tune is blown.  
 (*Venus and Adonis*, v.775-78).

La sirène trompeuse et maléfique apparaît ici comme le serpent tentateur dont il faut éviter les pièges et elle se trouve associée à la luxure – ce que suggère le terme « wanton » – à une sexualité débridée digne de l'Enfer, du Diable.

Si l'on résume brièvement les caractéristiques diverses de la sirène dans le théâtre de Shakespeare, il apparaît d'une part que son corps attire et charme, et d'autre part, qu'elle possède une voix dont l'harmonie, l'habileté discursive et l'éloquence ensorcellent celui qui l'écoute au point de lui faire perdre l'esprit. En outre, associée à la mort et à la luxure, elle attire ses proies par une langue équivoque et mystérieuse qui promet l'accès à un savoir enrichissant. Or, il nous semble que, bien que les termes « mermaid » et « siren » n'apparaissent jamais dans la pièce éponyme, Othello est représenté comme l'un de ces hommes-sirènes dont Pline mentionne l'existence (« merman »<sup>195</sup>) :

*Of Tritons, Nereides, and sea-Elephants, and their formes.*

In the time that *Tiberius* was Emperour, there came unto him an Ambassador from *Ulyssipon*, sent of purpose to make relation, That upon their sea coast there was discovered within a certain hole, a certain sea goblin, called Triton, sounding a shell like a Trumpet or Cornet. [...] I am able to bring forth for mine authors divers knights of Rome, right worshipfull persons and of good credite, who testifie that in the coast of the Spanish Ocean neere unto Gades, they have seene a Mere-man, in every respect resembling a man as perfectly in all parts of the bodie as might bee. And they report moreover, that in the night season he would come out of the sea about their ships<sup>196</sup>.

<sup>195</sup> *O.E.D.*, merman, *n*, The male counterpart of a mermaid; an imaginary, partly human sea creature with the head and trunk of a man and the tail of a fish or cetacean. Also (chiefly *Heraldry*): a representation of such a creature (also called *Triton* or *Neptune*): 1601 P. HOLLAND tr. Pliny *Hist. World* I. IX. v. 236 Knights of Rome..who testifie that..they haue seene a Mere-man, in every respect resembling a man.

<sup>196</sup> Pliny the Elder, *The historie of the World Commonly called, the naturall historie of C. Plinius Secundus. Translated into English by Philemon Holland Doctor in Physicke*. The first tome, Londres, imprimé par Adam Islip, 1601, Book IX, ch.v, p.236.

### Othello : une sirène ?

En effet, bien qu'il ne soit pas explicitement désigné comme tel, Othello paraît répondre aux grandes caractéristiques de la sirène. D'abord car, semblable à cette dernière, il est décrit comme un être mi-homme, mi-animal par les autres personnages, et si l'on considère la façon dont ces derniers le qualifient, deux visions du Maure coexistent tout au long de la pièce. Alors que le Duc et Montano le dépeignent comme un soldat exemplaire (« valiant Othello », 1.2.49 ; « the man commands like a full soldier », 2.1.34), il est parallèlement décrit comme une bête, une créature sauvage : « an old black ram » (1.1.87), « a Barbary horse » (1.1.110), pour ne citer que quelques exemples. En outre, à cela s'ajoutent l'appétit sexuel excessif et la luxure dont il fait preuve selon les autres personnages, et les périphrases suggestives de cette sexualité débridée envahissent les descriptions d'Othello, tantôt qualifié de « lascivious Moor » (1.1.24) accusé de faire « la bête à deux dos » avec Desdémone, tantôt de « lusty Moor » (2.1.293). Enfin, rappelons que sa couleur de peau noire l'associe au mal et au Diable, comme l'affirment Brabantio (« Damned as thou art », 1.2.63), ou Emilia par exemple : « You the blacker devil » (5.2.129). Lubrique, lascif, comme il le déclare lui-même – « I do confess the vices of my blood » (1.3.125) – Othello est donc présenté au spectateur comme une sirène, un être double et ambigu, puisqu'il est à la fois l'officier converti au catholicisme dévoué à sa nation, donc un noble héros, et un être violent et libidineux. De surcroît, cette ambivalence est reflétée par les lieux dramatiques, qui paraissent illustrer la dualité et signaler la figure de la sirène.

L'ouverture de la pièce se déroule la nuit, à Venise, cité faite d'eau et de terre, ce qui signifie, d'emblée, l'ambiguïté par excellence. Ensuite, l'auberge du Sagittaire, où il a enlevé Desdémone, signale également cette dualité, puisque le Sagittaire, comme le Centaure, est un personnage mythologique mi-homme, mi-cheval et qu'il symbolise à la fois la sagesse et la nature double de l'humanité<sup>197</sup>. Ajoutons que le cheval renvoie aux calomnies

<sup>197</sup> Shakespeare, *Othello*, in *Tragédies*, Tome I des *Oeuvres Complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, note 13, p.1514.

de Iago et à la descendance monstrueuse qu'il promet à Brabantio : « You'll have your daughter covered with a Barbary horse ; you'll have your nephews neigh to you, you'll have coursers for cousins and jennets for germans ! » (1.1.109-12). Enfin, l'action dramatique est transportée à Chypre dès l'acte 2, ce qui peut rappeler le contexte homérique puisque c'est également sur une île qu'habitent les sirènes dans l'*Odyssée*, et que c'est précisément contre cette dernière qu'ensorcelés par les voix mélodieuses, les marins viennent s'échouer. L'île de Chypre, sur laquelle Desdémone, tombée sous le charme de la voix de sirène d'Othello, insiste pour suivre son mari (1.3.256-60), paraît donc annoncer de manière proleptique la fin tragique de cette dernière. Enfin, c'est en narrant ses voyages fabuleux, les aventures incroyables qu'il a traversées, les prouesses qu'il a accomplies et les vicissitudes qu'il a connues, que la sirène a charmé Desdémone.



14. Homme sans tête, Sir John Mandeville, *The Voyages and Travels* (1496)<sup>198</sup>.

À une époque où les voyages des explorateurs et l'entreprise colonisatrice se développent tandis que les pays lointains et tout ce qui a trait à

<sup>198</sup> In Joel Fineman, "The Sound of O in *Othello*: The Real of the Tragedy of Desire", *October*, Vol.45, été 1988, p.77.

l'exotisme suscitent un intérêt vif et grandissant, Othello rassasie la curiosité de la jeune fille :

[...] I spake of most disastrous chances,  
Of moving accidents by flood and field,  
Of hair-breadth scapes i'th'imminent deadly breach, [...]  
And of the cannibals that each other eat,  
The Antropophagi, and men whose heads  
Do grow beneath their shoulders.  
(3.3.135-46).

Les récits du Maure attestent d'un parcours hors du commun, d'un passé extraordinaire vécu dans des contrées lointaines et, semblable à la sirène, Othello est celui qui sait et qui a vu ce que d'autres ignorent, enrichi d'un savoir qu'il partage avec Desdémone. Le récit de ses aventures lointaines semble avoir si mystérieusement enchanté cette dernière que Brabantio en vient à accuser Othello d'avoir usé de magie (« Is there not charms / By which the property of youth and madhood may be abused ? », 1.1.169-71), d'avoir ensorcelé la vierge afin de la séduire :

Damned as thou art, thou hast enchanted her [...]  
Judge me the world if 'tis not gross in sense  
That thou hast practised on her with foul charms,  
Abused her delicate youth with drugs or minerals  
That weakens motion. [...]  
I therefore apprehend and do attach thee  
For an abuser of the world, a practiser  
Of arts inhibited and out of warrant.  
(1.2.63-79).

Ce sont d'ailleurs les arguments que Brabantio utilisera devant le Sénat, et contre lesquels Othello devra se défendre :

She is abused, stolen from me and corrupted  
By spells and medicines bought of mountebanks  
For nature so preposterously to err  
Being not deficient, blind, or lame of sense,  
Sans witchcraft could not.  
(1.3.61-65).

Or, si la voix d'Othello peut être taxée de magique, ce n'est que parce que, à l'instar de la sirène dont il partage nombre d'attributs, elle est hybride : elle conjugue des éléments de la rhétorique, de la poésie et de la musique, qu'elle fait se mêler en son sein pour séduire son auditeur.

« **We shall hear music, wit and oracle** »  
*(Troilus and Cressida, 1.3.73)*<sup>199</sup>

**La voix de sirène ou l'art oratoire**

Cicéron établit les principes de ce qui fait un bon orateur, c'est à dire ceux dont la fin est de persuader un auditoire. L'orateur doit « débiter par un préambule, puis exposer le fait, ensuite le démontrer en s'appuyant sur des preuves solides [...], enfin conclure et clore ainsi son discours »<sup>200</sup>, affirme-t-il, et c'est précisément ce principe qu'applique Othello à son récit. En effet, il amorce sa narration par une introduction, un « préambule » qui se compose de trois parties majeures. En premier lieu, il réclame l'attention des sénateurs, puisque c'est là l'un des moyens d'avoir un auditoire docile et bien disposé<sup>201</sup>, et il entreprend simultanément de les flatter et de les amadouer par un langage des plus révérencieux :

Most potent, grave, and reverend signiors,  
 My very noble and approved good masters  
 (1.3.77-78).

Puis il avoue son union avec Desdémone, mais sans manquer de rappeler immédiatement l'abnégation et le sens du sacrifice dont il a fait preuve dans sa carrière militaire car, ainsi que le précise Cicéron, « nous nous concilierons la sympathie en parlant de nous si nous faisons valoir sans prétention notre rôle ou si nous rappelons notre attitude passée envers l'Etat »<sup>202</sup> :

[...] since these arms of mine had seven years' pith  
 Till now some nine moons wasted, they have used  
 Their dearest action in the tented field,  
 And little of this great world can I speak  
 More than pertains to feats of broil and battle  
 (1.3.84-88).

En bon orateur, Othello souligne les épreuves qu'il a subies, car

de toutes les louanges, la mieux accueillie est la louange  
 accordée à des actions que leurs généreux auteurs semblent

<sup>199</sup> *O.E.D.*, oracle, *n.*, I.2. A response, decision, or message delivered by an oracle, especially one which is obscure or ambiguous in meaning.

<sup>200</sup> Cicéron, *De l'orateur*, *op. cit.*, Livre II, LXXXVI, § 307, p.135.

<sup>201</sup> (Pseudo-)Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, Livre I, § 7, p.7.

<sup>202</sup> *Ibidem*, Livre I, § 8, p.7.

avoir entreprises sans aucune vue d'intérêt, sans espoir de récompense ; et quand au désintéressement viennent se joindre les fatigues endurées, les périls affrontés, alors s'ouvre devant l'orateur le plus fécond sujet d'éloges, la plus riche matière à beaux développements, la source d'éloquence qui trouvera le plus complaisant auditoire<sup>203</sup>.

Enfin, le Maure conclut son introduction par l'exposition du sujet de sa plaidoirie, car c'est bien de plaidoirie qu'il s'agit ici :

I will a round unvarnished tale deliver  
Of my whole course of love, what drugs, what charms  
What conjuration and what mighty magic –  
For such proceeding I am charged withal –  
I won his daughter.  
(1.3.91-95).

L'emploi redondant des trois substantifs quasi-synonymes que sont les mots « drugs », « charms », et surtout « magic » rappelle au public de quoi Othello est accusé et l'objet de son discours. Après une interruption qui lui donne toute l'attention de son auditoire, il est prêt à narrer son récit, qu'il structure de manière extrêmement rigoureuse afin de démontrer son innocence. Il commence par souligner la responsabilité de son accusateur dans son mariage avec Desdémone et sous-entend que le premier à avoir été enchanté par son histoire est Brabantio lui-même :

Her father loved me, oft invited me,  
Still questioned me the story of my life [...]   
I ran it through, even from my boyish days  
To th' very moment that he bade me tell it  
(1.3.129-34).

Il narre ensuite ses exploits sans rien omettre, et il s'appesantit plus longuement sur l'aspect périlleux de son périple, c'est-à-dire sur ce qui est le plus propre à retenir l'attention du public et à gagner sa bienveillance. Ainsi rappelle-t-il les batailles qu'il a menées et les infortunes dont il a été victime, et il ne néglige pas les détails fascinants de ses aventures chez les cannibales et autres anthropophages, les sauvetages, accidents, fuites, et l'esclavage qui composent son passé (1.3.131-46). Enfin, il raconte comment il a séduit Desdémone par son récit (1.3.146-69) et conclut par un distique marqué par une asyndète, ce qui signale la clôture du discours :

<sup>203</sup> Cicéron, *De l'orateur*, *op. cit.*, Livre II, LXXXV, § 346, p.151.

This only is the witchcraft I have used  
Here comes the lady; let her witness it.  
(1.3.170-71).

Cette parfaite maîtrise de la rhétorique fait alors dire au Duc « I think this tale would win my daughter too » (1.3.172), réplique dans laquelle se lit en filigrane l'aveu que fait le Duc de son propre envoûtement.

La sirène qu'est Othello séduit donc ses auditeurs car, voix de l'orateur, elle use de tous les procédés rhétoriques nécessaires à la persuasion. De plus, contrairement à ce qu'il prétend (« Rude am I in my speech / And little blest with the soft phrase of peace », 1.3.82-83), le général guerrier n'a pas le parler rude mais la langue harmonieuse et raffinée. Il utilise un style poétique abondant (« copious »)<sup>204</sup> d'où naît une musique de la voix, un chant mélodieux<sup>205</sup>.

### Poésie et « copia »

Cicéron rappelle que des trois genres de style dont l'orateur doit user – le simple, le moyen et l'élevé – le troisième, « orné et copieux », est le plus éloquent :

En troisième lieu vient l'orateur majestueux, abondant, grave, orné, dans lequel se trouve à coup sûr la plus grande puissance. C'est en effet celui dont la parole ornée et abondante a soulevé l'admiration des peuples [...]. C'est à cette éloquence qu'il appartient de remuer les coeurs [...]. Elle se fraie un chemin en nous tantôt par la force, tantôt en s'insinuant ; elle implante en nous de nouvelles manières de voir, elle arrache celles qui y étaient implantées<sup>206</sup>.

Or, Othello a recours à un grand nombre de ces ornements qui rendent le style élégant et émeuvent l'auditoire. En effet, sans dresser un inventaire exhaustif de toutes les figures et tropes auxquelles cette voix de sirène a recours, on peut tout de même citer quelques exemples qui témoignent de leur

<sup>204</sup> Voir Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 386p.

<sup>205</sup> Voir Wilson Knight, *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy*, (1930), Londres, Routledge, 2001, ch. 5, « The Othello Music », p.109-35.

<sup>206</sup> Cicéron, *L'orateur*, op. cit., XXVIII, § 98, p.34.

utilisation plus qu'abondante. Le passage suivant est représentatif de cette idée, puisqu'il combine anaphore, répétition, comparaison et métaphore :

Of one that loved not wisely but too well;  
 Of one not easily jealous, but being wrought  
 Perplex'd in the extreme; of one whose hand,  
 Like the base Indian, threw a pearl away  
 Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,  
 Albeit unused to the melting mood,  
 Drop tears as fast as the Arabian trees  
 Their medicinal gum.  
 (5.2.341-49).

Un autre passage montre également que les figures poétiques marquent le discours du Maure, puisqu'il marie l'anaphore de « of one » aux vers 136, 137 et 138, l'allitération en « f » dans « flood and field » (136) et les allitérations en « f » et « d » tout au long de l'extrait (« of, accidents, flood, field, breadth, deadly », etc.) :

Wherein I spake of most disastrous chances,  
 Of moving accidents by flood and field,  
 Of hair-breadth spaces i'th'imminent deadly breach,  
 Of being taken by the insolent foe  
 And sold to slavery; of my redemption thence  
 And portance in my travailous history;  
 Wherein of antres vast and deserts idle [...]  
 It was my hint to speak.  
 (1.3.135-43).

Ici, Othello use également de l'inversion ainsi que de termes d'origine latine, procédés qui confèrent au discours un aspect fleuri : « antres vast and deserts idle » (1.141). Un peu plus loin, alors que l'adjectif « distressful » – dont l'*O.E.D.* dit qu'il est « a literary and chiefly poetical word » – colore son récit (1.158), la sirène raconte comment Desdémone fut séduite par son récit et elle utilise les figures de la répétition (161, 162), de la gradation (162), et de l'enjambement (163-64) :

She swore, in faith, 'twas strange, 'twas passing strange  
 'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful:  
 She wish'd she had not heard it, yet she wish'd  
 That heaven had made her such a man.  
 (1.3.161-64).

Dans son dernier discours, qui séduit également ses auditeurs (5.2.330-60), Othello utilise aussi fréquemment la répétition et l'anaphore, l'asyndète, la

comparaison et la métaphore. Cicéron conseille bien de recourir à ces figures pour réhausser le discours car elles « ont un agrément que l'oreille sent mieux que les mots ne peuvent l'exprimer »<sup>207</sup>. Cependant, il ajoute qu'il faut les employer avec parcimonie, car « placées en trop grand nombre, elles le surchargent »<sup>208</sup>. Ainsi rappelle-t-il d'une part que

s'apparente au style élevé (qui, lui, est digne d'éloges) un genre qui doit être évité. On l'appellera correctement, je crois, en le qualifiant de boursoufflé. En effet de même que l'embonpoint a souvent l'apparence de la bonne santé, de même les ignorants prennent souvent un discours emphatique et boursoufflé pour un discours de style élevé – quand on parle en usant de néologismes, d'archaïsmes, de métaphores forcées ou de mots plus pompeux que le sujet ne le réclame<sup>209</sup>.

Or, ainsi que le souligne Iago lorsqu'il déclare sa haine pour le Maure et son dépit de n'avoir pas été choisi comme lieutenant, Othello a tendance à user de ce style lorsqu'il s'exprime :

Three great ones of the city,  
In personal suit to make me his lieutenant,  
Off-caped to him [...].  
But he, as loving his own pride and purposes,  
Evades them, with a bombast circumstance  
Horribly stuffed with epithets of war,  
And in conclusion  
Nonsuits my mediators. For 'Certes', says he,  
'I have already chosen my officer'.  
(1.1.7-16).

Plus tard, il reprochera également au général d'avoir charmé Desdémone par ses forfanteries de langage et ses histoires fabuleuses : « bragging and telling her fantastical lies » (2.1.221). D'autre part, Cicéron insiste sur l'idée que l'utilisation abondante des tropes est l'apanage des poètes et non celui des orateurs<sup>210</sup>. Pourtant, Othello mêle rhétorique, poésie et profusion stylistique, et sa voix donne naissance à un style abondant qui émeut et interpelle ses auditeurs. Non seulement la coloration poétique de son discours titille

<sup>207</sup> (Pseudo-) Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, op. cit., Livre IV, § 21, p.152.

<sup>208</sup> *Ibidem*, Livre IV, § 16, p.145.

<sup>209</sup> *Ibid.*, Livre IV, § 15, p.143-44.

<sup>210</sup> Cicéron, *L'orateur*, op. cit., XX, § 68, p.24.

l'imagination, mais elle donne à la phrase une cadence, et donc une mélodie, qui ajoute encore à son pouvoir de séduction.

### Rythme et mélodie de la voix

Dans les grandes tirades d'Othello, nombreux sont les éléments qui donnent au vers un rythme, une mélodie. Tout d'abord, la figure de l'hendiadys, souvent utilisée par le Maure, confère à la phrase un rythme binaire : « head and front » (1.3.81), « flood and field » (1.3.137), « rocks and hills » (1.3.142). Parfois même, des adjectifs épithètes viennent exalter le substantif, le rendre plus signifiant en lui adjoignant une qualité spécifique, ce qui a pour effet de varier le tempo de son récit : « antres vast and deserts idle » (1.3.141). Le rythme se fait également ternaire à de nombreuses reprises : « the battles, sieges, fortunes » (1.3.131). Les anaphores contribuent aussi au rythme et à la musicalité du vers, puisqu'elles créent une sorte de balancement qui donne l'impression d'un retour au même thème musical avec des variations : « Of one that loved not wisely but too well ; / Of one not easily jealous, but being wrought / Perplex'd in the extreme... » (5.2.342-43). De même « l'allitération constitue un élément rythmique »<sup>211</sup>, puisque « toute répétition d'un phonème amorce une chaîne rythmique »<sup>212</sup> : « broil and battle » (1.3.88), « flood and field » (1.3.136). En outre, afin de divertir l'oreille de celui qui l'écoute, le rythme de la voix est divers et eurythmique. En effet, dans les récits de voyage du Maure, l'irrégularité du rythme donne au spectateur le sentiment que la narration progresse par alternance d'emportements et d'interruptions. La première partie du récit consiste en une énumération d'événements, un montage d'épisodes discontinus qui relatent le passé glorieux d'Othello à un rythme toujours plus leste, allègre :

Wherein I spake of most disastrous chances,  
Of moving accidents by flood and field,  
Of hair-breadth scapes i'th' imminent deadly breach,  
Of being taken by the insolent foe  
And sold to slavery...  
(1.3.135-39).

<sup>211</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983, p.175.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p.174-75.

Les vers se succèdent en cascades, et la répétition de la préposition « of » donne le sentiment d'un véritable *allegro*, d'un enchaînement d'actions et d'aventures trépidantes. Puis le rythme s'apaise et le récit prend l'allure d'un *adagio* lorsqu'Othello s'appesantit sur l'aspect fabuleux et exotique de son périple, laissant à l'imagination du spectateur le loisir d'errer dans les contrées lointaines qu'il évoque :

Wherein of antres vast and deserts idle,  
Rough quarries, rocks and hills whose heads do touch heaven  
[..]  
And of the cannibals that each other eat,  
The Anthropophagi, and men whose heads  
Do grow beneath their shoulders.  
(1.3.141-46).

La voix du Maure est une voix poétique, rythmée et musicale. Sur scène, elle contraste avec la voix des autres personnages car elle est grandiloquente, ainsi que l'indique Iago : « bombast circumstance / Horribly stuffed with epithets of war » (1.1.12-13). Cette langue abondante devait non seulement délecter et fasciner le public, en particulier les *literati* en son sein, mais aussi révéler une origine étrangère, sonner comme un anglais « écrit », appris dans les livres<sup>213</sup>. De plus, l'accent que l'acteur qui jouait Othello pouvait adopter sur scène était également l'un des facteurs susceptibles de signaler son altérité. Certaines interprétations du personnage d'Othello, comme celle de Laurence Olivier au National Theatre en 1964, celle d'Orson Welles dans son film de 1951, ou celle de Laurence Fishburne dans le film d'Oliver Parker (1995), renforcent la dimension musicale et la marginalité de la voix en prêtant au protagoniste un accent étranger et une voix particulièrement sensuelle. Qu'en était-il sur la scène élisabéthaine ? Il est difficile de le dire, mais il est possible que l'acteur qui jouait Othello ait emprunté un accent étranger.

Lorsque le dramaturge représente l'Autre sur scène, il fait souvent entendre l'accent étranger et l'idiolecte qui le distinguent. C'est le cas dans *Henry V*, où Fluellen est remarquable par ses incessantes lallations, sa confusion quasi systématique des [p] et des [b], des [s] et des [sh], ou encore

<sup>213</sup> Philip A. Smith, "Othello's Diction", *Shakespeare Quarterly*, Vol.9, N°3, été 1958, p.428-30.

des [d] et des [th], ainsi que par l'usage fréquent d'expressions singulières telles que « look you » qui ponctuent ses propos : « for, look you, th'athversary, you may discuss unto the duke, look you, is digt himself four yard under the countermines » (3.2.64-7). Ainsi que l'affirme Gower à propos du Gallois, « he could not speak English in the native garb » (5.1.79-80). Il en va de même de la langue des Ecossais Macmorris et Jamy :

*Mac* : By Chrish, la ! tish ill done : the work ish give over, the  
trompet sound retreat. [...]  
*Jamy* : It sall be vary gud, gud feith, gud captains bath : and I  
sall quit you with gud leve, as I may pick occasion ;  
that sall I, marry.  
(*Henry V*, 3.2.91-107).

Quant à l'accent français de la princesse, il déforme les mots et met au jour leur versant érotique et grivois : « d'hand, de fingre, de nails, d'arm, d'elbow, de nick, de sin, de foot, le count » (3.4.58-9). De plus, parce qu'elle déplace les accents sur des syllabes inattendues, la voix de l'étrangère est musicale, comme en atteste la remarque du roi à sa future femme : « Come, your answer in broken music ; for thy voice is music, and thy English broken » (*Henry V*, 5.2.256-8)<sup>214</sup>. Dans un autre contexte, Roland Barthes insiste sur l'un des effets que produisent ces voix musicales sur l'auditeur : « Parfois, la voix d'un interlocuteur nous frappe plus que le contenu de son discours et nous nous surprenons à écouter les modulations et les harmoniques de cette voix sans entendre ce qu'elle nous dit »<sup>215</sup>. Sous le charme de Katherine, Henri est ensorcelé, ainsi qu'il le déclare lui-même : « You have witchcraft in your lips Kate [...] and they should sooner persuade Harry of England than a general petition of monarchs » (5.2.292-6). L'accent étranger dont le Maure pouvait être marqué renforçait la musicalité et la sensualité de sa voix de sirène et invitait le public à l'entendre.

<sup>214</sup> Shakespeare, *Henry V*, J.H. Walter ed., The Arden Shakespeare, Londres, Routledge, 1990.

<sup>215</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p.225.

## Désirer, dévorer, déflorer

### Un espace trouble et sombre

En effet, c'est l'ouïe du public que la voix de la sirène sollicite, exhortant ce dernier à l'écouter : « to your grave ears I'll present / How I did thrive in this fair lady's love » (1.3.126-27). Voix de miel du serpent tentateur, elle est cette voix trouble qui trouble les sens, qui les porte à leur paroxysme, et dont les accents voluptueux caressent l'oreille de l'auditeur. La sensualité de la voix du Maure s'exprime souvent par le biais de mots qui se rapportent aux sens dans des expressions telles que « the palate of my appetites » (1.3.261), « tasted her sweet body » (3.3.349), ou encore « I'll smell thee on the tree » (5.2.15). Parfois même, la voix invite deux sens comme la vue et l'odorat à se conjuguer ; en effet, ils se complètent dans l'une des tirades où Othello évoque le corps ou la présence de Desdémone : « thou weed / Who art so lovely fair and smell'st so sweet / That the senses aches at thee » (4.2.67-69). Le film d'Oliver Parker montre très bien la sensualité qui enveloppe l'étranger, en particulier dans les scènes qui se déroulent dans la chambre nuptiale : ce n'est pas le corps de Desdémone que l'œil voyeur du spectateur est invité à contempler, mais bien celui, musclé et viril, de son mari au moment où il se déshabille. De plus, Othello est dissimulé par les voiles de mousseline du lit qui participent de son érotisation, puisqu'ils laissent deviner le corps sans le montrer entièrement<sup>216</sup>. Cette mise en scène du corps suggère aussi un effacement des contours et une esthétique du flou, ce dont la voix d'Othello se fait l'écho : elle opère des effets de brouillage en opacifiant le langage, et elle trouble ainsi l'esprit de son public.

De fait, la voix de sirène semble avoir une propension à parasiter, à pervertir le discours. À l'acte 1, scène 3, accusé d'avoir usé de magie et de sorcellerie pour séduire Desdémone, Othello tente de se dédouaner en expliquant ce qui a retenu l'attention de la jeune fille :

<sup>216</sup> Oliver Parker, *Othello*, Royaume-Uni, 1995. Voir, par exemple, Judith Buchanan, "Virgin and Ape, Venetian and Infidel: Labellings of Otherness in Oliver Parker's *Othello*", in *Shakespeare, Film, Fin de siècle*, M.T. Burnett et R. Wray eds., Basingstoke et New York, Macmillan, 2000, p.179-202.

It was my hint to speak – such was my process –  
 And of the cannibals that each other eat,  
 The Anthropophagi, and men whose heads  
 Do grow beneath their shoulders. This to hear  
 Would Desdemona seriously incline, [...] which I, observing,  
 Took once a pliant hour and found good means  
 To draw from her a prayer of earnest heart  
 That I would all my pilgrimage dilate.  
 (1.3.143-54).

Il raconte ainsi comment Desdémone délaissait en hâte ses affaires domestiques pour s'adonner, chaque fois qu'elle le pouvait, à son écoute, et sa langue est alors très obscure : « it twas my hint to speak » peut signifier à la fois que l'occasion lui a été donnée de faire le récit de ses histoires, ou alors qu'il a suggéré, en creux, à Brabantio comme à Desdémone, d'écouter ses pérégrinations. Cela contredit non seulement ce qu'il dit quelque vingt vers plus tard, affirmant que c'est à l'invitation de Desdémone qu'il a narré ses aventures (« Upon this hint I spake », 1.3.167), mais aussi le début de son plaidoyer, puisqu'il y déclare avoir répondu aux demandes de Brabantio (1.3.130). Le terme « process »<sup>217</sup>, lui, renvoie au récit dont Othello donne aux sénateurs les grandes lignes, mais il désigne également une méthode, un ensemble de procédés qui visent à atteindre un but particulier. Ainsi Othello confesserait-il qu'il a bien eu recours à des stratagèmes pour séduire Desdémone, qu'il l'a manipulée et appâtée. Il précise ensuite, par le truchement d'une affirmation des plus ambivalentes, que Desdémone délaissait ses affaires courantes pour l'écouter : « This to hear / Would Desdemona seriously incline » (1.146-47). Dans cette assertion, le verbe « to hear », placé en fin de vers et mis en emphase à l'oral, semble avertir l'auditeur qu'il y a là quelque chose de plus à entendre. En effet, la polysémie du verbe « incline » et l'opacité que crée la tournure syntaxique « This to hear » – qui peut aussi bien signifier « Hearing this » que « To hear this » – rendent impossible toute interprétation claire et figée. On peut comprendre que Desdémone fut simplement charmée par son récit, ou alors qu'afin d'entendre la suite de ses aventures, la jeune fille s'est « inclinée », autrement dit elle s'est offerte à lui

<sup>217</sup> *O.E.D.*, process, *n.*, 2. That which goes on or is carried on; a continuous action, or series of actions or events; a proceeding; (occas.) a course or mode of action, a procedure. Now *rare*. 4.a. A narration, a narrative; an account; a story; a play; a discourse or treatise of any kind; an argument, a reasoned discussion, a disquisition. 6. That which follows on from something; an outcome or result. Also: an intended outcome, a purpose, a goal. *Obs.*

mentalement et physiquement. Quant aux vers 151 à 154, ils sous-entendent non seulement qu'Othello s'est employé à séduire Desdémone, mais qu'après avoir constaté l'intérêt de cette dernière à son égard, il a fait en sorte qu'elle se donne à lui (« Took<sup>218</sup> once a pliant<sup>219</sup> hour / whore ») et qu'elle lui demande de remettre son récit à plus tard (« dilate »<sup>220</sup>) afin de la satisfaire sexuellement, ou encore de retarder le point d'orgue de son récit afin de le faire durer le plus longtemps possible et de la tenir en haleine<sup>221</sup>. Othello livre ensuite les paroles de sa femme : « She wish'd she had not heard it, yet she wished / That heaven had made her such a man » (163-4). De nouveau, ses vers peuvent être entendus de deux manières : Desdémone aimerait être l'homme qu'est Othello, ou alors elle souhaite qu'un tel homme lui ait été destiné par le Ciel. Enfin, le Maure suggère que c'est Desdémone, non lui, qui a ouvert le jeu amoureux : « [She] bade me, if I had a friend that loved her, / I should but teach him to tell my story / And that would woo her » (1.3.165-67). Loin d'explicitement l'événement, la voix de la sirène l'obscurcit, usant d'une langue des plus troubles pour brouiller les pistes, comme le note d'ailleurs Brabantio : « These sentences to sugar or to gall / Being strong on both sides, are equivocal » (1.3.217-8).

À l'instar des ennemis ottomans qui tentent de détourner l'attention des Vénitiens en passant par Rhodes avant de mettre le cap sur Chypre (1.3.15-31), Othello use de formules sinueuses pour laisser planer le doute quant à sa culpabilité et laisser entendre la part de responsabilité de Desdémone. La voix n'affirme donc pas mais suggère, ne dit pas mais laisse entendre, laissant danser le mot sur sa musique. Elle se singularise par une capacité à ouvrir le sens en opacifiant le discours, faisant ainsi subir au langage univoque des

<sup>218</sup> « Take : to take carnal possession of – to copulate with – a woman », Eric Partridge, *op. cit.*, p.256 ; *O.E.D.*, take, v., II.2. *trans.* To lay hold upon, get into one's hands by force or artifice; to seize, capture 10. To catch the fancy or affection of; to excite a liking in; to captivate, delight, charm.

<sup>219</sup> *O.E.D.*, pliant, *adj.*, 1. Flexible or supple; capable of being bent or folded easily; ductile. 2. *fig.* a. Able to be modified or modulated for different purposes; versatile, flexible. b. Easily influenced or directed; submissive or docile; compliant, accommodating, yielding. c. That lends itself to some purpose; apt, adaptable, suitable. *rare*

<sup>220</sup> *O.E.D.*, dilate, v.<sup>1</sup>, 1. *trans.* To delay, defer. 2. To extend in time, protract, prolong, lengthen.

<sup>221</sup> Sur les différents sens de « dilate » et « dilatory », voir Patricia Parker, «Shakespeare and Rhetoric: 'Dilation' and 'Delation' in *Othello*», in *Shakespeare and the Question of Theory*, Patricia Parker et Geoffrey H. Hartman eds., Londres et New York, Routledge, 1990, p.54-74, et «Dilation and Delay: Renaissance Matrices», *Poetics Today*, Vol.5, N°3, «Medieval and Renaissance Representation: New Reflections», 1984, p.519-35.

glissements de sens, autrement dit, pour reprendre la chanson d'Ariel, « a sea-change / Into something rich and strange » (*The Tempest*, 1.2.401-2). Équivoque et sensuelle, elle déclenche l'imagination de son auditoire et la passion de Desdémone.

### Titiller, appâter

À l'instar d'Antipholus, qui se reprochait d'agir contre lui-même, envoûté par Luciana (« such enchanting presence and discourse, / Hath almost made me traitor to myself », *The Comedy of Errors*, 3.2.159-60), Desdémone est comme transformée, à la surprise de son père :

A maiden never bold,  
Of spirit so still and quiet that her motion  
Blushed at herself; and she, in spite of nature,  
Of years, of country, credit, everything,  
To fall in love with what she feared to look on?  
(1.3.95-99).

Refusant d'obéir à Brabantio, c'est à Othello que la jeune fille appartient désormais, ainsi qu'elle le déclare aux sénateurs :

[...] My heart's subdued  
Even to the very qualitie of my lord [...]  
And to his honours and valiant parts  
Did I my soul and fortunes consecrate,  
So that, dear lords, if I be left behind, [...]  
The rites for which I love him are bereft me,  
And a heavy interim shall support  
By his dear absence.  
(1.3.251-60).

On retrouve ici l'idée d'un abandon, d'un asservissement volontaire qui résulte d'une séduction irrésistible (« subdued »). De plus, le discours de Desdémone est très suggestif car il sous-entend qu'elle aime à se consacrer corps et âme au plaisir de son époux (« very qualitie »<sup>222</sup>, « valiant parts ») et que la perspective d'être privée de rapports charnels lui est insupportable. De la jeune fille modeste et chaste que son père décrivait, elle est devenue une « créature » passionnée et goulue, ainsi que l'indique l'image qu'utilise Othello pour décrire l'impact de ses récits sur cette dernière : « She'd come again, and with

<sup>222</sup> Dans le quatio de 1622, « the very qualitie » est remplacé par « the utmost pleasure ».

a greedy ear / Devour up my discourse » (1.3.150-51). Cette oreille vorace et insatiable dessine une fois encore les contours d'une oreille vaginale, et la dévoration à laquelle se livre Desdémone doit être comprise comme la conséquence d'un appétit demeuré trop longtemps insatisfait, d'un désir violent resté inassouvi. En effet, depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, les savants affirment que, lorsqu'il n'est pas rassasié, l'organe sexuel féminin est pris d'un trouble violent qui le rend incontrôlable, comme on le voit, par exemple, dans le *Timée* :

Lorsque, chez les femmes, ce qu'on appelle la « matrice » ou l'« utérus », et qui est un être vivant possédé du désir de faire des enfants, est demeuré stérile longtemps après avoir dépassé l'âge propice, alors cet organe s'impatiente, il supporte mal cet état, et, parce qu'il se met à errer de par tout le corps, qu'il obstrue les orifices par où sort l'air inspiré et qu'il empêche la respiration, il jette le corps dans les pires extrémités et provoque d'autres maladies de toute sorte, jusqu'à ce que le désir et l'appétit de chacun des deux sexes les amène à s'unir, cueillent un fruit, comme on cueille à des arbres, sèment dans la matrice, comme dans une terre labourée, des vivants invisibles [...], puis les différencient et les fassent croître et grandir en elle, pour enfin les faire sortir à la lumière et achever la génération des vivants<sup>223</sup>.

L'image de l'oreille matricielle et dévorante se trouve également dans *Much Ado About Nothing*, où l'organe auditif est présenté comme un organe désirant que l'on peut appâter dans termes très proches de ceux qu'utilise Othello (« greedy ear », « devour »).

À l'acte 3, en véritables Cupidons, Ursula et Hero s'appêtent à jouer un tour à Béatrice pour la faire tomber dans les bras de Benedict :

*Hero*        Now, Ursula, when Beatrice doth come,  
                   As we do trace this alley up and down,  
                   Our talk must only be of Benedick.  
                   When I do name him, let it be thy part  
                   To praise him more than ever man did merit  
                   (3.1.15-19)<sup>224</sup>.

<sup>223</sup> Platon, *Timée*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, GF-Flammarion, Paris, 1999, 91 b-d. Sur cette idée, voir également, Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, (1621), Floyd Dell et Paul Jordan-Smith eds., New York, Tudor Publishing, 1938, p.353-55, et Ursula Potter, "Greensickness in *Romeo and Juliet*", in *The Premodern Teenager. Youth in Society, 1150-1650*, Konrad Eisenbichler ed., Toronto, Publications of the Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2002, p.271-91, en particulier la partie intitulée "Greensickness: clinical history and background", p.274-80.

<sup>224</sup> Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, A.R. Humphreys ed., The Arden Shakespeare, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1981.

Elles font semblant de se dire des secrets pour attirer leur amie, et Hero constate l'effet de leur stratagème :

[...] Beatrice like a lapwing runs  
Close by the ground, to hear our conference [...]  
Then go we near her, that her ear lose nothing  
Of the false sweet bait that we lay for it.  
(3.1.24-33).

Hero compare l'empressement de Béatrice à écouter leur conversation à celui de l'étourneau (« the lapwing », 1.24) à courir le monde. Or, l'une des particularités de cet oisillon est de commencer à marcher alors que sa tête est toujours dans la coquille, comme le rappelle Horatio dans *Hamlet* : « This lapwing runs away with the shell on his head » (5.2.147-48). Si la coquille sur la tête de l'étourneau désigne ici, littéralement, le bonnet qu'Osric finit par remettre, l'image symbolise avant tout la précipitation. Comme l'oisillon qui vient au monde en courant à l'aveuglette, l'oreille, naturellement vorace, est donc censée dévorer goulûment et sans circonspection tout appât vocal qui lui est tendu. L'image de l'oreille et celle de la vulve se superposent ensuite, lorsqu'Ursula donne sa définition d'une bonne pêche :

The pleasant'st angling is to see the fish  
Cut with her golden oars the silver stream,  
And greedily devour the treacherous bait:  
So angle we for Beatrice, who even now  
Is couched in the woodbine coverture.  
Fear you not my part of the dialogue.  
(3.1.26-31).

Selon *Shakespeare's Bawdy* d'Eric Partridge, outre au poisson, le terme « fish » peut renvoyer, par sous-entendu, aux organes génitaux ou à une prostituée, à une femme envisagée dans sa dimension purement sexuelle. Quant à « angling », il désigne à la fois la pêche et l'acte charnel, tandis que l'image des courants d'eau argent suggère les eaux féminines<sup>225</sup>. Enfin, le verbe « devour » fait référence à un engloutissement et « greedily » est employé comme synonyme de « lustfully », ce qui implique la lubricité. Dès lors, quand Ursula exprime le souhait de voir « le poisson gober goulûment l'hameçon », elle indique qu'elle voudrait que les deux amoureux se rencontrent physiquement.

<sup>225</sup> Eric Partridge, *op. cit.*, p.71, 120, 135.

Dans *Much Ado About Nothing* comme dans *Othello*, les termes « devour » et « greedy / ily » impliquent donc que l'oreille est un organe désirant dont l'appétit est aussi démesuré que celui de la matrice, ce qui en fait un organe manipulable. Dans la première pièce, la stratégie de Hero et Ursula fonctionne et Béatrice tombe dans le piège qui est lui est tendu. Qu'en est-il dans *Othello* ? Le récit du Maure a-t-il réellement conduit Desdémone à le désirer et à l'épouser ? Le public n'assiste à aucune des conversations qui ont lieu entre Desdémone et le Maure avant leur mariage, aussi lui est-il difficile de dire qui des deux personnages a fait succomber l'autre. « Did you by indirect and forced courses / Subdue and poison this young maid's affections? / Or came it by request and such fair question / As soul to soul affordeth ? » (1.3.112-15) : la question du premier sénateur à Othello demeure en suspens. Le spectateur peut envisager qu'alors qu'Othello a échappé aux cannibales et autres anthropophages, il est devenu la proie d'une Desdémone vorace gouvernée par un appétit sexuel insatiable ; ou alors que la voix de sirène a eu raison de la proie qu'elle a appâtée. Enfin, peut-être ces deux scénarios ne vont-ils pas l'un sans l'autre, car si Othello est bien une sirène, le prénom de Des-« démone » suggère qu'elle n'est pas la blanche colombe que son père aurait voulu qu'elle fût.

Quoi qu'il en soit, la voix d'Othello envoûte son auditeur parce que, franchissant la frontière qui sépare les domaines respectifs de la rhétorique, de la poétique et de la profusion stylistique pour les faire fusionner, elle décontenance le spectateur qu'elle invite à entendre autrement et à se laisser enivrer pas sa musique. Riche d'un savoir qui titille la curiosité, sensuelle et équivoque, la voix de la sirène est accusée de mettre en péril l'entendement de ses proies et de les conduire dans un entre-deux sombre et trouble, « a deadly breach » (1.3.137). Si le Maure présente toutes les caractéristiques de la sirène, il n'est sans doute pas le seul représentant de cette figure dans la pièce, puisque celui qui mène véritablement tous les personnages à leur perte n'est autre que Iago.

## Iago, sirène des Enfers

### Dérèglement et charivari

Iago est présenté comme la figure du Vice, figure double par excellence, comme l'est celle de la sirène. Dès le début de la pièce, ce dernier ne vise qu'à corrompre les relations entre les personnages et à semer la zizanie. Dans la scène d'ouverture, il conseille à Roderigo, repoussé par Desdémone, de calomnier le Maure et la jeune fille auprès de Brabantio :

*Iago* Call up her father,  
Rouse him, make after him, poison his delight,  
Proclaim him in the streets, incense her kinsmen,  
And though he in a fertile climate dwell,  
Plague him with flies! [...]

*Roderigo* Here is her father's house, I'll call aloud.

*Iago* Do, with like timorous accent and dire yell  
As when by night and negligence the fire  
Is spied in populous cities.  
(1.1.66-77).

Dénoncer, empoisonner, répandre la calomnie aussi vite que se propage le feu, c'est là la stratégie de cette sirène maléfique qui s'est juré de détruire le couple formé par Othello et Desdémone : « O, you are well tuned now : but I'll set down / The pegs that make this music » (2.1.198-99). Aussi la première étape consiste-t-elle à changer l'harmonie qui règne sur l'île en cacophonie : dans la scène 3 de l'acte 2, Iago décide de profiter de la fête donnée en l'honneur des noces d'Othello et de la défaite des Turcs pour enivrer Cassio, dont il sait que l'alcool lui fait perdre la tête : « Now 'mongst this flock of drunkards / Am I to put Cassio in some action / That may offend the isle » (2.3.52-58). Lors des réjouissances, la sirène diabolique contribue pleinement au désordre ambiant par des chansons à boire qui louent les bienfaits du vin et calomnient les figures de la royauté. Puis, alors même que Iago insinue auprès des convives l'idée que Cassio s'adonne à la boisson plus que de raison (2.3.117-27), la soirée dégénère car ce dernier, aviné, provoque un conflit avec Roderigo. Conformément aux plans de Iago, le tumulte s'empare alors de l'île :

[A cry within: 'Help! Help!']  
*Iago* [...] But hark, what noise?  
 [Enter Cassio pursuing Roderigo]  
*Cassio* Zounds, you rogue! You rascal! [...] A knave teach me my duty? I'll beat the knave into a twiggen bottle! [...]  
*Montano* Nay, good lieutenant! I pray you, sir, hold your hand.  
*Cassio* Let me go, sir, or I'll knock you o'er the mazzard.  
*Iago* [aside to Roderigo] Away, I say, go out and cry a mutiny. Nay, good lieutenant! God's will, gentlemen – Help ho! Lieutenant! sir – Montano – sir – Help, masters, her's a goodly watch indeed. *A bell rings* Who's that which rings the bell? Diablo, ho! The town will rise, God's will, lieutenant, hold, Thou will be shamed for ever!  
 (2.3.141-59).

L'espace acoustique s'emplit de cris d'injures et d'appels au secours, et les cloches retentissent avant qu'Othello ne mette un terme à ce charivari. Si Iago parvient à manipuler les autres personnages, c'est avant tout parce qu'il est convaincant.

Au début de la pièce, il apparaît encore comme un piètre rhéteur, ainsi que le note David Young : « The very first narratives of the play are Iago's, and they are not notable for coherence and effectiveness »<sup>226</sup>. Bien qu'il parvienne à gagner le naïf Roderigo à sa cause dans la scène d'ouverture, la tâche est moins aisée lorsqu'il lui faut convaincre Othello. Par exemple, il lui raconte que Brabantio a parlé de lui en des termes ignobles et provocants (« he prated / And spoke such scurvy and provoking terms / Against your honour », 1.2.6-8), mais le Maure ignore son avertissement, le prend à la légère et, sans perdre aucunement son sang-froid, lui répond de manière détachée et indifférente : « Let him do his spite ; / My services, which I have done the signiory, / Shall out-tongue his complaints » (1.2.17-19). Cependant, après qu'il a été témoin de la plaidoirie d'Othello devant les membres du sénat, Iago s'approprie les qualités oratoires de son maître pour mieux convaincre son auditoire du bien-fondé de ses propos et servir son projet. Dans la scène 3 de l'acte 2 par exemple, il narre le conflit entre Cassio et Montano à Othello et il a alors recours aux mêmes techniques discursives et rhétoriques que son modèle.

<sup>226</sup> David Young, *The Action to the Word – Structure and Style in Shakespearean Tragedy*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1990, p.48.

Son discours, extrêmement structuré, comporte d'abord une introduction dans laquelle il suggère d'emblée la responsabilité de Cassio, sous couvert de vérité et d'honnêteté :

I had rather have this tongue cut from my mouth  
Than it should do offence to Michael Cassio,  
Yet I persuade myself to speak the truth  
Shall nothing wrong him.  
(2.3.217-19).

Puis il procède au récit du conflit dans ses moindres détails (1.221-36) et clôt enfin son discours par une conclusion dans laquelle il se fait l'apôtre de la bienveillance et de la sagesse :

But men are men, the best sometimes they forget;  
Though Cassio did some little wrong to him,  
As men in rage strike those that wish them best,  
Yet surely Cassio, I believe, received  
From him that fled some strange indignity  
Which patience could not pass.  
(2.3.237-42).

La réaction d'Othello est alors exactement celle qu'il escomptait : « I know, Iago, / Thy honesty and love doth mince this matter / Making it light to Cassio » (2.3.241-43).

Sirènes de la pièce, Iago et Othello partagent donc la maîtrise de la rhétorique. Cependant, si le Maure enchante son public par une voix mélodieuse et poétique qui engendre la fascination et la passion, la voix de Iago ne charme pas : elle n'est que la voix dissonante du serpent subversif dont le dessein est d'empoisonner ses proies. En effet, il use d'une langue habile, ambiguë et opaque qui convainc Othello de lui faire confiance, et il s'emploie à semer en lui la graine de la jalousie meurtrière : « I'll pour this pestilence into his ear / That she repeals him for her body's lust » (2.3.351-52)<sup>227</sup>.

---

<sup>227</sup> Voir Alexander G. Gonzalez, "The Infection and Spread of Evil: Some Major Patterns of Imagery and Language in 'Othello'", *South Atlantic Review*, Vol.50, N°4, novembre 1985, p.35-49 ; John N. Wall, "Shakespeare's Aural Art: The Metaphor of the Ear in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.30, N°3, été 1979, p.358-66.

### Empoisonner : insinuations et échos maléfiques

Figure double et ambivalente par excellence, Iago est un metteur en scène qui fait jouer à Roderigo et Cassio des rôles dont il a préparé avec soin la composition, mais il est aussi un excellent acteur qui sait s'avancer masqué :

Heaven is my judge, not I for love and duty  
 But seeming so, for my peculiar end,  
 For when my outward action doth demonstrate  
 The native act and figure of my heart  
 In complement extern, 'tis not long after  
 But I will wear my heart upon my sleeve  
 For daws to peck at: I am not what I am.  
 (1.1.58-64).

Faire l'apologie de la bonté et de la vertu afin de manipuler son auditeur et de mener à bien ses desseins machiavéliques, voilà ce en quoi il est expert. Aussi joue-t-il les conseillers honnêtes et francs avec Cassio (« I protest, in the sincerity of love and honest counsel », 2.3.322-23) autant qu'il affirme sa loyauté et son amour à l'égard d'Othello, à qui il donne l'illusion d'être son homme de confiance et son ami : « My lord, you know I love you. [...] I am your own forever » (3.3.120-472)<sup>228</sup>. Comme Othello, c'est par un discours ambigu et opaque qui insinue sans jamais affirmer clairement que Iago parvient à servir ses ambitions. Alors que Desdémone et Cassio s'entretiennent et qu'Othello est sur le point de les rejoindre, Cassio, honteux de son comportement, quitte précipitamment la jeune fille, incapable de plaider sa cause devant son supérieur. Iago saisit l'occasion pour suggérer que ce dernier cache des projets pervers :

*Iago* Ha, I like not that.  
*Othello* What dost thou say?  
*Iago* Nothing, my lord; or if – I know not what.  
*Othello* Was not that Cassio parted from my wife?  
*Iago* Cassio, my lord? no, sure, I cannot think it  
 That he would steal away so guilty-like  
 Seeing you coming.  
 (3.3.35-40).

<sup>228</sup> Sur la stratégie de séduction de Iago dans cette scène (3.3.), voir J. E. Tiles, "Logic and Rhetoric: An Introduction to Seductive Argument", *Philosophy and Rhetoric*, Vol.28, 1995, p.300-15.

La sirène diabolique verse ici la première goutte de poison destinée à infecter l'oreille du Maure (« Ha, I like not that »), et quelques vers plus loin, ce dernier révèle les premiers symptômes de contamination : « I heard thee say even now thou lik'st not that / When Cassio left my wife : what didst not like ? » (3.3.113-14). Expert en tromperie, Iago sait qu'il lui faut être patient pour mener à bien son entreprise de destruction car, comme le poison, la suggestion ne fait écho dans l'esprit et le cœur de celui qui la reçoit qu'après un temps de latence, une période de gestation, ainsi qu'il l'explique indirectement à Roderigo venu se plaindre de l'état lamentable dans lequel il se trouve :

*Roderigo* My money is almost spent, [...] and so, with no money at all, and a little more wit, return again to Venice.

*Iago* How poor are they that have not patience!  
What wound did ever heal but by degrees?  
Thou know'st we work by wit and not by witchcraft,  
And wit depends on dilatory time.  
(2.3.359-68).

Iago infuse donc dans l'esprit d'Othello l'idée de la jalousie en adoptant un ton des plus tragiques et solennels :

*Iago* O beware, my lord, of jealousy!  
It is the green-eyed monster, which doth mock  
The meat it feeds on. [...] Good god, the souls of all my tribe defend  
From jealousy.

*Othello* Why – why is this?  
Think'st thou I'd make a life of jealousy [...] ?  
(3.3.167-80).

Il rappelle ensuite que Desdémone a déjà trompé son père et qu'elle ne manquera pas de faire de même avec son mari, puis il sous-entend qu'elle le trompe avec Cassio avant d'imprimer dans l'imagination du Maure des images de Desdémone et de son amant en train de copuler sauvagement (3.3.405-08, 4.1.2). En outre, alors qu'Othello fait d'abord montre de sagesse et se refuse à incriminer sa femme, Iago fait mine de s'en réjouir pour mieux instiller de nouvelles idées calomnieuses dans l'esprit du Maure :

*Othello* I'll see before I doubt, when I doubt, prove,  
And on the proof there is no more but this:  
Away at once with love or jealousy!

*Iago* I am glad of this, for now I shall have reason  
To show the love and duty that I bear you  
With franker spirit. [...]  
Look to your wife, observe her well with Cassio [...]  
(3.3.-193-200).

Progressivement, Iago provoque un excès passionnel chez Othello, conscient du fait que si la raison n'est plus à même de tempérer les passions, alors ce dernier risque de se laisser entraîner dans la spirale du désir, c'est-à-dire dans un espace de la perte du contrôle de soi et de l'auto-destruction (1.3.327-30). Il entreprend de faire surgir le « Turc » en Othello et de lui faire perdre l'esprit, « practising upon his peace and quiet / Even to madness » (2.1.308-09). Suspicieux et rongé par la jalousie, l'esprit malade, comme il l'avoue plus tard à son général (« I confess it is my nature's plague / To spy into abuses, and oft my jealousy / Shapes faults that are not », 3.3.149-51), Iago instille dans l'esprit du Maure le poison dont il est lui-même contaminé par des jeux d'échos maléfiques :

*Othello* Why of thy thought, Iago?

*Iago* I did not think [Cassio] had been acquainted with her.

*Othello* O yes, and went between us very oft.

*Iago* Indeed?

*Othello* Indeed? Ay, indeed. Discern'st thou aught in that?  
Is he not honest?

*Iago* Honest, my lord?

*Othello* Honest? Ay, honest.

*Iago* My lord, for aught I know.

*Othello* What dost thou think?

*Iago* Think, my lord?

*Othello* Think, my lord! By heaven, thou echo'st me  
As if there were some monster in thy thought  
Too hideous to be shown. [...]  
As if thou then hadst shut up in thy brain  
Some horrible conceit. If thou dost love me,  
Show me thy thought.  
(3.3.97-119).

Bloquant la progression du discours d'Othello, la voix-écho de Iago fait émerger de la voix du Maure une voix qui tourne à vide, signifiant l'élimination vocale de la sirène et son incapacité à envoûter l'oreille de son auditeur, ainsi que le laissera entendre Lodovico à la fin de la pièce : « Your

power and your command is taken off » (5.2.329). Victime de ses pulsions destructrices – ce qui fera dire à Desdémone « My lord is not my lord » (3.3.125) – Othello perd la maîtrise de son discours, et sa voix mélodieuse et séductrice laisse place à une voix du non-sens, de l'absurde<sup>229</sup>.

La colère de la sirène se lève, comme en témoignent les images qui dépeignent une mer dont la violence déchaîne et décuple les vagues (3.3.456-65), et dès la fin de l'acte 3, sous le poids de l'émotion, Othello devient la proie de ses fantasmes et de ses cauchemars. Il s'abandonne au psittacisme pulsionnel, à la répétition obsessionnelle du même : « O monstrous ! monstrous ! » (3.3.428), « O blood, blood, blood ! » (3.3.454), « O damn her, damn her ! » (3.3.478), « What, what ? » (4.1.33)<sup>230</sup>. La langue-poison de Iago semble paralyser toute son éloquence, comme en témoigne la scène dans laquelle il narre l'histoire de son mouchoir à sa femme. En effet, dans cette scène, Desdémone semble mettre en cause la véracité des propos de son mari, et elle laisse entendre indirectement que le Maure a bel et bien perdu ses talents d'orateur : « Is't possible ? », « I'faith, is't true ? » (3.4.70 ; 77). La voix de sirène se change alors en une voix heurtée et agressive, ce qui conduit sa femme à s'interroger : « Why do you speak so startingly and rash ? » (3.4.81). À mesure que la pièce avance, le langage d'Othello se comprime et bouillonne toujours davantage, son discours s'emballe, se disloque et court à sa perte, laissant place à une parole frénétique et compulsive :

Lie with her? lie on her? We say lie on her  
when they belie her! Lie with her, zounds, that's  
fulsome! –Handkerchief! confessions! handkerchief!  
[...]  
Pish! Noses, ears, and lips. Is't possible?  
Confess! handkerchief! O devil!  
(4.1.34-43).

La conjugaison de répétitions obsédantes (« lie »), de monosyllabes, d'onomatopées, des modalités interrogative et exclamative, et la parataxe ainsi que les phrases nominales, désagrègent le discours, emmenant le sens vers le

<sup>229</sup> Voir James Calderwood, "Speech and Self in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.38, N°3, automne 1987, p.292-303.

<sup>230</sup> Pour une analyse lacanienne de l'interjection « O ! » et de la lettre « O » dans *Othello*, voir Joel Fineman, "The Sound of O in *Othello*: The Real of the Tragedy of Desire", *op. cit.*. Voir aussi Daniel J. Vitkus, "The 'O' in *Othello*: Tropes of Damnation and Nothingness", in *Othello. New Critical Essays*, Philip C. Kolin ed., New York et Londres, Routledge, 2002, p.347-62.

non-sens, l'incohérence, ainsi que le déclare Desdémone un peu plus loin, victime d'un courroux qu'elle ne comprend pas : « I understand a fury in your words / But not the words » (4.2.32-33). Enfin, les affres de la passion sont telles que, parlant de Desdémone, Othello fait alterner les éloges les plus poétiques avec les condamnations les plus virulentes : « Hang her, I do but say what she is : [...] of so high and plenteous wit and invention ! » (4.1.184-87) ; ou encore :

Ay, let her rot and perish and be damned tonight, for she shall not live. No, my heart is turned to stone: I strike it, and it hurts my hand. O, the world hath not a sweeter creature: she might lie by an emperor's side and command him tasks. (4.1.178-82).

Manipulateur, Iago use donc d'une rhétorique mécanique perverse qui vise à anéantir celui qui l'écoute. Il souffle à l'oreille du général des propos suggestifs (« exsufflicate and blown surmises », dit Othello, 3.3.185), et il insuffle en lui le doute, le poison de la jalousie. Enfin, si aucune *conception* ne résulte du mariage de Desdémone et d'Othello, puisque la nuit de noces tant de fois repoussée n'a jamais lieu, Iago, lui, parvient à fertiliser son maître, conformément à ce qu'il avait annoncé au public :

[...] he holds me well,  
The better shall my purpose work on him.  
Cassio's a proper man, let me see now,  
To get this place, and to make up my will,  
A double knavery...how, how?...let me see,  
After some time, to abuse Othello's ear,  
That he is too familiar with his wife.  
[...] I ha't, it is engender'd. Hell and night  
Must bring this monstrous birth to the world's light.  
(1.3.369-83).

À l'acte 4, la crise d'épilepsie dont est victime le Maure signale la perte de contrôle, mais elle est aussi la manifestation du désir et le signe annonciateur d'une conception à venir<sup>231</sup> :

---

<sup>231</sup> La critique a déjà montré que les images de conception sont nombreuses dans cette pièce, et elle a signalé les jeux de mots sur les termes « conception » et « conceit ». Voir, par exemple, Melanie H. Ross, "Conceiving Jealousy: Othello's Imitated Pregnancy", *Forum for modern language studies*, Vol.41, N°1, January 2005, p.1-17 ; Michael Long, *The Unnatural Scene: A Study in Shakespearean Tragedy*, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1976, p.47-49.

Nature has framed in both sexes parts and places fit for generation; beside and instinct of lust or desire [...] residing in the exquisite Sense of the obscene parts. For were it not that the God of Nature has placed herein so incredible a sting of rage or pleasure, as whereby we are transported for a time as it were out of ourselves, what man is there almost who hath any sense of his own divine nature, that would defile himself in such impurities? what woman would admit the embracements of a man, remembering her nine months burthen, her painful and dangerous deliverance [...] But all these things are forgotten, and we overtaken with an ecstasy, which *Hippocrates* call a little *epilepsy* or falling sickness<sup>232</sup>.

« Alas, what does this gentleman conceive ? », déplore Emilia (4.2.93), tandis que, dans le dernier acte, alors qu'il s'apprête à tuer Desdémone, Othello confirme qu'il a bien été fécondé par la voix de serpent de Iago :

*Othello* Sweet soul, take heed, take heed of perjury,  
Thou art on thy death-bed.  
*Desde.* Ay, but not yet to die.  
*Othello* Yes, presently.  
Therefore confess thee freely of thy sin,  
For to deny each article with oath  
Cannot remove nor choke the strong conceit  
That I do groan withal: thou art to die.  
(5.2.51-57).

Après une période de gestation nécessaire à toute conception (« dilatory time »), le Maure accouche finalement du monstre aux yeux verts qui a grandi en lui.

Qu'elle soit celle de la vierge, de l'adolescent, de l'eunuque ou de l'étranger, qu'elle soit musicale, poétique, sophistiqu(é)e, logique, ou toutes à la fois, la langue qui engendre le désir est donc immanquablement double et équivoque, à l'instar du corps dont elle émane. Ensorcelante, elle a le pouvoir

<sup>232</sup> Helkiah Crooke, *Mikrokosmographia: a description of the body of man. Together with the controversies thereto belonging. Collected and translated out of all the Best Authors of Anatomy, Especially out of Gasper Bauhinus and Andreas Laurentius by Helkiah Crooke, Doctor in Physicke*, William Jaggard, Londres, 1615, in *Horace Howard Furness Memorial (Shakespeare) Library*, Folio QM21 C76 1615, reproduction électronique du Schoenberg Center for Electronic Text And Image, Université de Pennsylvanie, p.200.

de Cupidon (« his glory is to subdue men », rappelle Armado dans *Love's Labour's Lost*, 1.2.160) car elle fait succomber ses auditeurs au point qu'ils sont déssaisis d'eux-mêmes. Candide, sincère et spontanée, ou feignant de l'être, légère et leste, suave et musicale, dispersée et bavarde, ou encore moqueuse et oblique, elle plaît à l'oreille qu'elle pénètre, trouble et débride l'esprit dans lequel elle infuse la passion, et éveille le désir charnel. Fruit d'une entreprise de séduction volontaire ou non, liquide fertile ou parfum captivant, elle agit de concert avec le corps pour titiller l'imagination et le plaisir des auditeurs et les inciter à concevoir. Si, dans les pièces que nous avons étudiées ici, la voix est liée au corps et à la matière, dans d'autres, elle apparaît comme un instrument du monde métaphysique, comme un élément lié au cosmos et inscrit dans le système de correspondances qui prévalait encore du temps de Shakespeare. Elle est alors perçue comme un souffle, un *esprit* susceptible d'agir sur le microcosme et d'interagir avec les forces macrocosmiques.



## **TROISIÈME PARTIE**

**RETENTIR, ANIMER, INSPIRER**



La voix est souvent désignée par le dramaturge par le truchement de métaphores qui traduisent sa nature pneumatique : *breath*, *organ pipe* ou *pipe* font référence à l'haleine, au souffle, à la trachée-artère et aux instruments à vent, tandis que *air* opère une transition entre l'air atmosphérique et la musique vocale ou instrumentale<sup>1</sup>. Engendrée par l'air qui émane des poumons, la voix est, comme l'élément aérien, située entre l'eau et le feu, matière vaporeuse ou esprit pur et raffiné, ainsi que le rappelle Bartholomaeus Anglicus lorsqu'il différencie l'air atmosphérique – « *troubly, great and thick, compact of moyst and earthy vapours and corpulent* » – de l'air céleste, « *cleare, bright and cleane [...] most profitable and necessary [...] for continuall fostring and nourishing of the spirituall lyfe* »<sup>2</sup>.



15. Éole, détail du « Déluge », Léonard de Vinci, Royal Library, Windsor Castle (c.1515)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Voir Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'œuvre dramatique de Shakespeare », Thèse présentée et soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 1984, Université de Limoges, p.7-12 et p.85-90.

<sup>2</sup> Bartholomaeus Anglicus, *Batman uppon bartholome His booke De Proprietatibus Rerum*, Londres, 1582, introduction et index de Jürgen Schäfer, Hildesheim, G. Olms Verlag, 1976, p.156. À ce sujet, voir aussi Werner Habicht, “‘And Mock Our Eyes with Air’: Air and Stage Illusion in Shakespearean Drama”, in *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, Frederick Burwick et Walter Pape eds., Berlin et New York, Walter de Gruyter, 1990, p.301-12.

<sup>3</sup> In Cecil Gould, “Leonardo’s ‘Neptune Drawings’”, *The Burlington Magazine*, Vol.94, N°595, octobre 1952, illustration 22, p.292.



16. Dieux du vent, détail du « Déluge », Léonard de Vinci, Royal Library, Windsor Castle (c.1515)<sup>4</sup>.

On rencontre ces deux visions de l'élément aérien dans le théâtre de Shakespeare. Par exemple, lorsque Hamlet conseille aux comédiens de ne pas maltraiter l'air par des gestes trop tranchants (« Nor do not saw the air too much with your hand », 3.2.4-5)<sup>5</sup>, il fait de l'élément aérien une matière que l'on peut couper tout en évoquant l'air épais qui circule dans les théâtres où grouillent les spectateurs à l'haleine forte. « Air » renvoie alors à l'air atmosphérique, dont le rôle au théâtre est de transmettre les sons et la voix, d'où la nécessité pour

<sup>4</sup> In Cecil Gould, *op. cit.*, illustration 20, p.292.

<sup>5</sup> Shakespeare, *Hamlet*, G.R. Hibbard ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, 1987.

l'acteur de ne pas le maltraiter. Matière pour Hamlet, l'air est néanmoins incorporel pour Gertrude (3.4.111) ou pour Edgar (« unsubstantial air », *King Lear*, 4.1.7)<sup>6</sup>, et la voix est à son image selon Pierre de la Primaudaye :

Quand cette voix & parole est prononcée de la bouche, comme elle est invisible aux yeux, ainsi elle n'a point de corps par lequel les mains la puissent empoigner, ains est insensible à tous les sens, excepté à l'ouye, laquelle ne la peut encore empoigner comme à mains estendues, ne detenir, ains estant entrée d'elle-mesme, elle est detenuë ce pendant que le son en resonance aux oreilles, & puis esvanouit soudain<sup>7</sup>.

Insaisissable et fugace ou substance tangible, l'air est un contenant protéiforme susceptible d'accueillir tous les types de sons et de voix<sup>8</sup>. Ainsi est-il empli par le son des trompettes et par les cris des hommes à l'agonie dans la deuxième partie d'*Henry VI* (« the angry trumpet sounds alarum / And dead men's cries do fill the empty air », 5.3.4-5), ou par les épées et les javelots dans la scène 1 de l'acte 6 de *Coriolan*, au moment du combat contre Aufidius : « Filling the air with swords advanc'd and darts, / We prove this very hour » (1.6.61-62)<sup>9</sup>. Réceptacle malléable, l'air est aussi pourvoyeur de formes, élément transformateur qui s'engouffre dans les corps vides qui se présentent à lui. Alors qu'il prévient le vide dans la nature dans *Antony and Cleopatra* (« the air, which, but for vacancy, / Had gone to gaze on Cleopatra, too, / And made a gap in nature », 2.2.226-28)<sup>10</sup>, il s'infiltré dans les blessures de Clifford dans *3 Henry VI* (« The air hath got into my deadly wounds », 2.6.27) et, dans *A Midsummer Night's Dream*, il enfle les voiles des bateaux, ainsi que le raconte Titania à Obéron :

<sup>6</sup> Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1997.

<sup>7</sup> Pierre de la Primaudaye, *Suite de l'Académie françoise, En laquelle il est traité de l'homme, & comme par une histoire naturelle du corps & de l'ame, est discouru de la creation, matiere, composition, forme, nature, utilité & usage, de toutes les parties du bastiment humain, & des causes naturelles de toutes affections, & des vertus & des vices : & singulierement de la nature, puissances, oeuvres, & immortalité de l'ame*, Chez Guillaume Chaudiere, ruë saint Jacques, à l'enseigne du Temps, & de l'Homme sauvage, 1580, Slatkine Reprints, Genève, 1972, Tome II, Deuxiesme journée, ch. 12, « Des oreilles, & de la composition, & de l'office, & de l'usage d'icelles », p.36.

<sup>8</sup> Voir Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, p.35-57 et passim.

<sup>9</sup> Shakespeare, *Coriolanus*, Philip Brockbank ed., The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1976.

<sup>10</sup> Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, John Wilders ed., The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1995.

Set your heart at rest:  
 The fairy land buys not the child of me.  
 His mother was a votaress of my order;  
 And in the spiced Indian air, by night,  
 Full often hath she gossip'd by my side;  
 And sat with me on Neptune's yellow sands,  
 Marking th'embarked traders on the flood:  
 When we have laugh'd to see the sails conceive  
 And grow big-bellied with the wanton wind;  
 Which she, with pretty and with swimming gait  
 Following (her womb then rich with my young squire),  
 Would imitate, and sail upon the land  
 To fetch me trifles, and return again  
 As from a voyage, rich with merchandise.  
 (2.1.121-34)<sup>11</sup>.

Le processus métamorphique est inscrit au cœur du récit de la reine des fées : paysage nocturne à l'humeur lunaire et lunatique, mouvance des sables neptuniens qui bordent l'océan, ondulations des flots qui s'impriment sur le corps de l'adoratrice, échanges de paroles, de marchandises et d'enfants ; tous ces éléments constituent le cadre d'une histoire dans laquelle des vents malicieux qui exhalent les parfums d'épices indiennes circulent et s'infiltrent dans les ventres et dans les voiles pour les gonfler. Comme chez Arcimboldo (illustration 18), l'air est un souffle fécond, plastique et polymorphe qui enrichit les corps et entraîne leur métamorphose, le basculement d'une forme ou d'une espèce à une autre. La fertilisation pneumatique qui est à l'oeuvre dans *A Midsummer Night's Dream* rappelle l'histoire de Borée, dieu du vent, telle que la raconte Homère dans *l'Iliade* : le dieu s'amourache de pouliches et, pour les engrosser, il se transforme en étalon à crinière bleue et se couche sous elles au moment où elles paissent<sup>12</sup>. Elle rappelle également l'Annonciation biblique, que l'Angleterre de Shakespeare célèbre encore le 25 mars<sup>13</sup> et qui raconte la manière dont le souffle de Dieu fertilise Marie par l'intermédiaire de l'ange Gabriel :

And the angel came in unto her, and [...] said unto her, [...] behold, thou shalt conceive in thy womb, and bring forth a

<sup>11</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Harold F. Brooks ed., The Arden Shakespeare, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1979.

<sup>12</sup> Homère, *L'Iliade*, traduction, introduction et notes par Eugène Lasserre, Paris, GF-Flammarion, 1975, chant XX, v.201-27, p.340.

<sup>13</sup> Voir John N. Wall, "Shakespeare's Aural Art: The Metaphor of the Ear in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.30, N°3, été 1979, p.366.

son, and shalt call his name Jesus. [...] And, behold, thy cousin Elisabeth, she hath also conceived a son in her old age [...] And Mary arose in those days, and went into the hill country with haste, into a city of Juda; And entered into the house of Zacharias, and saluted Elisabeth. And it came to pass, that, when Elisabeth heard the salutation of Mary, the babe leaped in her womb<sup>14</sup>.

La voix de l'Ange féconde la vierge, puis la parole de cette dernière engendre immédiatement le mouvement dans le ventre d'Élisabeth, ce que Rabelais ne manque pas de parodier sur un mode grotesque lorsqu'il fait naître Gargantua par l'oreille de sa mère au moment où cette dernière, gavée de tripes, voit son ventre chahuté par des vents intestinaux qui l'empêchent d'accoucher par le bas<sup>15</sup>. Enfin, les vents fertiles qu'évoque Titania peuvent rappeler ceux qu'apporte le dieu Zéphyr, dont les vents de l'Ouest sont décrits comme des brises légères et printanières qui annoncent l'âge d'or et le printemps éternel : « The springtime lasted all the year, and Zephyr with his mild / And gentle blasts did cherish things that grew of own accord » (*Métamorphoses*, I, 122-23)<sup>16</sup>. Des chercheurs tels que Ernst H. Gombrich et Edgar Wind ont montré que « Le Printemps » de Botticelli (illustration 17) mettait en scène le dieu Zéphyr dont ils ont interprété le souffle comme une représentation de la passion charnelle<sup>17</sup>. Philippa Berry, elle, en fait une lecture empreinte de néoplatonisme :

I interpret Botticelli's painting as [...] alluding to a secret interior voice, here depicted as a divine *afflatus* emanating from the wind-god Zephyr [...] The focal event in the painting [...] is the abrupt advent of what appears to be an ambivalently speechless 'voice'. This is the inseminating – and disseminating – outbreath of Zephyr [...] The passionate and fecund creativity which the wind-god furiously introduces into this painting may allude to that daemonic principle of inspiration whose violent

<sup>14</sup> *The Bible, King James Version, Luke*, 1:28-42. Electronic Text Center, University of Virginia Library. < <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/KjvLuke.html> >

<sup>15</sup> Rabelais, *Gargantua*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris, Point Seuil, 1995, ch. 4 à 6, p.75, 85, 87-89. Sur Gargantua et sa naissance, voir Stephen Greenblatt, "Filthy Rites", *Daedalus*, Vol.111, 1982, p.1-16 ; voir aussi Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974, ch. 7, « La circulation des souffles », p.117-30.

<sup>16</sup> Ovid, *Metamorphoses*, traduit par Arthur Golding, (1567), Madeleine Forey ed., Londres, Penguin Classics, 2002, 535p.

<sup>17</sup> Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1958, p.100-20 ; Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1972, p.31-81.

impulsiveness is so well evoked in Plato's much cited concept of the divine *furors* or frenzies<sup>18</sup>.



17. « Le Printemps », Sandro Botticelli, Galerie des Offices, Florence (c.1484)<sup>19</sup>.

Le souffle de Zéphyr est symbole d'inspiration, d'imagination, de création poétique et d'invention intellectuelle. En effet, entouré par les branches des lauriers d'Apollon, qu'il traverse, et sous l'égide de Mercure (à l'extrême gauche du tableau), le dieu emplit Chloris (deuxième personnage féminin en partant de la droite) d'un vent qui la gonfle et la transforme, et cette dernière prend alors le nom de Flora (à la droite de Chloris), comme Ovide le raconte au livre V des *Fastes*<sup>20</sup>. Alors que Chloris représentait la nature brute et non élaborée, Flora incarne la transition vers un art hautement raffiné, et les fleurs

<sup>18</sup> Philippa Berry, "The Voice of the Daemon: Inspiration and the Poetic Arts in Botticelli's 'Primavera'", in *Poétiques de la voix. Angleterre, Irlande, États-Unis*, Pierre Iselin et Elisabeth Angel-Perez eds., Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005, p.13-18.

<sup>19</sup> URL <<http://academic.brooklyn.cuny.edu/modlang/carasi/site/images/botticelli-primavera.jpg>>

<sup>20</sup> Ovid, *Fasti*, traduit du latin par James George Frazer, édition bilingue, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press, et Londres, William Heinemann, 1939, v.193-331.

qui sortent de sa bouche mettent l'accent sur la voix qui en émane, montrant la métamorphose du langage ordinaire en une langue musicale et poétique (« the [...] flower [w]as a common figure for the poetic trope in the Renaissance »<sup>21</sup>). Enfin, la violette choisie par Botticelli pour orner le front de Chloris renforce la dimension métamorphique de la scène, car la fleur évoque aussi bien le passage entre la vie et la mort que la transmutation alchimique, autrement dit la régénération, la renaissance. Plastique et dynamique, agent métamorphique qui s'insinue en l'homme pour l'inspirer et engendrer des créations, l'air est donc conçu comme un *spiritus* fécond. Or, la voix est à son image et, comme la musique, elle est un esprit qui agit sur le corps et l'âme humains, ainsi qu'on le voit dans *The Tempest*.



18. « L'air », Giuseppe Arcimboldo, Suisse, collection privée (c.1566)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Philippa Berry, *ibidem*, p.15.

<sup>22</sup> URL <[http://www.duvaleix.com/journaldespeintres/article.php3?id\\_article=116](http://www.duvaleix.com/journaldespeintres/article.php3?id_article=116)>

Maître des vents, Prospéro y rétablit l'ordre du monde par le truchement de la musique, de chants et de bruits qu'il crée de concert avec Ariel<sup>23</sup>. Esprit aérien, nymphe aquatique ou *trickster*, Ariel partage la qualité protéenne avec les deux éléments que sont l'eau et l'air, et il est capable de prendre toutes les formes ou de les occuper toutes, « be it to fly, / To swim, to dive into the fire, to ride / On the curled clouds », (1.2.190-92)<sup>24</sup>. Personnage de l'entre-deux, il prend la voix de l'oiseau, de l'ivrogne, de la nymphe, du vent, de Cérès ou de la mer. Il incarne donc l'idée de métamorphose, le passage par la mer transformatrice. Quant à Prospéro, il est une sorte de mage orphique mâtiné d'Amphion et d'Arion, car il rétablit l'harmonie entre les hommes, et la musique comme les chants d'Ariel sont les airs qu'il manipule pour bâtir les murs d'une nouvelle cité ordonnée<sup>25</sup>. Dans *The Winter's Tale*, Paulina incarne une autre dimension d'Orphée : celle du musicien qui tente de faire revenir les morts à la vie. Alors qu'Orphée échoue à faire sortir Eurydice des Enfers, la musique de Paulina a le pouvoir d'animer la statue d'Hermione et elle possède alors la dimension magique, ou hermétique, que lui attribue l'*Asclepius* d'Hermès Trismégiste. La musique comme la voix sont des souffles spirituels, des parties de l'âme, des émanations d'un *esprit* céleste qui interagit avec le souffle du monde. À ce titre, la voix possède une puissance invocatoire extraordinaire et elle trouve un écho non seulement dans le macrocosme et dans le microcosme, mais aussi, plus prosaïquement, dans l'enceinte du théâtre.

<sup>23</sup> Sur l'utilisation de la musique vocale et instrumentale dans la pièce, voir, entre autres, David Lindley, *Shakespeare and Music*, Arden Critical Companions, Londres, Thomson Learning, 2006, p.218-33 ; Pierre Iselin, « *The Tempest* et ses Musiques : Mythe et Dramaturgie », *Études Anglaises*, Vol.46, N°4, octobre-décembre 1993, p.385-97 ; John P. Cutts, "Music and the Supernatural in *The Tempest*: A Study in Interpretation", *Music and Letters*, Vol.39, N°4, octobre 1958, p.347-58.

<sup>24</sup> Shakespeare, *The Tempest*, Stephen Orgel ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, 1987.

<sup>25</sup> Sur Prospéro comme figure orphique tenant également d'Amphion et d'Arion, voir Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies. Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, ch. 3, "Prospero, King James and the myth of the musician-king", p.63-80 ; sur la dimension rhétorique de la musique et son utilisation comme instrument de manipulation et de contrôle, voir David Lindley, *Shakespeare and Music, op. cit.*, ch. 1, "Musical Theory", p.33-49.

À l'époque de Shakespeare, l'écho fascine toutes les sphères savantes, et ces dernières cherchent à trouver sa symbolique au sein du système de correspondances cosmiques. D'aucuns, comme Bacon, tentent d'abord d'en comprendre les mécanismes physiques avant de l'appréhender au plan métaphysique ; d'autres, comme Mersenne, y voient une dimension occulte et en font une « parole symbolique, hiéroglyphique, [un] codage du divin qui doit donner lieu à un déchiffrement et traduit une interrogation d'ordre mystique »<sup>26</sup>. Parce que l'écho est perçu, depuis l'Antiquité, comme une image dupliquée du son, un reflet ou un double<sup>27</sup>, au théâtre comme en poésie, il est traduit par le truchement de figures qui impliquent une répétition, la répercussion d'un mot ou d'un son avec un décalage, un écart signifiant. Assonances, allitérations, rimes, anaphores, etc., sont ainsi déclinées à l'infini pour élargir l'espace sonore comme l'espace sémantique. L'écho joue avec les sons et il génère des déformations et des transformations qui changent le sens des mots et attirent l'attention sur leur musicalité. Pour ces raisons, « l'écho [est] utilisé au théâtre pour exprimer ce qui ne peut apparaître que sur un mode parallèle, paradoxal, où le sens n'existe que dans les intermittences du sens »<sup>28</sup> et, bien entendu, Shakespeare exploite le potentiel qu'il recèle. Par exemple, dans *A Midsummer Night's Dream*, Thésée décrit l'écho que produisent les aboiements de ses chiens de chasse :

And since we have the vaward of the day,  
My love shall hear the music of my hounds.  
Uncouple in the western valley; let them go;  
Dispatch I say, and find the forester. [*Exit an Attendant*]  
We will, fair queen, up to the mountain's top,  
And mark the musical confusion  
Of hounds and echo in conjunction.  
(4.1.102-10).

Alors que l'image des chiens, d'abord attachés deux par deux en laisse puis lâchés dans la vallée, indique un éclatement et une libération, l'évocation de

<sup>26</sup> Claire Bardelmann, « Musique et théâtre en Angleterre c.1580-1642, une convergence des arts à la Renaissance », Thèse présentée et soutenue le 25 novembre 2000, Université Sorbonne – Paris IV, tome 2, ch. VI, « Alchimies », p.767. Voir la partie consacrée à l'écho, p.749-85.

<sup>27</sup> Voir John Hollander, *The Figure of Echo. A Figure of Allusion in Milton and After*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1981, p.2 et *passim*.

<sup>28</sup> Claire Bardelmann, *op. cit.*, p.776.

l'écho des aboiements suggère leur démultiplication, leur diffusion dans le lieu propice à la résonance qu'est la vallée. Presque paradoxalement, lorsque les aboiements diffus et l'écho se rencontrent, ils donnent naissance à une cacophonie mélodieuse, ainsi que le souligne Thésée. En outre, les aboiements des chiens reproduisent l'échelle des notes et ils se déclinent sur tous les tons tout en se mêlant à leurs images sonores et aux sons des cors pour engendrer une musique que Thésée compare à celle produite par les carillons<sup>29</sup> :

My hounds are [...] match'd in mouth like bells,  
Each under each: a cry more tuneable  
Was never holla'd to, nor cheer'd with horn,  
In Crete, in Sparta, nor in Thessaly.  
Judge when you hear.  
(4.1.118-26).

Si l'écho contribue à la joyeuse discorde qui se joue sur scène dans la pièce, il n'est pourtant pas la matrice ni le cœur de cette dernière, car il n'est que l'une des répercussions des troubles oculaires dont sont victimes des personnages qui voient double<sup>30</sup>. En revanche, il est le principe qui structure et charpente intégralement *Romeo and Juliet*, et c'est sans doute dans cette tragédie que sa symbolique est la plus fouillée par Shakespeare. Moqueur, amoureux ou d'outre-tombe, l'écho y est son oraculaire et parole sibylline, réponse des dieux aux prières des hommes, voix des astres funestes sous le signe desquels la relation des amoureux est placée. Figure du retard, il répercute les noms de Romeo et Juliette pour dévoiler leur anatomie par des jeux de mots, de sons et de lettres qui en explorent les innombrables ramifications.

Nous nous proposons donc d'étudier d'abord le pouvoir de la voix, de la musique et des sons dans *The Tempest*, où, comme l'écrit Pierre Iselin, « de l'analité la plus grossière à la spiritualité la plus subtile, [la pièce] met [...] en

<sup>29</sup> Voir François Laroque, « “Such sweet thunder” (4.1.117) : Le trouble dans *A Midsummer Night's Dream* », *La Revue LISA*, e-journal, 2004, 19p. ; Francis Guinle, *The Concord of this Discord : La structure musicale du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 224p. ; Janet Galligani Casey, “Hounds and echo in conjunction”: Musical Structure in *A Midsummer Night's Dream*”, *Studies in the Humanities*, Vol.21, N°1, 1994, p.31-44.

<sup>30</sup> Pierre Iselin, « “Seeming parted” (III, ii : 209) : la vision double dans *A Midsummer Night's Dream* », *Études Anglaises*, Vol. 55, N°4, 2002, p.387-97.

scène le spectre complet des caractères physiques et métaphysiques de l'air »<sup>31</sup>, avant d'aborder la dimension occulte du *spiritus* musical. Après ce détour par l'ultime comédie de Shakespeare, nous reviendrons à *Romeo and Juliet* pour y analyser la fonction et la portée de l'écho dans le cadre général du pouvoir que prend dans cette tragédie la voix du désir, c'est-à-dire la voix poétique et inspirée.

---

<sup>31</sup> Pierre Iselin, « “My music for nothing” : *The Tempest* comme comédie de l'air », in *Shakespeare, La Tempête : Études critiques*, Claude Peltrault ed., Actes du colloque de Besançon, décembre 1993, Besançon, Université de Franche-Comté, 1994, p.240.



## CHAPITRE 1. Le souffle de la voix : caractères physiques et métaphysiques

### La voix de l'air dans *The Tempest*

Du bruit du tonnerre de la tempête initiale aux vents qui terrassent voiles et hommes, des acclamations des spectateurs dont le succès de la pièce dépend (« Gentle breath of yours my sails / Must fill », 5.1.329-30) aux airs de musique harmonieux ou dissonants, en passant par la voix des éléments ou encore par les ronflements porteurs de sens (2.1.216), l'air est décliné sur tous les modes dans la pièce. Quelle que soit la forme qu'il revêt, il circule dans l'île où il engendre une multiplicité de bruits, de sons et de musiques (« The isle is full of noises, / Sounds and sweet airs », 3.2.133-34) par l'intermédiaire desquels Prospéro oeuvre à la transformation des personnages et à leur réformation. Constamment sollicité (« Hark, hark », 1.2.380, 384 ; 4.1.258), le public est invité à pénétrer un espace où les sons et les bruits les plus divers oeuvrent à créer un paysage acoustique dans lequel il convient d'écouter et d'entendre. En effet, l'arrivée des King's Men au théâtre des Blackfriars en 1609 permet à Shakespeare d'exploiter l'immense potentiel acoustique que réserve ce nouveau cadre<sup>32</sup>. Par exemple, l'entrée des personnages sur scène ne convoque bien souvent que l'oreille du spectateur : la première fois qu'Ariel apparaît, c'est par une musique qu'il est introduit (2.1.) tandis que Caliban n'est qu'une voix qui résonne « du dedans » (« within », 1.2.14) avant de révéler son apparence monstrueuse au public. De plus, la pièce étourdit et assourdit les oreilles et la confusion sonore l'emporte souvent, car les bruits les plus étranges s'y succèdent et s'y chevauchent, des rugissements aux hurlements. Le spectateur / auditeur est assailli par le son du tambourin d'Ariel (3.2.123), par les voix discordantes des ivrognes lorsqu'ils chantent, et si Caliban raconte que mille instruments bourdonnent parfois à son oreille (« a thousand twangling instruments will hum about mine ears », 3.2.135), le

<sup>32</sup> Voir Andrew Gurr, *The Shakespearian Playing Companies*, New York, Oxford University Press, 1996, ch. 21, "The King's Men 1608-1642", p.366-93, en particulier p.367, et "The *Tempest's* tempest", *Shakespeare Survey*, Vol.41, 1989, p.91-102. Voir aussi Francis Guinle, « "Noises, Sounds and sweet airs" – Les chansons de *La Tempête* : texte et contexte », in *Shakespeare, La Tempête : Études critiques*, Claude Peltrault ed., Actes du colloque de Besançon, décembre 1993, Besançon, Université de Franche-Comté, 1994, p.219-38.

capitaine du bateau commente son expérience de l'île à Prospéro en termes acoustiques : « With strange and several noises / Of roaring, shrieking, howling, jingling chains, / And more diversity of sounds, all horrible, / We were awaked » (5.1.232-5). Enfin, différents registres vocaux se mêlent et à la voix de basse de Prospéro répond la voix de soprano d'Ariel. Dans *Prospero's Book*, adaptation cinématographique de *The Tempest*, Peter Greenaway accentue la singularité de la voix de l'esprit aérien : ce dernier y a une voix électronique dont l'aigu et les effets de vibrato permanents signalent la dimension surnaturelle. Dans sa mise en scène de la pièce jouée au Théâtre de l'Odéon (Ateliers Berthier, 2007), Dominique Pitoiset a lui aussi choisi de distinguer le personnage d'Ariel : il est interprété par Houda Ben Kamal, actrice tunisienne liliputienne à la voix très haut perchée. Par ailleurs, Pitoiset prend le parti d'amplifier la confusion sonore et linguistique qui règne sur l'île en faisant parler des langues différentes aux personnages : Ariel parle arabe, Prospéro et Miranda français, les nobles allemand, et enfin Caliban, Stephano et Trinculo italien (surtitrés)<sup>33</sup>. Dans la pièce de Shakespeare, tous les personnages parlent la même langue, mais aux variations de tessiture s'ajoutent les mélanges de genre, puisque les chansons dissonantes des ivrognes Stephano et Trinculo (« That's not the tune », 3.2.122) font contrepoint à la douce musique et aux chants harmonieux d'Ariel. Pièce qui s'adresse aux sens et à l'âme, *The Tempest* offre au public un véritable babil babélien où se combinent harmonie et disharmonie sonores. Maître des vents et des voix, Prospéro manipule les sons qui circulent dans l'espace insulaire afin de capturer et de captiver les sens des autres personnages et d'accéder ainsi à leur esprit, qu'il agit.

**« [[Boatswain] to the storm] Blow till thou burst thy wind » (1.1.7):  
la voix des éléments**

La pièce s'ouvre sur un bruit au volume intense (*[a tempestuous noise of thunder and lightning]*), prélude à un paysage acoustique dans lequel un vent déchaîné que gouverne Prospéro agit(e) tous les personnages, ainsi qu'il nous l'apprend à la fin de la pièce :

<sup>33</sup> Voir l'entretien accordé par Dominique Pitoiset à Daniel Loayza, 20 janvier 2007.  
<[http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t\\_downloads/file\\_222\\_Tempete.pdf](http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_222_Tempete.pdf)>

I have bedimmed  
The moontide sun, called forth the mutinous winds,  
And 'twixt the green sea and the azured vault,  
Set roaring war.  
(5.1.41-44).

De fait, c'est bien le tohu-bohu qui s'ensuit sur le navire : aux roulements effrayants du tonnerre (« the dread rattling thunder », 5.1.44) succèdent et s'ajoutent des exclamations (« Down with the topmast ! Yare ! Lower, lower ! », 1.1.34), des cris de détresse (« we split, we split, we split ! », 1.1.62), des injures (« A pox o'your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog ! », 1.1.40-41), des coups de sifflet (« whistle », 1.1.7) et des bruits confus : « [*A cry within*], [*A confused noise within*] ». Simultanément au vacarme qui a lieu dans la première scène, les paroles échangées font référence au bruit qui envahit le bateau : alors que le maître d'équipage reproche aux nobles d'encourager le rugissement des vagues (« roars », 1.1.18) et de contribuer au chaos par leurs clameurs (« You do assist the storm [...] silence ! Trouble us not ! [...] A plague upon this howling ! », 1.1.14-36), il est lui-même taxé de brailleur (« brawling », 1.1.40) par Sebastian, puis d'aboyeur (« insolent noisemaker », 1.1.43-44) et d'ivrogne à grande gueule (« wide-chopped rascal », 1.1.56) par Antonio<sup>34</sup>. En outre, le bruit émane de différents endroits de l'espace : les didascalies indiquent que les cris proviennent à la fois de la cabine située au-dessous du pont, et du pont lui-même. Ainsi, au théâtre, les acteurs étaient sans doute placés à la fois sous la scène et sur la scène, sur laquelle ils pouvaient se hisser en passant par la trappe qui faisait le lien entre les deux. Alors que les efforts des marins échouent à stabiliser le bateau, dont ils perdent le contrôle, la voix des personnages est impuissante à ramener l'ordre : les coups de sifflet du capitaine devraient rétablir le calme, comme c'est le cas dans *Henry V* (« Hear the shrill whistle, which doth order give / To sounds confus'd », Prologue, 3.9-10)<sup>35</sup>, mais ils ont un effet aussi nul que les cris d'encouragement que le maître d'équipage prodigue aux marins (« Hey, my hearts ! Cheerly, cheerly, my hearts ! », 1.1.5) sur les conseils de son capitaine : « speak to th'mariners. Fall

<sup>34</sup> Sur l'inversion des rapports d'autorité et de pouvoir dans cette scène, voir David Norbrook, « "What cares these roars for the name of King?" : Language and Utopia in *The Tempest* », in *The Tempest: Contemporary Critical Essays*, R. S. White ed., New Casebooks, Londres, Macmillan, 1999, p.167-90.

<sup>35</sup> Shakespeare, *Henry V*, J.H. Walter ed., The Arden Shakespeare, Londres, Routledge, 1990.

to't yarely, or we run ourselves aground » (1.1.3-4). Quant à Gonzalo, dont la fonction de conseiller lui donne une autorité susceptible de rétablir l'ordre (1.1.20-23), il demeure silencieux et se contente de prier avec les autres : « The King and Prince at prayers, let's assist them » (1.1.53). Abandonnés à la violence sonore des éléments, les personnages perdent la raison, comme prévu par le plan de Prospero : « Who was so firm, so constant, that this coil / Would not infect his reason ? » (1.2.207-08). Or, la perte de tout contrôle s'avère l'étape préalable à une transformation bénéfique, car de l'annihilation momentanée de la raison va résulter une renaissance, comme le suggère Ariel dans la scène suivante : « On their sustaining garments not a blemish / But fresher than before » (1.2.218-19). Le tonnerre qui résonne ici fait signe tout au long de la pièce : d'abord signal de tempête et signe de chaos, il ouvre la scène 2 de l'acte 2 puis gronde à nouveau au milieu du banquet (3.3.). Dans les trois cas, il annonce que la magie est à l'oeuvre, conformément à la dimension surnaturelle dont il est porteur<sup>36</sup>, et il indique non seulement que les personnages sont dépossédés d'eux-mêmes et de leurs attributs, mais aussi qu'ils sont les proies de la colère du maître de l'île dont les pouvoirs transformateurs s'appêtent à agir.

### De l'air à la *ventositas*

Dans la scène 2 du deuxième acte, le tonnerre surgit d'abord en réponse aux malédictions proférées par Caliban :

All the infections that the sun sucks up  
From bogs, fens, flats, on Prosper fall, and make him  
By inchmeal a disease!  
[A noise of thunder heard]  
His spirits hear me,  
And yet I needs must curse.  
(2.2.1-5).

Rappel à l'ordre, le tonnerre gronde à plusieurs reprises dans cette scène où il précède les transformations les plus étranges. Alors que Trinculo jauge Caliban et juge que son apparence hybride (« A man or a fish ? », 2.2.24) est le fruit de

---

<sup>36</sup> Voir, dans notre quatrième partie, la sous-partie intitulée « L'espace acoustique des sorcières », dans laquelle la signification symbolique du tonnerre est expliquée en détail.

l'action de la foudre (« this is no fish, but an islander, that hath lately suffered by a thunderbolt. [*Thunder*] », 2.2.34-36), le tonnerre frappe et le conduit à se cacher sous le manteau du monstre où il subit une mutation. C'est ce que constate Stephano qui entre en scène juste après en chantant une chanson grivoise. Il découvre d'abord Caliban et se met en tête de l'enivrer :

*Stephano* Open your mouth [...] [*Caliban drinks*] You cannot tell who's your friend – open your chops again.

*Trinculo* I should know that voice. It should be – but he is drowned, and these are devils – O defend me!

*Stephano* Four legs and two voices; a most delicate monster! His forward voice now is to speak well of his friend, his backward voice is to utter foul speeches and to detract. [...]

*Trinculo* Stephano!

*Stephano* Doth thy other mouth call me? [...] If thou beest Trinculo, come forth. I'll pull thee by the lesser legs – if any be Trinculo's legs, these are they. [*Pulls him from under the cloak*]. Thou art very Trinculo indeed! How cam'st thou to be the siege of this mooncalf? Can he vent Trinculos?  
(2.2.78-102).

Les corps de Trinculo et Caliban se mélangent pour former un assemblage composite et donner naissance à une forme nouvelle, une créature à quatre jambes, à deux bouches, et à deux voix. Caliban semble se faire le ventriloque de Trinculo (« vent »), le son de sa voix venant du derrière (« backward voice ») comme s'il était émis par des vents anaux (« siege »)<sup>37</sup>. Cette voix grotesque n'est que le prélude à la cacophonie que créent ensuite les trois compères, dont les chants d'ivrogne et les complots contre nature annoncent la chanson d'un Caliban qui se veut libéré de ses chaînes :

/ x / x / x /  
No more dams I'll make for fish  
x / x / x x x / x  
Nor fetch in firing, at requiring,  
\ x / x \ x /  
Nor scrape trenchering, nor wash dish:  
/ / x / x /  
'Ban,'Ban, Ca-caliban

<sup>37</sup> Sur cette *ventositas* comme signe d'une harmonie rompue, voir Valerie J. Allen, "Broken air", *Exemplaria*, Vol.16, N°2, automne 2004, p.305-22.

/ x x / x / x x /  
 Has a new master- get a new man!  
 (2.2.176-180)<sup>38</sup>.

Le rythme est irrégulier, les accents tombent sur des syllabes inattendues, le refrain est saccadé, comme pour reproduire les spasmes (« trembling ») dont est agité le monstre qui a bu la « liqueur céleste », et les paroles sont celles d'un esclave qui s'affranchit d'un maître sage pour se soumettre à un ivrogne. Mi-animal mi-« homme cousu de plusieurs »<sup>39</sup>, Caliban est éminemment flottant et, comme Ariel, il est marqué au sceau du mélange et de la porosité, car s'il profère parfois les injures les plus violentes d'une voix gutturale, (voir 1.2.321-24 par exemple), d'autres fois, sa voix est douce et poétique, ou même lyrique (2.2.161-166 par exemple)<sup>40</sup>. Dans la scène 2 de l'acte 3, alors que ce dernier et Stephano chantent pour faire l'éloge de la révolte et célébrer leur décision de tuer Prospéro (« Flout'em and scout'em »), Ariel surgit et reprend l'air qu'ils entonnent, mais il transforme la chanson mutine en un air rustique inoffensif qu'il exécute à l'aide d'un tambourin et d'un pipeau. Si les compères déclarent s'affranchir de toute tutelle (3.2.), ils sont pourtant charmés par la musique de l'esprit aérien, qui parvient à les détourner de leur projet meurtrier :

Then I beat my tabor,  
 At which like unbacked colts they pricked their ears  
 Advanced their eyelids, lifted up their noses  
 As they smelt music. So I charmed their ears,  
 That calf-like they my lowing followed through  
 Toothed briars, sharp furzes, pricking gorse, and thorns,  
 Which entered their frail shins.  
 (4.1.175-81).

L'air de musique que leur joue Ariel-Orphée est conçu comme une odeur qui attire les êtres peu subtils jusqu'à une mare puante où ils sont immobilisés. Cette capacité qu'a la musique à dompter les brutes est expliquée par Lorenzo à Jessica dans *The Merchant of Venice* :

<sup>38</sup> Sur cette chanson, voir Bruce Smith, *The Acoustic World of Early Modern England – Attending to the O-factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.337-38.

<sup>39</sup> Nous empruntons cette expression à Jean-Michel Maulpoix et la détournons de son contexte initial. Voir Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier. Esquisse du portrait du sujet lyrique moderne », in *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté ed., Paris, P.U.F., 1996, p.146.

<sup>40</sup> « [Caliban] runs the diapason from thunder to sweet airs », Bruce Smith, *op. cit.*, p.337.

[...] do but note a wild and wanton herd  
 Or race of youthful and unhandled colts,  
 Fetching mad bounds, bellowing and neighing loud,  
 Which is the hot condition of their blood,  
 If they but hear perchance a trumpet sound,  
 Or any air of music touch their ears,  
 You shall perceive them make a mutual stand,  
 Their savage eyes turned to a modest gaze  
 By the sweet power of music: therefore the poet  
 Did feign that Orpheus drew trees, stones and floods,  
 Since nought so stockish, hard and full of rage,  
 But music for the time doth change his nature.  
 (5.1.70-81).

La musique peut adoucir les moeurs des êtres les plus sauvages.

Le bruit des vents anaux, les cris, les chansons à boire et les chants de mutinerie caractérisent donc l'univers acoustique des ivrognes et de Caliban, et quelques coups de tonnerre suivis d'une musique rustique suffiront pour apeurer puis maîtriser ces derniers. Quant aux nobles, Prospéro les guérit de leurs maux en ayant recours à des airs de musique des plus doux entrecoupés d'intermèdes acoustiques violents<sup>41</sup>.

### L'air guérisseur et le recouvrement de la raison

Dans la scène 1 de l'acte 2, Ariel endort les nobles en jouant un air de musique « solennel » qui les fait tous sombrer dans le sommeil, à l'exception des deux traîtres que sont Antonio et Sebastian. Ces deux personnages sont, en effet, dépourvus d'âme comme de conscience (2.1.274-78 ; 5.1.74-79), et la musique ne les touche pas. Le tonnerre ne se fait pas entendre dans cette scène, mais il préside indirectement, de manière figurée, à la torpeur soudaine qui s'empare du roi et de ses courtisans, ainsi que le remarque Antonio : « They fell together all, as by consent ; / They dropped as by a thunder-stroke » (2.1.201-02). Quelques instants plus tard, Ariel intervient pour réveiller les nobles et les prévenir du complot que les félons ont tramé contre eux. La chanson qu'il murmure à l'oreille de Gonzalo est assimilée à un bourdonnement par ce dernier (« humming »<sup>42</sup>, 2.1.315), à une voix sans paroles<sup>43</sup> qui revient sous une forme

<sup>41</sup> Sur la capacité de la musique à influencer sur l'homme et sa dimension curative, voir la synthèse de David Lindley, *op. cit.*, p.25-34.

<sup>42</sup> Francis Bacon dresse la liste des sons et des voix dont la douceur endort : « the wind, the purling of water, humming of bees, the sweet voice of one that readeth, &c. », in *Sylva*

un peu différente à l'acte 3, lors du banquet où les formes qui apparaissent devant les courtisans semblent parler d'une voix muette : « excellent dumb discourse » (3.3.39). Introduites par une musique solennelle et étrange (« *A solemn and strange music* ») que Gonzalo juge merveilleuse et douce (3.3.20), ces formes entraînent les convives dans un espace imaginaire mélodieux et paisible que viennent rompre soudainement le bruit du tonnerre et les malédictions d'Ariel déguisé en harpie. Terrassés, les personnages voient alors leur capacité d'action réduite à néant, comme en attestent l'impossibilité pour eux de lever leurs épées, devenues trop lourdes pour leurs faibles bras (3.3.66-68), et la remarque de Prospéro, sûr que son charme a agi : « They now are in my power ; / And in these fits I leave them » (3.3.90-91). Enfin, le claquement d'ailes d'Ariel sur la table et les grondements du tonnerre mettent fin au banquet et aux malédictions, et une douce musique (« *soft* ») invite les nobles à digérer l'intermède qui leur a été servi pour toute nourriture. Alonso témoigne alors de sa culpabilité pour la première fois :

O, it is monstrous, monstrous!  
 Methought the billows spoke and told me of it,  
 The winds did sing it to me; and the thunder,  
 That deep and dreadful organ-pipe, pronounced  
 The name of Prosper: it did bass my trespass.  
 (3.3.95-99).

La voix des éléments lui signifie sa disharmonie : les flots et les vents parlent et chantent pour dénoncer son forfait, et le tonnerre, voix de basse qui porte la signature de Prospéro, lui rappelle le nom de celui qu'il a usurpé. Après que le maître des vents a abandonné les nobles à une culpabilité qui les rend fous – « Their great guilt / [...] Now'gins to bite the spirit », commente Gonzalo (3.3.104-06) – le public les retrouve au dernier acte, prisonniers du bosquet de tilleul qui protège la maison de Prospéro du mauvais temps (« weather-fends »,

---

*Sylvarum*, 1627, in *The Works of Francis Bacon*, James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Denon Heath eds, numérisation de la BNF de l'édition de Stuttgart, Frommann, Holzboog, 1986, Fac-simile de l'édition de Londres, [s.n.], 1858-1874, Vol.2, Century II, § 112, p.388.

<sup>43</sup> *O.E.D.*, hum, v., 1. *intr.* To make a low continuous murmuring sound or note, as a bee or other insect; also said of a top or wheel in rapid rotation, a bell vibrating after being struck, etc. 2.a. *intr.* To make a low inarticulate vocal sound; *esp.* to utter such a sound in expression of dissent or dissatisfaction, or of approbation or applause. b. To sing with closed lips without articulation.

5.1.10<sup>44</sup>). Les trois coupables que sont Alonso, Sebastian et Antonio sont donc livrés aux vents pour un dernier examen de conscience avant que Prospéro ne décide d'infuser dans leur esprit une musique harmonieuse, reflet de l'ordre et de la raison : « a solemn air and the best comforter / To an unsettled fancy » (5.1.58-59). La musique agit alors comme un remède, une purge qui fait se dissiper les fumées qui embrumaient le cerveau (« ignorant fumes », 5.1.67) : endormis, les sens recouvrent leurs facultés (« rising senses », 5.1.66) tandis que le raison se rétablit progressivement (« their understanding / Begins to swell », 5.1.79-80)<sup>45</sup>.

Le tonnerre est donc un élément fondamental de la dramaturgie car il annonce les opérations magiques d'un Prospéro-Jupiter et préside à la transformation des ivrognes comme à celle des nobles. Quant à la musique et aux chants, ils interviennent pour faire avorter les projets crapuleux ou pour pincer la conscience et la guérir de ses maux. Enfin, le seul personnage dont l'évolution n'est annoncée par aucun coup de tonnerre est Ferdinand.

### L'air et l'âme

Alors que les grondements qui font rage dans la scène initiale se répercutent ensuite aux différents endroits de l'île où les personnages ont été dispersés, les scènes dans lesquelles apparaît Ferdinand sont épargnées par le tonnerre. Le public rencontre véritablement le jeune homme dans la scène 2 de l'acte 1 où, tandis qu'il erre dans l'espace heuristique qu'est l'île, il est interpellé par une chanson :

Come unto these yellow sands,  
And then take hands;  
Curtstied when you have, and kissed  
The wild waves whist,  
Foot it featly here and there,  
And sweet sprites bear  
The burden. Hark, hark!  
(*Burden, dispersedly*) Bow-wow.

<sup>44</sup> *O.E.D.*, weather-fend, *v. trans.* To defend from the weather; to shelter. Also *fig.* Le verbe est un néologisme de Shakespeare.

<sup>45</sup> Voir Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p.85-106.

The watch dogs bark.  
 (*Burden, dispersedly*) Bow-wow.  
 Hark, hark! I hear  
 The strain of strutting Chanticleer  
 Cry cock a diddle dow.  
 (*Burden, dispersedly*) Cock a diddle dow.  
 (1.2.374-87).

La chanson d'Ariel est le reflet de la polyphonie mélodieusement cacophonique qui emplit l'île. Les assonances et les allitérations (« wild waves whist », « kissed, whist », « foot, featly », « sweet, spirits ») côtoient les paronomases (« sands / hands » ; « here / there »), et elles donnent l'impression que les mots subissent des métamorphoses sonores, qu'ils passent des uns aux autres par des effets de glissements. Quant au rythme, il est tantôt fluide, tantôt heurté, puisque se rencontrent des vers à la métrique régulière, dans lesquels le verbe s'écoule doucement dans l'oreille pour dire l'apaisement des rapports humains et celui de la mer (v.374-379), et des vers à la métrique irrégulière (v.380-387) qui font se succéder onomatopées et monosyllabes tandis que les enjambements brisent la régularité du rythme et retardent le sens. De plus, la voix d'Ariel est rejointe par des voix qui ne sont pas à l'unisson (« dispersedly »). Ces dernières reproduisent les aboiements des chiens qui anticipent la chasse dont seront victimes les ivrognes à la fin de la pièce, et les cris des coqs qui éloignent les mauvais esprits<sup>46</sup>. Alors qu'Ariel apparaît déguisé en harpie lorsqu'il adresse ses malédictions aux nobles, c'est sous la forme d'une nymphe des eaux que le public le découvre ici, bien qu'il demeure invisible à Ferdinand. Son chant charme et désarme le jeune homme, et ce dernier se voit contraint de le suivre : « I have followed it, / Or it hath drown me rather » (1.2.394-95). Une deuxième chanson inonde alors les oreilles de Ferdinand (1.2.397) : « Full fathom five thy father lies ». La tonalité et l'esprit de cette chanson n'ont rien à voir avec ceux de la première ; si « Come unto these yellow sands » instille l'idée de l'amour dans l'esprit du jeune homme, la seconde pièce vise à le convaincre que la dernière heure de son père a sonné et qu'il lui faut faire le deuil de son passé pour renaître :

Nothing of him that doth fade,  
 But doth suffer a sea-change

<sup>46</sup> Voir, dans notre quatrième partie, la sous-partie intitulée « Coq et cloches : l'attirail sonore conventionnel ».

Into something rich and strange.  
 Sea-nymphs hourly ring his knell.  
   [Burden] Ding dong.  
 Hark, now I hear them, ding dong bell.  
 (1.2.400-05).

L'esprit s'accompagne sans doute au luth<sup>47</sup>, instrument qui est associé aux classes aristocratiques et qui « évoque le degré le plus élaboré de la sophistication musicale ». Le luth est « l'instrument-miroir de la mélancolie amoureuse et de la tristesse », mais il est aussi « le symbole même de l'harmonie, de la féminité, et de l'amour » et sa vertu consolatrice a un pouvoir magique sur l'esprit de Ferdinand<sup>48</sup>. Les chansons d'Ariel s'adressent aux émotions du jeune homme et tentent de calmer son chagrin, faisant se mêler en leur sein la passion et la furie des vagues (1.2.393). Contrairement à ce qui se passe dans le cas des nobles, dont Ariel doit purger l'esprit malade, le rôle du chant n'est ici pas tant de guérir le bon jeune homme – « thou mightst call him / A goodly person », dit Prospéro, (1.2.416-17) – que d'en révéler la part céleste avant de le conduire à unir son âme à celle de Miranda. Enfin, dans les deux chansons, les esprits de l'île rejoignent Ariel pour prendre en charge le refrain, « burden », terme qui recouvre un faisceau de sens sur lequel il convient de se pencher.

### **Du fardeau aux promesses de fécondité**

Selon l'*O.E.D.*, « burden » signifie « ce qui est porté », et il est donc un poids, une charge, ou un fardeau tantôt physique, tantôt mental (chagrin, culpabilité), voire les deux, aussi bien que le résultat d'une fertilisation, qu'il désigne un enfant, une récolte agricole, ou encore un chargement, notamment celui des bateaux riches de marchandises, dans des expressions comme « ship of burden ». En outre, dans son acception musicale, « burden » renvoie d'une part au « bourdon », c'est-à-dire à la voix de basse d'un chœur et, par extension, au refrain (« because this low undersong usually continued when the main singer paused at the end of a stanza, it typically supplied the tune for any chorus or

<sup>47</sup> David Lindley, *op. cit.*, p.223 et 227.

<sup>48</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'œuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.229-34.

refrain »<sup>49</sup>). Enfin, au milieu du XVII<sup>ème</sup>, il désigne le contenu ou la teneur d'une oeuvre, le sentiment et l'émotion qui y dominant. Or, ces différents sens se croisent et se superposent dans *The Tempest*, où « burden » est employé à de nombreuses reprises : il désigne, entre autres, le sort malheureux de Prospéro lorsqu'il se trouve abandonné au milieu des flots avec Miranda (« When I have decked the sea with drops full salt, / Under my burthen groaned, which raised in me an undergoing stomach to bear up what would ensue », 1.2.155-58), le fardeau de Caliban, condamné à servir Prospéro (« [*Enter Caliban with a burden of wood*] », 2.2.), et enfin tous les chagrins endurés par les personnages pendant la pièce :

*Alonso* But O, how oddly will it sound that I  
Must ask my child forgiveness!

*Prospero* There, sir, stop.  
Let us not burden our remembrance with  
A heaviness that's gone.  
(5.1.197-200).

« Heaviness » est également un terme qui revient souvent dans *The Tempest*. Au sens figuré, il qualifie la réaction des personnages face aux divers sons qui les assaillent – et en particulier face aux chansons ou aux airs de musique d'Ariel qui annihilent toute volonté ou les endorment. Au sens littéral, il renvoie à la lourdeur des bûches que portent Ferdinand et Caliban. Ainsi, lorsque Prospéro enjoint Alonso d'oublier le « poids » des événements passés, il implique qu'une certaine légèreté doit désormais régner sur l'île. En effet, la métamorphose des personnages nécessite le passage de la tempête au calme (« calm seas, auspicious gales », 5.1.314) et de la cacophonie à la polyphonie harmonieuse. Or, la transition entre ces états est signalée symboliquement par des images qui opposent la légèreté à la lourdeur, la lumière à l'obscurité, ou le grave (« burden »<sup>50</sup>) à l'aigu, et c'est Ariel qui est chargé de ces (per)mutations :

<sup>49</sup> Michael Neill, "'Noises, Sounds, and Sweet Airs': the Burden of Shakespeare's *Tempest*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.59, printemps 2008, p.42.

<sup>50</sup> Rappelons que le bourdon, ou voix de basse, était censé être plus lourd et grave que la voix qu'il accompagnait. *O.E.D.*, burden, burthen, *n.*, IV. Senses showing confusion with *bourdon*. The earliest quotation for *bourdon* shows that word already confused with this. Apparently the notion was that the bass or undersong was 'heavier' than the air. The *bourdon* usually continued when the singer of the air paused at the end of a stanza, and (when vocal) was usually sung to words forming a refrain, being often taken up in chorus.

The task of Ariel's spirit chorus, like Miranda's effect on Prospero in the earlier storm described in 1.2, is to assist in an emotional unburdening – so that by some mysterious transfiguration, the bearing of one 'burden' will assist in the lightening of the other<sup>51</sup>.

Si la voix de basse (« burden ») a pour effet de rappeler leurs forfaits aux coupables et d'alourdir leur conscience, la voix de soprano d'Ariel les soulage de tout poids. Ainsi, alors qu'Alonso entend d'abord dans la voix grave du tonnerre la condamnation de ses fautes (« it did bass my trespass », 3.3.99), l'air de musique que Prospéro commande finalement à son esprit (« airy charm », 5.1.54) signale la résolution à venir et opère le passage du grave à l'aigu, de la lourdeur à la légèreté (« airy »), ainsi que de l'obscurité à la lumière : « The charm dissolves apace / [...] Melting the darkness... », 5.1.64-66). De même, Ferdinand passe par différentes étapes : d'abord, Ariel le soulage de ses peines par deux chansons qui l'engagent à faire le deuil de la mort de son père et à s'abandonner à légèreté de l'amour. Le jeune homme se déleste alors du chagrin qui l'accablait :

My spirits, as in a dream, are all bound up.  
 My father's loss, the weakness which I feel,  
 The wreck of all my friends, nor this man's threats,  
 To whom I am subdued, are but *light* to me,  
 Might I but through my prison once a day  
 Behold this maid.  
 (1.2.487-92)<sup>52</sup>.

Si Ferdinand a le cœur léger grâce à la présence de Miranda qui l'illumine, il doit pourtant prendre conscience de la *gravité* de l'engagement par lequel il s'apprête à se lier à elle – « too light winning / Make the prize light », rappelle Prospéro en aparté (1.2.452-53 ; voir aussi 4.1.1-11). Aussi lui faut-il résister à l'épreuve que lui fait subir ce dernier et porter de lourdes bûches. Paradoxalement, cette peine éprouvante atténue ses douleurs et elle est source d'enrichissement :

[...] some kind of *baseness*  
 Are nobly undergone; and most poor matters  
 Point to rich ends. This my mean task  
 Would be as *heavy* to me, as odious, but  
 The mistress which I serve quickens what's dead

<sup>51</sup> Michael Neill, *op. cit.*, p.43.

<sup>52</sup> C'est nous qui soulignons.

And make my labours pleasures. [...] My sweet mistress  
Weeps when she sees me work, and says such *baseness*  
Had never like executor.  
(3.1.2-13)<sup>53</sup>.

Shakespeare joue ici sur le terme « baseness » qui désigne à la fois la bassesse de la tâche qui incombe au noble jeune homme, et la faible intensité ou la gravité d'un son (dans ce dernier cas, « baseness » est synonyme de « bassness » et opposé à « trebleness »<sup>54</sup>). Comme Ariel, Miranda contribue donc à alléger le fardeau de Ferdinand : « Work not so hard. I would the lightning had / Burnt up those logs » (3.1.16-17), souhaite-t-elle encore par empathie pour son bien-aimé. Or, une fois qu'il a convaincu Prospéro de l'authenticité de ses sentiments, Ferdinand est invité à recevoir l'illumination libératrice, et ce n'est alors pas celle du tonnerre qui le frappe, mais celle des torches d'Hymen : « Hymen's lamps shall light you » (4.1.23)<sup>55</sup>. Enfin, déguisé en Cérès lors du masque, Ariel transforme le fardeau du jeune homme en une promesse de fécondité : « Vines and clustering bunches growing, / Plants with goodly *burden* bowing », (4.1.112-13)<sup>56</sup>. Après le masque, la légèreté et la félicité se sont définitivement substituées à la gravité et à la lourdeur, comme le suggère le passage de « baseness » à « baseless » et la dissolution du masque dans l'air :

Our revels now are ended. These our actors,  
As I foretold you, were all spirits, and  
Are melted into air, into thin air,  
And, like the baseless fabric of this vision,  
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces  
The solemn temples, the great globe itself,  
Ye all which it inherit, shall dissolve,  
And, like this insubstantial pageant faded,  
Leave not a rack behind.  
(4.1.148-56).

L'air, présent sous toutes ses formes dans *The Tempest*, opère donc un passage

<sup>53</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>54</sup> *O.E.D.*, baseness, *n*, 1. Lowness or feebleness in sound; deepness in tone. *Obs.*; cf. bassness. 1609 BIBLE (Douay) *Eccles.* xii. 4. The baseness of the grinders voice. 1626 BACON *Sylva* § 184 The Baseness or Trebleness of Tones.

<sup>55</sup> « Lightning » peut renvoyer à l'illumination divine. Sur l'interprétation religieuse de « burden », voir Michael Neill, *op. cit.*

<sup>56</sup> C'est nous qui soulignons. Pour une synthèse de la symbolique du masque dans *The Tempest*, voir l'introduction de David Lindley à son édition de la pièce, *The Tempest*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p.15-18. Voir aussi, du même auteur, "Music, Masque and Meaning in *The Tempest*", in *The Court Masque*, David Lindley ed., Manchester, Manchester University Press, 1984, p.47-59.

de l'ordre au désordre et de la discorde à la concorde. À l'instar de l'élément aérien, l'*esprit* qu'est Ariel se glisse et s'immisce dans tous les corps disponibles pour faire entendre tous types de voix et de musiques : le vent, le tonnerre et la mer rugissent et grondent, la flûte et le tambourin produisent des musiques odorantes que l'on suit sans résister, la douceur de la voix accompagnée au luth conquiert les sens et fait s'abandonner l'auditeur, et les airs solennels infusent l'âme de leur esprit tout en guérissant la raison. Enfin, si le chevauchement de l'harmonie et de la disharmonie ainsi que le tintamarre dont Ariel est à l'origine font perdre pied aux personnages, ils ne sont que les voyages acoustiques préalables à la résolution de la pièce, placée sous le signe d'Apollon et de l'harmonie retrouvée. *The Tempest* rend manifestes les origines célestes de la musique vocale et instrumentale<sup>57</sup>, et elle met en scène ses pouvoirs tels que les concevaient les savants néoplatoniciens, voire hermétiques, dont certaines idées sont reflétées par le théâtre de Shakespeare.

## L'harmonie du monde

### Correspondance et sympathie

Dans *The Merchant of Venice*, le dramaturge donne à entendre l'une de ces visions de la musique par l'intermédiaire de Lorenzo :

Here will we sit, and let the sounds of music  
Creep in our ears. Soft stillness and the night  
Become the touches of sweet harmony. [...] There's not the smallest orb which thou behold'st  
But in his motion like an angel sings,  
Still choiring to the young-eyed cherubins;  
Such harmony is in immortal souls,  
But whilst this muddy vesture of decay  
Doth grossly close it in, we cannot hear it.  
(5.1.54-64).

Lorenzo fait ici référence au mythe de la musique des sphères tel qu'il est élaboré à l'origine par Pythagore et par Platon<sup>58</sup> puis par leurs héritiers, parmi

<sup>57</sup> Voir David Lindley, *Shakespeare and Music*, op. cit., p.218 et suivantes.

<sup>58</sup> Voir, par exemple, Platon, *République*, trad. Robert Baccou, Paris, GF-Flammarion, 1966, VII, 530d-531c et X, 617b.

lesquels Macrobius (V<sup>ème</sup> siècle) et Boèce (*De Institutione Musica*, V-VI<sup>ème</sup> siècles) font figure d'autorité. Le cosmos est conçu comme un ensemble dans lequel les planètes sont séparées les unes des autres par des intervalles qui obéissent à des proportions mathématiques harmonieuses. Lorsqu'ils se meuvent, les astres produisent ce que les savants appellent la musique des sphères, ou musique du monde<sup>59</sup>. Si l'homme ne perçoit cette musique, il peut pourtant en imiter les harmonies par le truchement des instruments de musique ou du chant. À la musique des sphères, ou *musica mundana*, répondent et correspondent donc la musique de l'homme, autrement dit l'harmonie qui règle les rapports entre le corps et l'esprit, la raison et l'âme, l'homme et le cosmos (*musica humana*), et la musique instrumentale ou vocale (*musica instrumentalis*). Dès lors, les proportions du corps humain sont identiques à celles qui fondent le cosmos, et la musique microcosmique révèle l'harmonie du monde : l'échelle musicale, faite de tons et de demi-tons qui relie le grave à l'aigu, reproduit de manière analogique les intervalles qui existent entre toutes les planètes. Elle manifeste ainsi la continuité entre le macrocosme et le microcosme, qui possèdent des proportions harmoniques identiques. On trouve une illustration de ces idées dans le *Utriusque cosmi...historia* de Robert Fludd (1617)<sup>60</sup>. La distance entre les pôles matériel et spirituel du cosmos – et donc le mouvement ascendant du chaos à l'ordre divin – y est assimilée à deux octaves dont le point de jonction figure la *conjunctio oppositorum*, lieu où se trouvent le Soleil et la musique apollinienne (illustrations 19 à 21). Pour les philosophes

<sup>59</sup> Sur ces idées, voir Claire Bardelmann, *op. cit.*, p.673-749 ; Jamie James, *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*, New York, Copernicus, 1995, 262p. ; Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, 291p. ; D.P. Walker, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, et Leiden, E.J. Brill, 1978, 174p. ; D.P. Walker, « La tradition mathématique-musicale du platonisme et les débuts de la science moderne », in *Platon et Aristote à la Renaissance*, Jean-Claude Margolin et Maurice de Gandillac eds., Actes du XVI<sup>ème</sup> colloque international d'études humanistes, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 1973, Paris, Vrin, 1976, p.249-60 ; S.K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, Calif., Huntington Library, 1974, 446p. ; John Hollander, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1961, 467p. ; James Hutton, "Some English Poems in Praise of Music", in *English Miscellany; A Symposium of History, Literature and the Arts*, Vol.2, Mario Praz ed., Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p.1-63 ; Leo Spitzer, "Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'", *Traditio*, Vol.2, N°3, 1944-1945, p.409-64.

<sup>60</sup> Sur les théories cosmologiques musicales de Fludd, on peut consulter l'article de Peter J. Ammann, "The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.30, 1967, p.198-227.

hermétiques, cette position intermédiaire fait de la musique un point de jonction entre les autres parties du cosmos, et elle est ainsi l'un des moyens dont l'homme dispose pour attirer et manipuler les influences planétaires.

En effet, les savants divisent le monde en trois niveaux : le matériel ou l'élémentaire, le céleste, et l'intelligible, ou supra-céleste. Selon eux, chaque monde reçoit les influences de celui qui lui est supérieur : d'une part, les Idées divines du monde supra-céleste, responsables de l'ordre harmonieux du cosmos, sont contenues par les corps du monde céleste sous forme d'autant d'images, d'espèces, ou de « raisons séminales »<sup>61</sup>, selon les terminologies. D'autre part, les corps célestes composent l'Âme du monde (*l'anima mundi*), et ils interagissent avec le monde élémentaire en y diffusant les archétypes divins en germe pour y révéler les espèces contenues en puissance. Ainsi, chaque partie du monde naturel correspond à un élément céleste, lui-même reflet d'un archétype divin. Du fait de ces rapports de correspondance et de sympathie, « l'Archétype lui-même, l'Artisan Suprême, peut faire passer en nous les vertus de sa Toute-Puissance par l'intermédiaire de ses messagers »<sup>62</sup> que sont, entre autres, les étoiles<sup>63</sup>, et en particulier le Soleil (« the World-Soul, which is active everywhere, unfolds in every place its power of universal life principally through the Sun »<sup>64</sup>). L'homme peut accéder au monde intelligible car « les philosophes, surtout les Arabes, disent que si l'esprit de l'homme s'attache à la réalisation d'une oeuvre par toutes ses facultés et par tous ses désirs, il se joint avec les âmes des étoiles, même avec les Intelligences qui les régissent »<sup>65</sup> par l'intermédiaire du *spiritus*<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> Sur les « raisons séminales », voir Marsile Ficin, *Three Books on Life*, édition critique, traduction et notes par Carol V. Kaske et John R. Clark, *Medieval Texts and Renaissance Studies*, Vol.57, Book 3, ch. 1, p.243-45. On peut également consulter l'ouvrage de Hiroshi Hirai, *Le concept de semence dans les théories de la matière à la Renaissance : de Marsile Ficin à Pierre Gassendi*, Turnhout, Brepols, 2005, 576p.

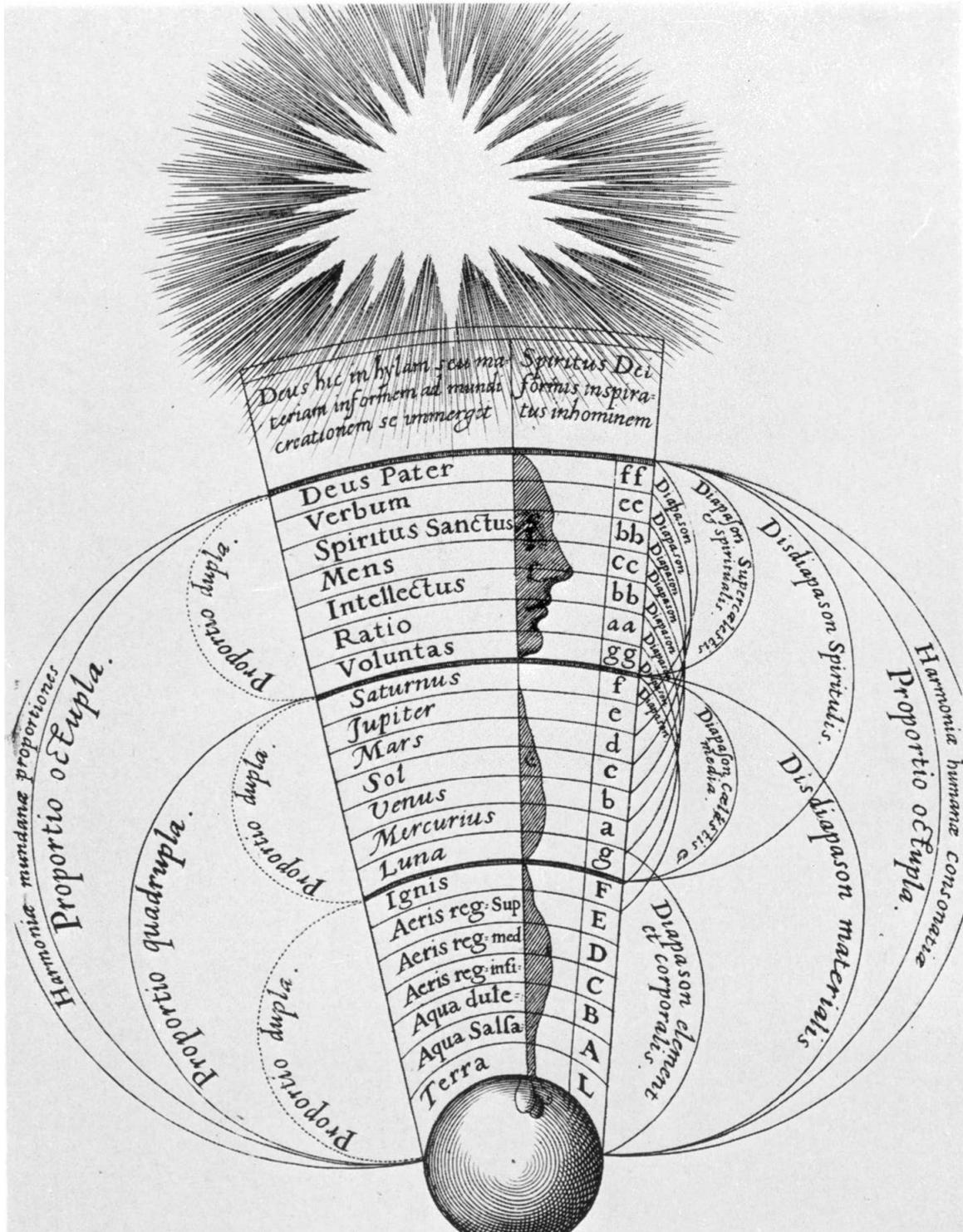
<sup>62</sup> Henri Corneille Agrippa, *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie*, traduit et présenté par Jean Servier d'après l'édition latine de 1529, Paris, L'île verte, Berg International, 1982, *La magie naturelle*, Livre I, ch. I, p.31.

<sup>63</sup> Par « étoiles », il faut entendre les sept planètes et les douze signes du zodiaque qui composent le cosmos.

<sup>64</sup> Ficin, *op. cit.*, Book 3, ch. 1, p.247.

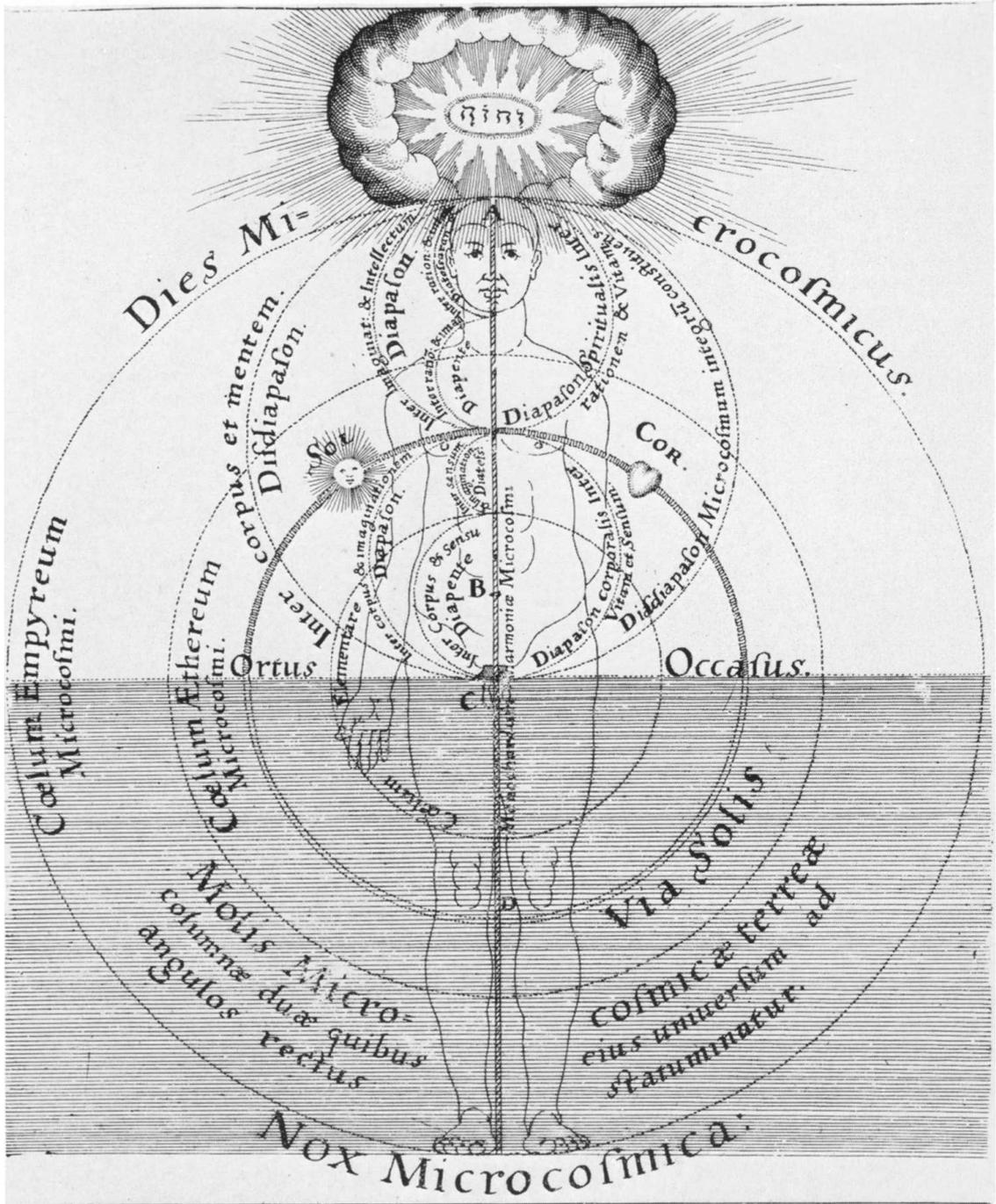
<sup>65</sup> Agrippa, *ibidem*, Livre I, ch. LXVII, p.189. Agrippa reprend Ficin presque *verbatim* : « the Arabic writers also prove that by an application of our spirit to the spirit of the cosmos [...] celestial goods pass to our soul and body », Ficin, *op. cit.*, p.255.

<sup>66</sup> « Celestial goods pass to our soul and body [...] through our spirit within us », Ficin, *ibid.*, Book 3, ch. 3, p.255.



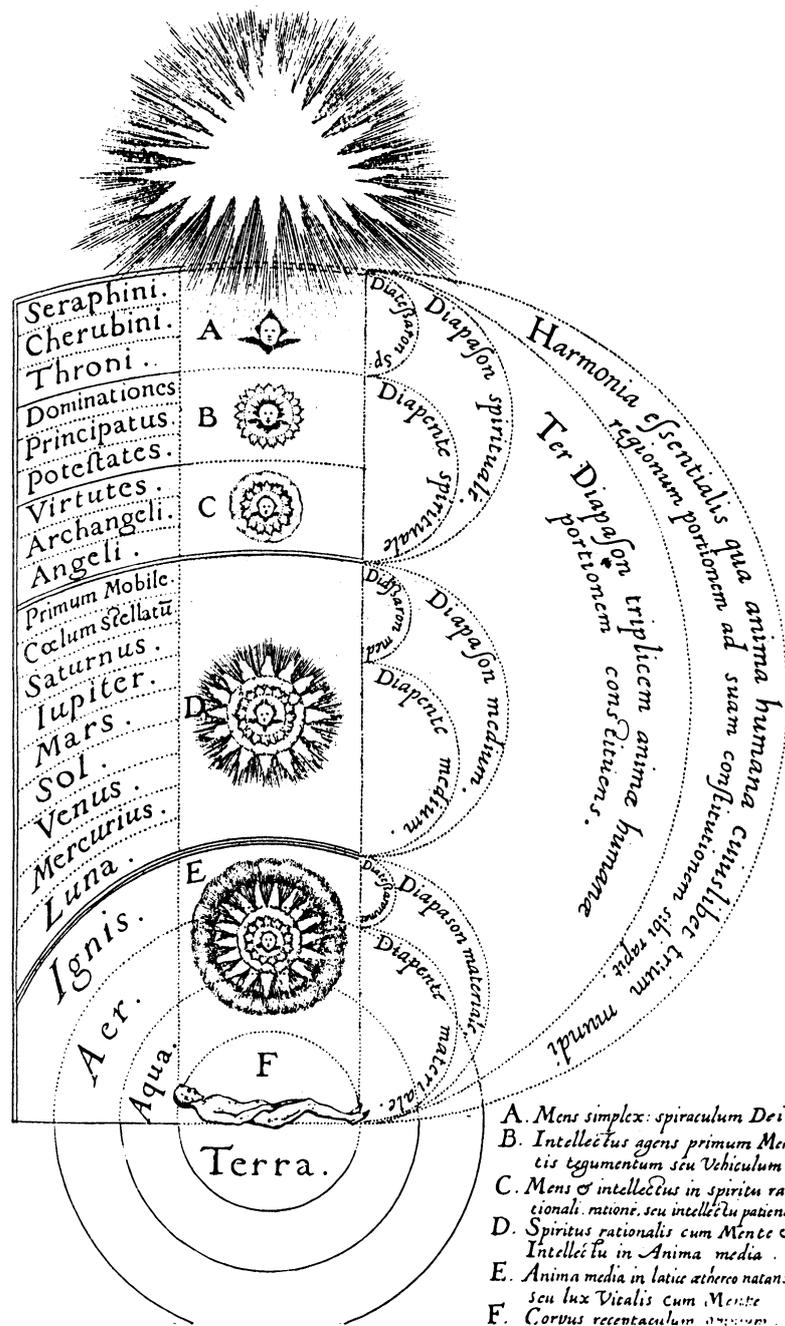
19. Harmonie de l'homme et du monde, Robert Fludd, *Utriusque cosmi...historia* (1617)<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> In Peter J. Amman, *op. cit.*, voir les illustrations situées entre les p.224 et 225.



20. Harmonie de l'esprit et du corps humains, Robert Fludd, *Utriusque cosmi...historia* (1617)<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> In Ammann, *ibidem*.



21. *Musica mundana et musica humana*, Robert Fludd, *Utriusque cosm... historia* (1617)<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> “The divine mind descends through the hierarchies of the universe and carries the nature of its components into the human body. Thereby, the microcosmos is made to correspond to the macrocosmos. The octave is the tie by which God links the musica humana to the musica mundana. The decreasing degrees of spirituality are ordered in three diapasons, which reflect the threefold divisions of the human soul: the spiritual sphere corresponds to the nine angelic hierarchies; the intermediate, or rational, sphere to the four elements. The descent from God to the human body goes through six stages: A pure mind, B intellect, C rational spirit, D middle soul, E vitalistic forces, F the body as receptacle for all things”, Günter Berghaus, “Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and their Influence on Renaissance Dance Theory”, *The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.10, N°2, automne 1992, p.46.

### De l'esprit du monde au *spiritus* humain

La notion de *spiritus* est très proche du concept stoïcien de *pneuma*, qui désigne un air extrêmement raffiné et dont l'étymologie renvoie à la fois au souffle qui anime le monde et à l'esprit saint – dans le sens paulinien du terme (voir, notamment, *Corinthiens* 2:1-3:1)<sup>70</sup>. Pour les néoplatoniciens, dans son état le plus élémentaire, cet esprit est une vapeur du sang qui meut le corps comme l'âme humains et sert de lien entre les deux. À son niveau le plus subtil, le *spiritus* – également nommé *quintessence*, *ciel*<sup>71</sup>, ou encore *éther*<sup>72</sup> – est l'âme du monde, le *primum mobile*. « It is wholly clear and hot by its own nature, moist, and life-giving, having acquired these gifts from the higher gifts of Soul »<sup>73</sup> : le *spiritus mundi* auto-engendre les quatre éléments, qu'il comprend, et il les diffuse dans le monde élémentaire. Ainsi ce souffle est-il fertile et il joue un rôle d'intermédiaire entre le corps et l'esprit humains comme entre le monde idéal et le monde sensible, ainsi que le souligne Corneille Agrippa :

L'air est un esprit vital qui pénètre tous les êtres, leur donnant à tous vie et consistance : liant, faisant se mouvoir et emplissant toutes choses. Les docteurs hébreux ne le mettent point parmi les éléments car ils le considèrent

<sup>70</sup> G. Verbeke fournit une étude précise de *L'évolution de la doctrine du pneuma du stoïcisme à saint Augustin*, Paris, Desclée, Louvain, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, 1945, 572p. Voir aussi D.P. Walker, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, Penelope Gouk ed., Londres, Variorum Reprints, 1985, ch. XI, "Medical Spirits in Philosophy and Theology from Ficino to Newton", p.287-300. Sur l'appropriation de ce concept par les néoplatoniciens, voir, notamment, Proclus, *The Elements of Theology*, introduction, traduction et notes de E.R. Dodds, Oxford, Clarendon Press, 1963, p.313-21. Sur la dimension médicale du *pneuma* dans le théâtre de Shakespeare, voir David F. Hoeniger, *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance*, Newark, University of Delaware Press, Londres et Toronto, Associated University Press, 1992, p.93-99. Sur la production du *pneuma* dans l'organisme humain, on peut consulter, par exemple, Galien, *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales*, traduction et notes par Charles Daremberg, Paris, J.B. Baillière, 1854-1856, numérisation de la Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine, Vol.1, en particulier le Livre VII, « Des organes de la voix », ch. VII, § viii-xix, p.474 ; voir aussi Helkiah Crooke, *Mikrokosmographia: a description of the body of man. Together with the controversies thereto belonging. Collected and translated out of all the Best Authors of Anatomy, Especially out of Gasper Bauhinus and Andreas Laurentius by Helkiah Crooke, Doctor in Physicke*, Londres, 1615, William Jaggard ed., in *Horace Howard Furness Memorial (Shakespeare) Library*, Folio QM21 C76 1615, reproduction électronique du Schoenberg Center for Electronic Text And Image, Université de Pennsylvanie, Book 6, ch. 17, "Of the Lungs", p.384 et suivantes, ainsi que "The Controversies of the Seaventh Book", question 7, "What is the Nature of the animall spirit, what is the manner of his generation and the place thereof", p.514 et suivantes.

<sup>71</sup> Ficini, *op. cit.*, Book 3, ch. 3, p.257.

<sup>72</sup> Aristote, *Traité du ciel*, I, 3, 270b, 20, traduit par Catherine Dalimier et Pierre Pellegrin, Paris, GF, 2004, p.89.

<sup>73</sup> Ficini, *ibidem*, Book 3, ch. 3, p.257.

comme un moyen, un lien, unissant des corps différents. Il est pour eux un esprit et le principe fortifiant du monde<sup>74</sup>.

Du fait de sa proximité avec l'esprit du monde, l'esprit humain est capable de le l'attirer s'il se fait céleste, ce qui est obtenu par différents moyens. Or, l'air de musique est envisagé comme l'un d'entre eux : les théories hermétiques lui octroient le statut d'*esprit* et le pouvoir de lier le macrocosme et le microcosme<sup>75</sup>. En effet, en raison des similitudes qui existent entre le *spiritus mundi* et l'esprit musical, ainsi qu'entre ce dernier et l'esprit humain<sup>76</sup>, l'homme peut bénéficier des influences célestes. Il peut être guéri ou inspiré par elles<sup>77</sup> si tant est que sa nature s'y prête, comme le précise Lorenzo dans *The Merchant of Venice* :

The man that hath no music in himself,  
Nor is not moved with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems, and spoils.  
The motions of his spirit are dull as night  
And his affections dark as Erebus.  
Let no such man be trusted.  
(5.1.82-87).

Si *The Tempest* offre une illustration du pouvoir curatif de la musique et de sa capacité à influencer les émotions des auditeurs, dans la scène 3 de l'acte 5 de *The Winter's Tale*, Shakespeare paraît lui conférer des pouvoirs magiques. Cette scène a été beaucoup commentée par la critique, qui a analysé le relation de l'art et de la nature qui la sous-tend ainsi que l'influence considérable qu'y ont les *Métamorphoses* d'Ovide, puisque le personnage de Paulina est placé sous le double patronage d'Orphée et de Pygmalion<sup>78</sup> : cette dernière parvient à

<sup>74</sup> Agrippa, *ibid.*, Livre I, ch. VI, p.44. Voir aussi Ficino, *ibid.*, Book 2, ch. 18, p.223-25.

<sup>75</sup> Voir Penelope Gouk, *Music Science, and Natural Magic in the Seventeenth-Century*, New Haven, Yale University Press, 1999, 308p. ; D.P. Walker, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, *op. cit.*, ch.VIII, "Ficino's *Spiritus* and Music", p.131-40 et ch.XI, "Medical Spirits in Philosophy and Theology from Ficino to Newton", p.287-300 ; voir aussi, du même auteur, "Francis Bacon and *spiritus*", in *Science, Medicine and Society in the Renaissance. Essays to honor Walter Pagel*, Allen G. Debus ed., New York, Science History Publications, Vol.2, 1972, p.121-30 ; *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, the Warburg Institute, 1958, 244p ; Paul Oskar Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, traduit en anglais par Virginia Conant, New York, Columbia University Press, 1943, en particulier les pages 307 et suivantes.

<sup>76</sup> Sur cette question, voir, entre autres, Gretchen L. Finney, "Ecstasy and Music in Seventeenth-Century England", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 8, 1947, p.153-86, en particulier les p.176-86.

<sup>77</sup> Ficino, *op. cit.*, Book 2, ch. 15, p.214-15.

<sup>78</sup> Voir Lynn Enterline, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p.198-226 ; A.D. Nuttall, "*The Winter's Tale*: Ovid

restaurer l'ordre en ramenant la statue d'Hermione dans le monde des vivants (« stol'n from the dead », 5.3.116) par le truchement de la musique.

### Magie du souffle musical

En effet, alors que Leontes et sa fille contemplent, médusés, une statue qui leur semble plus vraie que nature, Paulina commande à la musique de l'assister afin de sortir la reine de la stase dans laquelle elle est maintenue : « Music ; awake her ; strike ! [Music] [...] Strike all that look upon with marvel » (5.3.98-100). Sur son injonction, la musique frappe « ceux qui sont émerveillés », ou elle frappe le public « par les merveilles qu'elle accomplit » – l'ambiguïté demeure – tandis que la voix de Paulina orchestre l'animation de la statue :

'Tis time. Descend. Be stone no more. Approach  
 [...] Stir. Nay, come away,  
 Bequeath to death your numbness, for from him  
 Dear life redeems you.  
 [to Leontes] You perceive she stirs.  
 [Hermione slowly descends].  
 (5.3.99-103).

---

Transformed”, in *Shakespeare's Ovid. The Metamorphoses in the Plays and Poems*, A.B. Taylor ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p.135-49 ; Scott F. Crider, “Weeping in the Upper World: the Orphic Frame in 5.3 of *The Winter's Tale* and the Archive of Poetry”, *Studies in the Literary Imagination*, Vol.31, N°1, printemps 1999, p.153-72 ; Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p.225-39 ; Lynn Enterline, “‘You speak a language that I understand not’: the Rhetoric of Animation in *The Winter's Tale*”, *Shakespeare Quarterly*, N°48, 1997, p.17-44 ; Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1992, 251p. ; Mary Ellen Lamb, “Ovid and *The Winter's Tale*: Conflicting Views toward Art”, in *Shakespeare and the Dramatic Tradition*, W.R. Elton et William B. Long eds., Newark, University of Delaware Press, 1989, p.69-87 ; David Armitage, “The Dismemberment of Orpheus: Mythic Elements in Shakespeare's Romances”, *Shakespeare Survey*, Vol.39, 1987, p.123-33 ; Barbara Roche Rio, “From ‘Speechless Dialect’ to ‘Prosperous Art’: Shakespeare's Recasting of the Pygmalion Image”, *The Huntington Library Quarterly*, Vol.48, 1985, p.285-95 ; Leonard Barkan, “Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature”, *Renaissance Quarterly*, Vol.48, N°2, été 1995, p.326-51 et “‘Living Sculptures’: Ovid, Michelangelo and *The Winter's Tale*”, *E.L.H.*, Vol.48, N°3, automne 1981, p.639-67 ; Martin Mueller, “Hermione's Wrinkles, or Ovid Transformed: An Essay on *The Winter's Tale*”, *Comparative Drama*, Vol.5, N°3, automne 1971, p.226-39 ; Richard Stunding, “Spectacle and Masque in *The Winter's Tale*”, *English Miscellany: A Symposium of History, Literature and the Arts*, N°21, 1970, p.55-80 ; Inga-Stina Ewbank, “The Triumph of Time in *The Winter's Tale*”, *Review of English Literature*, N°5, 1964, p.83-100. Certains chercheurs entendent également d'autres mythes en filigrane : voir, entre autres, François Laroque, “A New Ovidian Source for the Statue Scene in *The Winter's Tale*”, *Notes and Queries*, N°31, 1984, p.215-17, et Leonard Barkan, *op.cit.*

Les chercheurs se sont posé la question de savoir si cette scène devait être envisagée sous un angle magique ou s'il elle démontait simplement les mécanismes de l'illusion théâtrale, pour choisir, dans une très grande majorité de cas, la deuxième option. Scott F. Crider en fait le constat :

It is now a critical commonplace that Hermione is merely pretending to be a statue [...] and that, as a consequence, there is no actual animation represented there<sup>79</sup>.

Jonathan Bate explique lui aussi que, dans cette scène, ce n'est pas la magie qui est à l'œuvre mais bien le pouvoir de l'illusion théâtrale : « this is not really an animation or a resurrection [...] the magic which Paulina claims to be lawful is that of the theatre »<sup>80</sup>. Stephen Orgel lui emboîte le pas dans sa préface à la pièce, puisqu'il opte lui aussi pour cette interprétation : « Hermione, after all, is not a statue ; unlike Paulina, she makes no pretence to the miraculous »<sup>81</sup>. Quant à A.D. Nuttall, il partage aussi cet avis : « The flimsy charade of marvel is replaced, as we watch, by the wonder of natural fact. Neither Paulina nor power divine, we begin to sense, has raised her dead »<sup>82</sup>. Enfin, Crider choisit de réconcilier les deux interprétations : « the play demands a double reading, one in which Hermione is both dead and alive, and the statue scene is both mythic animation and theatrical performance »<sup>83</sup> – lecture qui est également la nôtre. De fait, si l'illusion est le propre du théâtre, la magie imprègne pourtant cette scène de résurrection, comme n'a pas manqué de le souligner Frances Yates :

in the case of Paulina and the supposed statue of Hermione, Shakespeare makes what appears to me to be a most pointed and precise allusion to deep Hermetic magic. [...] The episode of Paulina's daring magic, with its allusion to the magical statues of the *Asclepius*, may thus be a key to the meaning of the play as an expression of one of the deepest currents of Renaissance magical philosophy of nature. [...] Does he [Shakespeare] use the Hermetic life-infusing magic as a metaphor of the artistic process?<sup>84</sup>

<sup>79</sup> Scott F. Crider, *op. cit.*, p.153.

<sup>80</sup> Jonathan Bate, *op. cit.*, p.237-38.

<sup>81</sup> Shakespeare, *The Winter's Tale*, Stephen Orgel ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, p.60.

<sup>82</sup> A.D. Nuttall, *op. cit.*, p.144.

<sup>83</sup> Scott F. Crider, *ibidem*, p.154.

<sup>84</sup> Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays*, *op. cit.*, p.89-90.

Les épisodes influencés par les idées hermétiques abondent dans cette pièce, où les paroles sibyllines des oracles donnent la clé de la résolution du drame tandis que le prénom de Paulina peut renvoyer, par des jeux de sons et d'anagrammes, à Apollon<sup>85</sup>. L'*Asclépius* d'Hermès, traité dont Ficin reprend certains arguments à son compte dans *Three Books on Life*, évoque les rites magiques grâce auxquels les prêtres égyptiens infusent la vie dans les statues de leurs dieux. Parmi ces rites, l'accompagnement musical est jugé fondamental car il conduit au renouvellement des choses comme des êtres, c'est-à-dire à la restauration de la Nature elle-même<sup>86</sup>. Or, la musique a précisément cette fonction dans la scène finale de *The Winter's Tale* puisqu'elle agit comme souffle de vie : « O, she's warm ! », s'exclame Leontes (5.3.109)<sup>87</sup>. Elle est ainsi envisagée à la fois dans sa dimension hermétique et comme une puissance capable de créer un espace imaginaire, illusoire. Elle a donc un pouvoir considérable sur les êtres, comme l'anticipe le personnage d'Autolycus dès l'acte 4.

Vagabond mercurien, ce dernier parodie les pouvoirs du chant d'Orphée et il raconte comment il a réussi à piéger les badauds en les emplissant d'une musique léthargique :

My clown, who wants something to be a reasonable man,  
grew so in love with the wenches' song that he would not  
stir his pettitoes till he had both tune and words, which so  
drew the rest of the herd to me that all their other senses  
stuck in ears. [...] No hearing, no feeling but my sir's song,  
and admiring the nothing of it. So that in this time of  
lethargy I picked and cut most of their festival purses.  
(4.4.592-600).

Crédule, le public peu raffiné d'Autolycus n'est pas seulement ensorcelé par la musique, il est également sous l'emprise des mots qui l'accompagnent : « both tune and words ». De fait, le chant mêle voix et musique et, à ce titre, il agit sur

<sup>85</sup> C'est Lothar Černý qui le suggère dans "Music and Magic: the Restoration of Hermione in Shakespeare's *The Winter's Tale*", in *Anglistentag*, Hans Ulrich Seeber et Walter Göbel eds., Tubingue, Max Niemayer Verlag, 1993, p.224.

<sup>86</sup> Hermès Trismégiste, *Asclépius*, in *Corpus Hermeticum*, Tome 2, Traités XIII-XVIII, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 404p., Voir le « Traité XXXVII », p.347-49. Ficin reprend cette idée dans *Three Books on Life*, *op. cit.*, Book 3, ch. 20, p.349-55.

<sup>87</sup> Voir par exemple, Lothar Černý, *op. cit.* Paulina peut également évoquer St Paul et les statues romaines. Sur ce dernier point et l'allusion à Giulio Romano dans la pièce, voir François Laroque, "Rare Italian master(s): Roman art in *Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra* and *The Winter's Tale*", in *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, Michele Marrapodi ed., Manchester, Manchester University Press, 2004, p.227-38.

les émotions et l'esprit de l'auditeur avec une puissance particulière, ainsi que l'explique Ficin :

Remember that song is the most powerful imitator of all things. It imitates the intentions and passions of the soul as well as words; it represents also people's physical gestures, motions, and actions as well as their characters and imitates all these and acts them out so forcibly that it immediately provokes both the singer and the audience to imitate and act out the same things<sup>88</sup>.

L'esprit du musicien ou du chanteur est lui aussi rendu semblable à l'émotion qu'il transmet par le chant. En outre, ce dernier est l'un des moyens par lesquels l'homme peut imiter les émotions des planètes et ainsi se joindre à elles sympathiquement :

the use of anything having the same numerical proportions as a certain heavenly body or sphere will make your *spiritus* similarly proportioned and provoke the required influx of celestial *spiritus*, just as a vibrating string will make another, tuned to the same or a consonant note, vibrate in sympathy<sup>89</sup>.

Jouer et chanter en utilisant des proportions numériques similaires à celles d'un corps céleste rend donc le *spiritus* humain aussi harmonieux et proportionné que lui et il attire son influx. Quant à l'image de la corde qui, mue, fait vibrer les autres cordes d'un instrument, elle était récurrente dans les études des érudits pour décrire les rapports de sympathie universelle et l'harmonie cosmique<sup>90</sup>.

Now the very matter of song, indeed, is altogether purer and more similar to the heavens than is the matter of medicine. For this too is air, hot or warm, still breathing and somehow living; like an animal, it is composed of certain parts and limbs of its own and not only possesses motion and displays passion but even carries meaning like a mind, so that it can be said to be a kind of airy and rational animal<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> Marsile Ficin, *op. cit.*, Book 3, ch. 21, p.359.

<sup>89</sup> *Ibidem*, Book III, ch. 17 et 21.

<sup>90</sup> Une autre image illustre également l'organicité du cosmos de manière récurrente, et Ficin nous en fournit un exemple : « just as in us the quality and motion of any member, in particular a principal member, extend to our other members, so in the cosmos the acts of the principal members move all the rest, and the inferior members easily receive from the highest », *ibid.*, Book 3, ch. 2, p.251.

<sup>91</sup> *Ibid.*, Book 3, ch. 21, p.359.

Dans *The Winter's Tale*, les mots seuls échouent à guérir Léontes de la jalousie qui le ronge, malgré les promesses que fait Paulina dans l'acte 2 : « I / Do come with words as medicinal as true, / Honest as either, to purge him of that humour » (2.3.36-38) ; ce n'est que leur alliance avec la musique qui permet d'animer la reine et d'orchestrer la réconciliation finale. Dans *Romeo and Juliet*, Shakespeare montre le pouvoir de la voix et sa capacité à agir sur les êtres et le cosmos. Les invocations du jeune homme à sa bien-aimée y semblent non seulement attirer cette dernière au balcon (ou à la fenêtre), mais aussi l'animer, à l'instar de la musique qui ramène Hermione de la mort et des prières qui donnent vie à la statue de Pygmalion.

Peu de critiques semblent s'être intéressés aux similarités, ou aux variations, entre *Romeo and Juliet* et le mythe de Pygmalion. Brian Gibbons a déjà montré que la scène 3 de l'acte 5 présentait des analogies incontestables avec le mythe ovidien et il a suggéré quelques parallèles ou échos possibles entre les deux. Ainsi a-t-il souligné que la scène dans laquelle Roméo rejoint Juliette au tombeau revisite le mythe de Pygmalion : l'artiste est interloqué par la vraisemblance de sa statue et cette dernière finit par s'animer véritablement sous l'effet de ses caresses, alors que Roméo s'extasie sur l'éclat du visage radieux de Juliette qu'il croit morte, mais cette dernière est bien vivante et ne fait que feindre la mort. De plus, quand Juliette s'éveille, ce n'est pas sous l'effet des baisers ni des caresses de Roméo, comme c'est le cas de la statue dans le mythe d'Ovide, mais, plus prosaïquement, parce que la potion magique donnée par Frère Laurent cesse d'agir<sup>92</sup>. Brian Gibbons fait de cette scène un point de jonction unique et isolé entre la pièce de Shakespeare et le mythe d'Ovide. Nous voudrions suggérer que la scène 3 de l'acte 5 n'est que l'un des exemples des parallèles que l'on peut établir entre les deux, car le mythe apparaît en filigrane dans *Romeo and Juliet* dès la scène 1 de l'acte 2.

### **De l'aspiration à l'inspiration : le souffle de Vénus**

Rappelons d'abord que, dans ses *Métamorphoses*, le poète inspiré par les dieux donne la parole à un narrateur qui n'est autre qu'Orphée pour chanter le récit des aventures de Pygmalion au livre X. Placée en aval de celui des

<sup>92</sup> Brian Gibbons, *Shakespeare and Multiplicity*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1993, 243p., en particulier "A speechless dialect", p.59-62 et p.71-78.

Propétides, condamnées par Vénus à se changer en statues de pierre (livre X, v.259-60), cette histoire raconte, à l'inverse, la métamorphose d'une statue en être vivant. L'artiste y tombe d'abord amoureux de sa création car son regard lui semble animé, puis la statue se met en mouvement sous l'effet des caresses et des baisers qu'il lui prodigue : après un premier baiser, le corps de la statue s'emplit de l'esprit vital et la chaleur le gagne, ce qui signifie la mise en mouvement de l'âme (« In her body straight a warmness seemed to spread », v.306) ; au deuxième, l'ivoire s'amollit pour se faire chair (« The ivory waxed soft and, putting quite away / All hardness, yielded underneath his fingers », v.308-09) et le cœur se met à battre (« He felt her pulses beating », v.316). Enfin, au troisième baiser, alors que Pygmalion brûle et se consume d'amour (v.313), les paupières de la jeune femme s'ouvrent et ses joues rougissent d'avoir été embrassées (v.319-20). Si c'est sous l'effet des sens tactile et visuel que la statue se met en mouvement, la force d'animation de ces derniers est due, en partie du moins, à la prière de Pygmalion et à l'intervention de la déesse de la beauté. En effet, au tout début du mythe, l'artiste rend un culte à la déesse qui inspire l'amour afin de la prier d'exaucer son souhait de voir sa statue transformée en être vivant (Book X, v.293-300). Au milieu des fumées de résine d'encens qui montent de l'autel consacré à Vénus jusques aux cieux (v.295), la déesse lui fait savoir que son vœu sera exaucé :

For handsel of her friendly help did [Venus] cause three times at least  
The fire to kindle and to spire thrice upward in the air.  
(Book X, v.302-03).

Le verbe « to kindle »<sup>93</sup> évoque à la fois le fait d'allumer un feu, celui d'attiser une passion et celui de s'éveiller à la vie, tandis que le verbe « to spire »<sup>94</sup>, utilisé pour décrire l'animation du feu, traduit simultanément l'ascension de la flamme et l'expiration, le souffle nécessaire à cette montée dans les airs. Cet

<sup>93</sup> *O.E.D.*, kindle, v.<sup>1</sup>, 1. *trans.* To set fire to, set on fire, ignite, light (a flame, fire, or combustible substance). 3. *fig. trans.* a. To inflame, excite, rouse, inspire (a passion or feeling). kindle, v.<sup>2</sup>, 1.c. *intr.* To be born. *Obs. rare.* Le lexique de l'édition que nous avons utilisée donne comme synonyme de *kindle* « to give birth », *op. cit.*, p.520.

<sup>94</sup> *O.E.D.*, spire, v.<sup>1</sup>, 3. To rise or shoot up into a spire or spire-shaped form; to rise or extend to a height in the manner of a spire; to mount or soar aloft. Also with *up*. a. Of flames or fire. spire, v.<sup>2</sup>, 1. *intr.* or *absol.* To breathe; to blow gently; to come *forth* or *out* as breath. Also *fig.* 3. To breathe forth or out, to create or produce by the agency of the breath.

épisode signale non seulement la force de la passion qui agite l'âme, mais aussi l'assimilation de l'air qui attise le feu de l'amour à un agent d'animation. Les trois mouvements ascendants de la flamme vénusienne réapparaissent plus tard sous la forme des trois baisers que le créateur donne à sa création à son retour chez lui, baisers symboliques de la transmission du souffle vital et de la passion. Or, dans *Romeo and Juliet*, le dramaturge semble développer pour l'amplifier le pouvoir qu'Ovide attribue au souffle de Vénus : alors que les sens visuel et tactile opèrent lors de la première rencontre lors du bal, où le sens visuel<sup>95</sup> prédomine et où les mains et les lèvres se touchent (1.4.206-24)<sup>96</sup> tandis que Roméo fait de Juliette un reliquaire (« shrine », 1.207) ou une statue (« saint », 1.214, 1.216)<sup>97</sup>, inversant ce qui se passe dans le mythe de Pygmalion, lors de la deuxième rencontre, ou scène du balcon, durant laquelle ils ne peuvent ni se toucher ni se voir, c'est la force poétique du souffle amoureux qui est à l'oeuvre, la magie de la voix comme *esprit* vecteur de mouvement et d'inspiration. Nous voudrions ainsi montrer comment les influences ovidienne, néoplatonicienne et occulte s'interpénètrent dans *Romeo and Juliet* pour déployer la puissance de la voix, souffle magique et mot au pouvoir incantatoire.

## Magie et imagination : le pouvoir incantatoire de la voix

### La force du nom

Au début de l'acte 2, Mercutio laisse entendre que le nom prononcé à haute voix a un pouvoir magique lorsque lui et Benvolio s'interrogent sur la disparition de Roméo. Malicieux, il décide, en effet, de jouer au magicien et d'invoquer son ami pour le faire apparaître :

*Benvolio* Romeo, my cousin Romeo, Romeo! [...]  
Call, good Mercutio.  
*Mercutio* Nay, I'll conjure too.

<sup>95</sup> Voir, par exemple, Jean Perrin, « La poétique du regard dans *Roméo et Juliette* », in *Roméo et Juliette : Nouvelles perspectives critiques*, Collection Astraea, N°5, Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth eds., Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 1993, p.83-104.

<sup>96</sup> Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Jill L. Levenson ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 2000.

<sup>97</sup> Dans l'édition Norton, une note de bas de page explicite le terme *saints* comme suit : « Statues or pictures of saints, which attracted Catholic pilgrims ».

Romeo! Humours! Madman! Passion! Lover!  
 Appear thou in a likeness of a sigh  
 Cry but 'Ay me!' pronounce but 'love' and 'dove';  
 Speak to my gossip Venus one fair word, [...]  
 He heareth not, he stirreth not, he moveth not:  
 The ape is dead and I must conjure him. [...]

*Benvolio* And if he hear thee, thou wilt anger him.

*Mercutio* This cannot anger him. 'Twould anger him  
 To raise a spirit in his mistress' circle  
 Of some strange nature, letting it there stand  
 Till she had laid it and conjured it down:  
 That were some spite. My invocation  
 Is fair and honest, in his mistress' name,  
 I conjure only but to raise up him  
 (2.1.3-30).

Au-delà des sous-entendus grivois qui se glissent dans l'invocation de Mercutio, ce passage, qui fait allusion au *Dr Faustus* de Marlowe, évoque les écrits ésotériques : par le biais des incantations, le magicien était censé redonner la vie aux morts (« the ape is dead, and I must conjure him », 2.1.16), faire surgir un être en particulier (« I conjure only but to raise up him », 2.1.29), ou encore faire apparaître des esprits pour peu que l'on se place au milieu d'un cercle tracé sur le sol (« to raise a spirit in his mistress' circle », 2.1.24).



22. Illustration de la page de titre de *The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus*, Christopher Marlowe (1624)<sup>98</sup>.

<sup>98</sup> In Christopher Marlowe, *The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus*, imprimé à Londres pour John Wright, 1624.

Le pouvoir attribué au nom trouve sa source dans l'interprétation humaniste du *Cratyle* et de la Bible (*Genèse*, 2:19). Si les conventionnalistes, comme Érasme ou Montaigne, suivent Aristote et considèrent que les noms ont été choisis arbitrairement – « There is both name, and the thing : the name is a voice which noteth and signifieth the thing : the name is neither part of thing nor of substance : it is a stranger-piece joyned to the thing and from it »<sup>99</sup> –, les naturalistes affirment, eux, que le nom des choses a été choisi par Adam conformément aux idées divines et aux influences célestes<sup>100</sup>. À ce titre, le nom est envisagé comme le détenteur de la substance ou essence, de la chose ou de l'être qu'il désigne. Les courants occultes revisitent les idées naturalistes pour affirmer qu'invoquer un nom ou un mot à voix haute revient à faire résonner son essence divine et à en décupler la puissance. Cette idée confère à la voix humaine un pouvoir semblable à celui du « démiurge[, qui] a créé ce monde tout entier non avec les mains, mais par la parole »<sup>101</sup> : celui d'agir sur le monde naturel. Ainsi, lorsque Mercutio suggère que sa voix pourrait faire surgir Roméo et, plus exactement, qu'en pénétrant l'oreille de son ami, elle le ferait apparaître et le mettrait en mouvement (« He heareth not, he stirreth not, he moveth not », 2.1.15-41), il renvoie aux théories magiques qu'évoque prudemment Marsile Ficin :

That a specific and great power exist in specific words, is the claim of Origen in *Contra Celsum*, of Synesius and Al-Kindi where they argue about magic, and likewise of Zoroaster [...] and of Iamblichus [...]. The Pythagoreans also make this claim, who used to perform wonder by words, songs and sounds in the Phoebean and Orphic manner. The Hebrew doctors of old practised this more than anyone else; and all poets sing of the wondrous things that are brought about by songs. [...] Remember, moreover, that

<sup>99</sup> Michel de Montaigne, *The Essays of Michael Lord of Montaigne*, Book 2, ch. 16, "Of Glory", traduction par Florio, 1603, Ben R. Schneider ed., Londres, Oxford World's Classics, 1904, numérisation des Éditions Renaissance, University of Oregon Scholars'Bank, 1999, p.613.

<sup>100</sup> Voir Jean-Jacques Chardin, « Le débat entre naturalisme et nominalisme dans quelques pièces de Shakespeare », in *Shakespeare et le Moyen Âge*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 2002, p.19-30 ; voir aussi J. Bono, *The Word of God and the Languages of Man: Interpreting Nature in Early Modern Science and Medicine. 1: Ficino to Descartes*, Madison et Londres, The University of Wisconsin Press, 1995, ch. 3, "The 'Word of God' and the 'Languages of Man': Renaissance Cultural Narratives, the Reformation, and Theories of Language", p.48-84.

<sup>101</sup> Hermès Trismégiste, *Poimandrès*, in *Corpus Hermeticum*, Tome 1, Traités I-XII, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Les Belles Lettres, 1999, traité IV, « D'Hermès à Tat : le Cratère, ou la Monade », IV.1, p.49.

a prayer, when it has been suitably and seasonably composed and is full of emotion and forceful, has a power similar to a song<sup>102</sup>.

Si Ficin s'abrite derrière ses prédécesseurs et se refuse ensuite à traiter du pouvoir magique des incantations de peur d'être accusé de sorcellerie<sup>103</sup>, Agrippa développe amplement cette idée dans ses *Trois livres de la philosophie occulte*, où il affirme que la voix est un logos qui « porte en lui non seulement les concepts et les pensées de celui qui parle mais aussi une vertu particulière qui se transmet à ceux qui écoutent et reçoivent les paroles. Le pouvoir du Verbe est si grand qu'il transforme ceux qui l'entendent et qui le reçoivent »<sup>104</sup>. Influencé en grande partie par la pensée de Ficin et par celle de Pic de la Mirandole<sup>105</sup>, il souligne que « la puissance des enchantements est si grande [...] qu'ils peuvent presque renverser l'ordre naturel des choses »<sup>106</sup>. Il explique alors comment user des pouvoirs naturels de la voix à cet effet :

Par les invocations et par les charmes, il faudra louer, embellir, exalter avec emphase les effets de cette étoile ou de cette entité et ce qu'elle apporte. [...] Pour cela, il faut composer une belle prière dans une langue élégante avec des paragraphes bien distincts en suivant certains canons et certaines règles, puis la prononcer à voix haute et nette. [...] Elles [les invocations] doivent être dites avec intensité et ferveur<sup>107</sup>.

Non seulement une certaine éloquence est requise, mais en outre, le mage doit invoquer les corps célestes, car c'est leur force qu'il lui faut parvenir à s'approprier s'il veut que son charme opère. Agrippa ajoute enfin une dernière condition lorsqu'il précise que l'esprit de l'homme qui invoque les astres doit être « très pur et très harmonieux, ardent, inspiré, vivant, animé, sensible, comprenant toute la portée de l'invocation, en percevant le rythme et le sens profond »<sup>108</sup>. Or, lorsque Mercurio s'improvise magicien, il ne fait qu'emprunter le masque de la ferveur et de la passion, et s'il a recours aux

<sup>102</sup> Ficin, *op. cit.*, Book 3, ch. 21, p.355-63.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p.355.

<sup>104</sup> Agrippa, *op. cit.*, Livre I, ch. LXIX, p.192-93.

<sup>105</sup> Sur les influences d'Agrippa, on peut consulter Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, Boston et Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, p.37-47, et plus particulièrement les p.44-47.

<sup>106</sup> Agrippa, *ibidem*, Livre I, ch. LXXII, p.197.

<sup>107</sup> *Ibid.*, Livre I, ch. LXXI, p.196.

<sup>108</sup> *Ibid.*, Livre I, ch. LXXI, p.196.

rimes et aux exclamations emphatiques, ce n'est que pour tourner en dérision l'amour courtois comme les écrits occultes et invoquer non pas l'harmonie des corps célestes et la beauté de Rosaline, mais ridiculiser Vénus et vanter les attraits sexuels de la jeune fille :

Speak to my Gossip Venus one fair word, [...]  
I conjure thee by Rosaline's bright eyes,  
By her high forehead and her scarlet lip,  
By her fine foot, straight leg, and quivering thigh,  
And the demesnes that there adjacent lie,  
That in thy likeness thou appear to us.  
(2.1.12-22).

Ainsi les formules incantatoires de l'ami-bouffon passé maître dans l'art du contreblason obscène<sup>109</sup> demeurent-elles vaines, puisque Roméo reste hors d'atteinte jusqu'à ce que ses amis décident de partir : aucun mouvement ne se produit et les pouvoirs magiques de la voix et du nom se voient taxer d'impuissance. Conformément aux principes de répétition, de symétrie et d'opposition qui structurent la pièce, cet épisode est revisité plus loin dans la même scène, lorsque Roméo implore Juliette d'apparaître à la fenêtre. Certains critiques ont déjà établi des parallèles entre ces deux épisodes, ou entre les deux scènes du balcon (2.1 et 3.5)<sup>110</sup>, mais aucun n'a, à notre connaissance, cherché à comprendre la raison pour laquelle la scène de parodie incantatoire était reprise par le dramaturge. Or, placée en contrepoint de l'épisode qui la précède et qui ridiculise le pouvoir de la voix, la scène du balcon déploie la véritable force de cette dernière, sa capacité à introduire le mouvement dans la stase et son pouvoir d'influer sur le cours des choses.

<sup>109</sup> Voir François Laroque, « "Heads and Maidenheads" : Blasons et contreblasons du corps dans *Romeo and Juliet* », in Roméo et Juliette : *Nouvelles perspectives critiques*, op. cit., p.189-208. Sur le langage de Mercutio, ses jeux de mots et autres prouesses verbales, voir, par exemple, Norman Holland, "Shakespeare's Mercutio and Ours", *Michigan Quarterly Review*, N°5, 1966, p.115-23 ; Joseph A. Porter, "Eloquence and Liminality: Glossing Mercutio's Speech Acts", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, R.S. White ed., New Casebook Series, Basingstoke, Hampshire, et New York, Palgrave, 2001, p.166-93.

<sup>110</sup> Voir Lynette Hunter, "Echolocation, figuration and tellings: rhetorical strategies in *Romeo and Juliet*", *Language and Literature, Journal of the Poetics and Linguistics Association*, Vol.14, N°3, août 2005, p.259-78 ; James Black, "The Visual Artistry of *Romeo and Juliet*", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.15, N°2, printemps 1975, p.245-56.

### Voir, mouvoir, émouvoir

Lorsque Roméo apparaît dans le jardin des Capulets, c'est son œil qui est, de nouveau, le premier organe des sens à être sollicité :

But soft, what light through yonder window breaks?  
It is the east, and Juliet is the sun.  
Arise, fair sun, and kill the envious moon  
Who is already sick and pale with grief  
That thou, her maid, art far more fair than she.  
Be not her maid, since she is envious;  
Her vestal livery is but sick and green,  
And none but fools do wear it. Cast it off.  
(2.1.45-52).

Bien que le jeune homme ne *voie* pas Juliette à la fenêtre, il fait fi de sa présence pour imaginer qu'elle apparaît et donner libre cours à son imagination à la simple vue de la lumière qu'il perçoit<sup>111</sup>. De plus, alors qu'il se cachait du soleil dans l'acte précédent, Roméo l'enjoint ici de se lever sous les traits de l'être aimé (« Arise, fair sun ») pour se substituer à une Lune jugée trop chaste. L'invocation à l'astre solaire n'est pas innocente : à la Renaissance, le soleil est envisagé comme la source principale de diffusion de l'esprit du monde dans le monde élémentaire et il est de ce fait l'astre vital par excellence selon Ficin<sup>112</sup>, tandis qu'Agrippa rappelle que

le Soleil est le maître de toutes les forces élémentaires. [...] Le Soleil donne sa lumière à tous avec abondance, non seulement dans le ciel et l'air, mais encore sur terre et au plus profond des abîmes. [...] Héraclite appelle le Soleil « source de lumière céleste ». Beaucoup de Platoniciens ont dit que l'âme du monde était dans le Soleil : elle remplit tout le globe du Soleil, répand ses rayons de tous côtés [...] portant la vie, le sentiment et le mouvement au reste de l'univers<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Brian Gibbons et Jill Levenson, comme François Laroque et Jean-Pierre Villquin, choisissent de placer la didascalie qui annonce l'apparition de Juliette à la fenêtre avant même que Roméo ne déclame sa première tirade, c'est-à-dire avant le vers 44 de l'édition de Jill Levenson que nous utilisons ici. Jill Levenson s'en justifie dans la note 43.2 de son édition : « In the absence of instructions from the quartos, [...] staging conventions support the early placement of Juliet's entrance, although editors give the stage direction at various points between ll.43 and 53 ». De notre point de vue, placer Juliette à la fenêtre aussi tôt implique que l'invocation de Roméo n'ait aucun impact sur son arrivée ; il nous paraît donc plus judicieux de suivre l'édition Norton de Greenblatt, dans laquelle l'arrivée la jeune fille est signalée après le vers 52, autrement dit à la fin de la première tirade de Roméo que nous citons ici.

<sup>112</sup> Ficin, *op. cit.*, Book 3, ch. 1, p.247.

<sup>113</sup> Agrippa, *op. cit.*, *La magie céleste*, Livre II, ch. XXXII, p.164-65.

Or, Juliette est placée sous le signe de Phébus du fait de son prénom et de sa date de naissance : alors que les prénoms des jeunes Capulets et du Frère renvoient à ceux des saints du calendrier fêtés entre la mi-juillet et la mi-août<sup>114</sup>, *Juliet/July* est née la nuit du 31 juillet, jour de sa fête et veille de la Saint-Pierre-aux-Liens durant laquelle on célébrait les premières canicules comme les premières moissons. Si Juliette et le soleil sont liés, alors quand Roméo invoque l'astre, il appelle simultanément la jeune fille. En effet, Ficin souligne que les invocations sont d'autant plus puissantes qu'elles convoquent des choses et des êtres qui sont liés entre eux par la conformité de leurs raisons séminales, et donc des idées divines dont ils sont les répliques. Selon lui, ces points de correspondance, ou appâts<sup>115</sup>, permettent de manipuler un corps ou un objet dont on veut exalter l'essence et la puissance. Ainsi les comparaisons qu'opère Roméo sont-elles de véritables appâts qui permettent au jeune homme d'entrer en contact avec l'essence de Juliette. Il en va de même de toutes les images d'illumination, d'éclat ou de brillance parsemées tout au long de la pièce. Juliette est appelée *Jule* par sa nourrice, surnom qui est le parfait homophone de *jewel* et que Roméo emploie la première fois qu'il la voit pour la comparer à un riche bijou (1.4.159), « manière de rébus ou de blason qui, en vertu de quelque divination mystérieuse, fait résonner un nom que Roméo ne connaît pas encore »<sup>116</sup>. Juliette apparaît donc à la fenêtre après l'évocation de son prénom et simultanément à l'invocation de la puissance solaire<sup>117</sup>. Dans un premier temps, elle demeure muette et statique, mais sa mise en branle s'opère graduellement, stimulée par l'élan poétique de Roméo :

It is my lady, O it is my love,  
 O that she knew she were!  
 [...] Two of the fairest stars in all the heaven,  
 Having some business, do entreat her eyes  
 To twinkle in their spheres till they return.  
 What if her eyes were there, they in her head? –  
 [...] her eye in heaven

<sup>114</sup> « La St Grégoire tombe le 3 juillet, la St Samson le 28, la St Pierre le 1er août et la St Laurent le 10. Il s'agit là, notons-le, d'une modification radicale effectuée par Shakespeare par rapport à ses sources principales, Arthur Brooke et William Painter qui, quant à eux, situent l'action au moment des fêtes de Noël », François Laroque, « Roméo et Juliette, entre violence et jouissance », *Silène*, mai 2007, p.3.

<sup>115</sup> Sur la question des appâts, voir Ficin, *ibidem*, Book 3, ch. 1, p.243-45 et ch. 13, p.307. On peut également consulter James J. Bono, *op. cit.*, p.35-47.

<sup>116</sup> François Laroque, « Roméo et Juliette, entre violence et jouissance », *op. cit.*, p.13.

<sup>117</sup> Nous suivons toujours l'édition de Greenblatt.

Would through the airy region stream so bright  
That birds would sing and think it were not night.  
(2.1.53-64).

Mêlant formules exclamatives (« O ! ») et emphatiques, vers blancs et rimés, et effets d'homophonie (eye/I), Roméo impulse un nouveau mouvement lorsqu'il établit une correspondance poétique entre les étoiles et les yeux de sa bien aimée : les astres se voient quitter la sphère des étoiles fixes dans la vision ptolémaïque de l'univers, et elles invitent les yeux de Juliette à les remplacer pour illuminer les espaces célestes, transformer la nuit en jour et faire ainsi se marier les contraires, comme le signale la rime *bright/night*. Enfin, après s'être remis d'abord à l'astre solaire et aux étoiles, Roméo monte encore vers le monde intelligible pour pénétrer le royaume des anges :

O, speak again, bright angel; for thou art  
As glorious to this night, being o'er my head,  
As is a wingèd messenger of heaven [...]  
When he bestrides the lazy-passing clouds  
And sails upon the bosom of the air.  
(2.1.68-74).

Contrairement à Mercutio, dont l'incantation parodique partait du sens visuel pour descendre au toucher et à la concupiscence<sup>118</sup>, les images que Roméo dépeint évoquent un mouvement ascendant vers le monde intelligible et un passage de l'obscurité à la lumière : libérée des carcans de la rhétorique amoureuse et de ses rimes convenues, artificielles et rigides, sa voix s'envole vers un lyrisme aérien. Empreint de ferveur, tel le « pèlerin » auquel son nom peut renvoyer<sup>119</sup> ou le « saint » que renferme son autre nom, « Valentine »<sup>120</sup>, Roméo adresse une prière au ciel et à Juliette, et son souhait se réalise car, comme le précise Agrippa,

<sup>118</sup> I conjure thee by Rosaline's bright eyes,  
By her high forehead and her scarlet lip,  
By her fine foot, straight leg, and quivering thigh,  
And the demesnes that there adjacent lie.  
(2.1.18-21).

<sup>119</sup> « Romeo: A roamer, a wandrer, a Palmer », John Florio, *A World of Words, Or Most Copious and Exact Dictionarie in Italian and English*, Londres, Arnold Hatfield pour Edw. Blount, 1598, p.333.

<sup>120</sup> Deux saints Valentin célébraient leur fête le 14 février : un prêtre de Rome et un évêque de Terni ; voir Joseph A. Porter, "Mercutio's Brother", *South Atlantic Review*, Vol.49, N°4, novembre 1984, p.31-41.

si l'esprit est [...] disposé et en accord avec les forces célestes, alors ces invocations capteront les meilleurs des influx célestes. [...] Elles inspireront une force très grande à celui qui les prononce, car son imagination en sera frappée. Cette force passe dans la chose que l'on enchante soit pour la lier soit pour la diriger selon l'intention contenue dans les paroles de l'enchantement<sup>121</sup>.

L'esprit de Roméo se mêle donc au *spiritus mundi* et ce dernier l'envahit, décuple les pouvoirs de son imagination et lui permet d'agir sur sa bien-aimée. Le souffle vénusien qui préluait à l'éveil de la statue chez Ovide se trouve ainsi déplacé dans un souffle poétique et amoureux, un *spiritus* doué d'émotion, d'intention et de sens qui permet à Roméo d'entrer en résonance avec l'âme de Juliette. Au même titre que la musique qui présidait à la résurrection d'Hermione, la voix est médiatrice en ce qu'elle joint le souffle de l'âme sensible aux conceptions de l'esprit, donc à l'âme rationnelle dont elle émane et qu'elle anime simultanément. Conformément à ce que soulignait le Chœur au début de cet acte, Juliette parvient alors à dérober l'appât d'amour de l'hameçon que Roméo lui tend (« steal love's sweet bait from fearful hooks », 2.0.8).

Alors que la statue de Pygmalion entrait véritablement dans la relation amoureuse par un échange de regards avec l'artiste (« lifting fearfully / Her eyelids up, her lover and the light at once [she] did spy », v.319-20), Juliette s'affranchit de la stase dans laquelle elle était maintenue pour laisser échapper de ses lèvres un premier mot : « Ay me » (2.1.68). Les « O » invocateurs de Roméo, manifestations d'un appel et d'une quête de résonance, trouvent donc un reflet pneumatique dans le soupir d'approbation de la jeune fille, « Ay me », première expression des souffles amoureux (« To breathe such vows as lovers use to swear », 2.0.10), et écho aux charmes moqueurs de Mercutio (« Cry but "Ay me !" », 2.1.11). L'inspiration poétique que Roméo insuffle en Juliette appelle une exsufflation, et la jeune fille émet ainsi l'expiration qui engage le deuxième versant de la respiration. Réponse aux apostrophes de Roméo, le soupir de Juliette marque d'emblée le mouvement de va et vient qui sous-tend la relation sexuelle : par un soupir de consentement (« oui »), la jeune fille envoie à Roméo la confirmation de son élan invocatoire autant qu'elle consacre la réciprocité des regards puisque, par un jeu d'homophonie, elle affirme sa

<sup>121</sup> Agrippa, *op. cit.*, Livre I, ch. LXXI, p.196.

présence et la résonance de son âme (« I me ») tout en enjoignant son soupirant de la regarder (« eye me »)<sup>122</sup>. Si le « Ay » de Juliette répond au « O » de Roméo, tout au long de cette scène de révélation, les sons [o:] et [ai] s'allient dans les vers des amoureux pour animer leurs sentiments, comme on le voit un peu plus loin dans une réplique de Juliette :

Dost thou love me? I know thou wilt say 'Ay',  
And I will take thy word [...] O gentle Romeo,  
If thou dost love, pronounce it faithfully  
(2.1.133-37).

Sans dénombrer toutes les occurrences des deux diphtongues dans cette scène, notons tout de même que le « O » invocateur y est utilisé à onze reprises par les amoureux, que le nom de Roméo y est mentionné treize fois et qu'il y trouve de nombreux échos (*rose*, *owes*, *Echo* par exemple). Quant au son [ai], il y apparaît sous une multitude de formes dans la bouche de Roméo (« What shall I swear by ? », v.155), comme dans celle de Juliette (« By and by, I come ! », v.196), en particulier dans les mots symboliques que sont *night* et ses dérivés (vingt occurrences), *eye(s)* (huit), *light* et ses dérivés (sept), *bright* et ses dérivés (trois), et *ay* ou *nay* (trois). Enfin, non seulement les sons [o:] et [ai] servent à sceller les premiers vœux d'amour dans cette scène, mais ils sont associés aux prénoms des amoureux tout au long de la tragédie.

### [o:] et [ai] : des matrices sonores

Si le [o:] est l'un des échos du prénom de Roméo, comme on l'entend dès la première mention du jeune homme dans la pièce – « O, where is Romeo ? » (1.1.112), où le O / [o:] ouvre et ferme le vers – le son [ai]<sup>123</sup> est associé à Juliette dès la scène 3 de l'acte 1 par la nourrice, lorsqu'elle raconte les premiers pas de l'enfant<sup>124</sup> :

<sup>122</sup> L'utilisation du verbe *to eye* n'est pas étrangère à Shakespeare, puisqu'il l'utilise, par exemple, dans *The Merry Wives of Windsor*, 5.5.44-45, Falstaff : "They are fairies. He that speaks to them shall die. / I'll wink and couch; no man their works must eye". Voir également *Merry Wives*, 3.2.1-3 ; *Tempest*, 5.1.238 ; *Coriolanus*, 5.3.75 ; *Antony and Cleopatra*, 1.3.99.

<sup>123</sup> On pourrait ajouter que Juliette est également associée au son [i:]. De fait, il faut se souvenir ici que, la plupart du temps, le pronom possessif « my », par exemple, était prononcé [mi:] à l'époque de Shakespeare. Voir David Crystal, *Pronouncing Shakespeare: the Globe Experiment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p.63.

<sup>124</sup> Nous nous écartons ici de Gilles Mathis qui, s'il développe la « galaxie de signifiants » qu'engendrent les échos du prénom du jeune homme, affirme n'avoir « pas remarqué, pour

*Nurse* [...] she broke her brow,  
 And then my husband [...] took up the child.  
 ‘Yea’, quoth he, ‘dost thou fall upon thy face?  
 Thou wilt fall backward when thou hast more wit,  
 Wilt thou not, Jule?’ And by my holidam,  
 The pretty wretch left crying and said ‘Ay’.  
 [...] I never should forget it. ‘Wilt thou not Jule?’ quoth he,  
 And pretty fool, it stinted and said ‘Ay’.  
 [...] Yes, madam, yet I cannot choose but laugh,  
 To think it should leave crying and say ‘Ay’;  
 [...] It stinted and said ‘Ay’.  
*Juliet* And stint thou too, I pray thee, nurse, say I.  
 (1.3.40-60)

Les sous-entendus grivois dont la nourrice se délecte et qu’elle ne se lasse pas de ressasser à quatre reprises, amusent le public, ainsi invité, comme la narratrice, à s’en amuser un peu plus à chaque répétition<sup>125</sup>. Mais, outre le comique de la scène, le dramaturge tisse ici un premier filet acoustique qu’il exploitera tout au long de la pièce pour y ajouter du sens. « Ay » est, en effet, le premier mot que Roméo prononce sur scène et il exprime alors le *topos* du soupir de l’amoureux mélancolique avant de prendre un sens nouveau dans la scène de révélation amoureuse (2.1.), où [ai] désigne le pronom personnel autant qu’il fait de Juliette celle qui dit « oui » et qui s’offre à Roméo, à l’inverse de Rosaline dont le nom est associé à un « non » franc mis en emphase dans les vers du jeune homme lors de son échange avec Frère Laurent : « With Rosaline, my ghostly father ? No, / I have forgot that name and that name’s woe » (2.2.45-46). Le nom des amoureux et les sons qui leur sont associés sont donc investis d’une puissance extraordinaire et ils se mêlent dans la scène de révélation pour exalter leur essence et sceller la relation amoureuse. Toutefois, si la scène d’invocation parodique et les écrits hermétiques suggéraient que le nom devait être appelé à voix haute et résonner pour convoquer l’âme d’une personne et la faire surgir, la voix est ici vidée de sa matière sonore et l’échange des vœux est accompli uniquement par le truchement de souffles amoureux, ce que laisse entendre Juliette :

Hist, Romeo! Hist! O for a falconer’s voice  
 To lure this tassel-gentle back again.

---

Juliette, de jeux sur les sonorités analogues à ce qui se passe pour Roméo », *op. cit.*, p.223 et note 16, p.239.

<sup>125</sup> Pour une interprétation de la tirade de la nourrice, voir Barbara Everett, “*Romeo and Juliet: The Nurse’s Story*”, in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, *op. cit.*, p.152-65.

Bondage is hoarse, and may not speak aloud,  
 Else would I tear the cave where Echo lies,  
 And make her airy tongue more hoarse than mine  
 With repetition of my Romeo's name. Romeo!  
 (2.1.203-08).

Contrainte, par crainte d'être démasquée, de réduire sa voix à un murmure, la jeune fille fait ici allusion au mythe de Narcisse et Écho tel qu'il apparaît au livre 3 des *Métamorphoses*. Ainsi que nous l'avons vu, Ovide y raconte que la nymphe babillarde couvre les frasques de Jupiter en retenant l'attention de Junon par ses histoires (v.450-54) et cette dernière décide alors de la punir : « This tongue that hath deluded me shall do thee little good ; / For of thy speech but simple use hereafter shalt thou have » (v.456-57). Désormais, Écho ne peut que répercuter les dernières syllabes des mots qu'elle entend. Repoussée par Narcisse alors qu'elle tente de s'unir à lui, Écho se vide de sa chaleur et se transforme en pierre avant de se retirer dans une grotte où elle demeure prostrée au milieu des bois. La voix de la nymphe est donc d'une part parole tronquée et menteuse, d'autre part frustration amoureuse et enfermement, et c'est à ces idées que Juliette renvoie lorsqu'elle emploie le verbe « to lie », qui peut signifier mentir (« the cave where Echo lies »), ou lorsqu'elle déplore l'impossibilité de faire résonner le nom de Roméo à voix haute et de clamer son amour pour lui<sup>126</sup>. Menacée par l'écho, Juliette est condamnée à murmurer et sa voix se réduit à un chuchotement sibilant : *hist !* Des quatre lettres qui composent le mot « hist » (2.1.203), il ne reste donc qu'un souffle de consonnes non voisées reliées par une voyelle, le « i », dont l'intensité sonore est étouffée, et la jeune fille indique que sa voix en devient alors grave et rauque (« hoarse », 2.1.207<sup>127</sup>). Conformément à la *discordia concors* qui régit la pièce, l'aveuglement nocturne engendre l'illumination et la révélation amoureuse, et c'est le souffle âpre et craquelé de la voix qui manifeste l'harmonie entre les deux jeunes gens, comme le suggère Roméo : « How silver-sweet sound lovers'tongues by night, / Like softest music to attending ears » (2.1.211-12).

<sup>126</sup> Voir Caren Greenberg, "Reading Reading: Echo's Abduction of Language", in *Women and Language in Literature and Society*, Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker et Nelly Furman eds., New York, Praeger, 1980, p.300-09.

<sup>127</sup> *O.E.D.*, hoarse, *a.*, 1. Rough and deep-sounding, as the voice when affected with a cold, or the voice of a raven or frog; harsh and low in pitch; not clear and smooth like a pure musical note; husky, croaking, raucous.

Si « comme le dit Apulée, il suffit d'un souffle magique pour faire refluer les courants légers, gonfler en tempête la mer la plus calme, faire tomber les vents, arrêter le soleil, changer la lune en écume, pleuvoir les étoiles et remplacer le jour par la nuit<sup>128</sup> », alors les murmures des amoureux, les sons aériens et lyriques que sont les soupirs de Juliette (« Ay ») et les invocations inspirées de Roméo (« O ») sont ici des souffles démiurgiques qui émeuvent les astres et modifient le destin funeste promis :

Aristote au Livre VI de sa *Philosophie Mystique* dit que si l'on veut lier ou envoûter sous l'influence du Soleil ou de l'une quelconques des planètes, ni le Soleil ni aucun des astres invoqués pour aider à l'accomplissement de l'oeuvre ne peuvent entendre les prières qui leur sont adressées, mais ils en sont émus par une sorte de lien naturel qui fait que toutes les parties du monde communiquent entre elles et forment un tout. Dans le corps humain, un membre est mis en mouvement par le mouvement d'un autre, et dans la harpe, une corde touchée vibre et fait vibrer les autres<sup>129</sup>.

Agrippa reprend ici le *topos* de la corde qui, une fois mise en mouvement, meut les autres et il explique non seulement que l'homme peut attirer à lui le *spiritus mundi* et être influencé par les émotions qu'il reproduit, mais qu'il peut aussi, réciproquement, émouvoir les astres, c'est-à-dire y insuffler un mouvement et changer le cours des choses, du moins momentanément. Les dieux manifestent alors leur présence et répondent aux prières des hommes, ainsi que l'indique Ficin :

When at the right astrological hour you declaim aloud by singing and playing in the manners we have specified for the four gods, they seem to be just about to answer you like an echo or like a string in a lute trembling to the vibration of another which has been similarly tuned. And this will happen to you from heaven as naturally, say Plotinus and Iamblichus as a tremor re-echoes from a lute or an echo arises from an opposite wall<sup>130</sup>.

Manifestation du divin, l'écho est ainsi le médiateur entre le monde supra-céleste et le monde naturel ; il est « un signe de communication entre la musique idéale des sphères et la parole humaine, une parole oraculaire, qui ne révèle pas seulement la proximité des sons et des sens, mais la vérité cachée

<sup>128</sup> Agrippa, *op. cit.*, Livre I, ch. LXXII, p.197.

<sup>129</sup> *Ibidem*, Livre II, ch. LX, p.220.

<sup>130</sup> Ficin, *op. cit.*, Book 3, ch. 21, p.361.

des mots »<sup>131</sup>. Privée d'écho lors de l'échange des vœux, Juliette verra pourtant exaucé son souhait d'entendre le prénom de son bien-aimé résonner aux quatre coins du monde. En effet, le nom « Romeo » ne manque pas de trouver de nombreux échos tout au long de la pièce, et il en va de même du prénom de Juliette : les sons [o:] et [ai] y retentissent pour régénérer le sens à chaque étape de la tragédie ; ils révèlent l'anatomie des noms, découvrent leur mystère et font entendre la réponse des astres aux prières des amoureux.

Les jeux de reflets et d'anamorphose dans les domaines visuel et acoustique ont un rôle considérable dans la pièce, comme l'ont notamment signalé James Black et Lynette Hunter. Dans un article intitulé « The Visual Artistry of *Romeo and Juliet* », James Black souligne que presque toutes les scènes-clés de la pièce sont répétées une, voire deux fois, pour gagner chaque fois en énergie et en puissance et anticiper le dénouement tragique – procédé qu'il appelle « process of intensification by parallel ». Il attire l'attention non seulement sur les jeux de miroirs scéniques (« stage-pictures »), rimes visuelles qui structurent la pièce, mais aussi sur les réseaux d'échos qui y sont intégrés. Il explique que ces derniers composent des refrains vocaux et picturaux dont les variations à chaque répétition invitent le spectateur à identifier non seulement les parallèles entre les scènes, mais aussi les différences qui se font jour en creux<sup>132</sup>. Quant à Lynette Hunter, elle met en place le concept d'« echolocation » pour explorer la manière dont les répétitions de sons ou de mots identiques enchâssés dans différents tropes (oxymore, plocé, antimétabole, etc.) oeuvrent à organiser l'action et à acheminer la pièce vers la résolution, puisqu'elles donnent à entendre des sens à chaque fois différents<sup>133</sup>. Dans le prolongement de ces travaux, nous voudrions analyser les phénomènes d'échos en détail afin de montrer comment et à quelle fin le dramaturge exploite les sons [o:] et [ai].

<sup>131</sup> Claire Bardelmann, *op. cit.*, p.767.

<sup>132</sup> James Black, *op. cit.*

<sup>133</sup> Lynette Hunter, *op. cit.*

## CHAPITRE 2. L'écho dans *Romeo and Juliet*

### « Brief sounds determine of my weal or woe » (Juliette, 3.2.51)

#### Un espace propice à l'écho

Rappelons tout d'abord que le cadre dans lequel se situe la scène de révélation amoureuse est extrêmement favorable au sens auditif ainsi qu'à l'écho des sons. Ainsi que l'écrit Francis Bacon, qui consacre une grande partie de son *Sylva sylvarum* aux conditions de transmission et de conservation du son, lorsque le sens visuel n'est pas sollicité, le sens auditif en devient plus performant :

Sounds are meliorated by the intension of the sense; where the common sense is collected most to the particular sense of hearing, and the sight suspended: and therefore sounds are sweeter (as well as greater) in the night than in the day; and I suppose they are sweeter to blind men than to others<sup>134</sup>.

Or, dans *Romeo and Juliet*, tous les grands moments de la pièce se passent la nuit, au crépuscule ou à l'aube. De surcroît, le verger des Capulets, entouré par les bois, constitue une véritable caisse de résonance pour la voix :

There be many places where you shall hear a number of echoes one after another: and it is when there is a variety of hills or woods, some nearer, some further off<sup>135</sup>.

La qualité de l'air nocturne ajoute encore à l'acoustique, puisqu'il est bénéfique à la propagation comme à la conservation des sons :

Sounds are better heard, and further off, in an evening or in the night, than at the noon or in the day. The cause is, for that in the day, when the air is more thin, no doubt, the sound pierceth better; but when the air is more thick, as in the night, it spendeth and spreadeth abroad less: and so it is

<sup>134</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum*, (1627), in *The Works of Francis Bacon*, James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Denon Heath eds, Fac-simile de l'édition de Londres, [s.n.], 1858-1874, Stuttgart, Frommann, Holzboog, 1986, Numérisation de la BNF, Band 2, Century II, § 235, p.423. Voir aussi *A Midsummer Night's Dream*, 3.2.179-81, *supra*.

<sup>135</sup> *Ibidem*, Century III, § 246, p.426. Sur les lieux favorables à l'écho, on peut également consulter Helkiah Crooke, *op. cit.*, Book 8, ch. 25, "Of the manner of Hearing and nature of Sounds", p.610.

a degree of inclosure. As for the night, it is true also that the general silence helpeth<sup>136</sup>.

Enfin, si l'air est ce qui amplifie la voix et transporte son image, l'épisode de la rencontre est tout entier placé sous son signe.

De fait, il est d'abord l'élément par l'intermédiaire duquel les amoureux parviennent à se rejoindre après le bal puisque, si Roméo avait une âme de plomb (1.4.13), croulait sous le poids du fardeau amoureux (1.4.19-20) et était englué dans une lourdeur mélancolique qui l'empêchait de danser (1.4.14), la rencontre avec Juliette le déleste de tout poids :

*Juliet*     How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?  
                  The orchard walls are high and hard to climb [...]  
*Romeo*     With love's light wings did I o'erperch these walls,  
                  For stony limits cannot hold love out.  
                  (2.1.104-09).

Conformément à ce qu'avait ironiquement suggéré Mercutio face au désarroi de son ami (« You are a lover ; borrow Cupid's wings, / And soar with them above a common bound », 1.4.15-16), Roméo emprunte les ailes de l'amour pour dépasser les obstacles qui se dressent entre Juliette et lui. Les conjurations auxquelles il a recours pour faire apparaître Juliette font ensuite de l'air l'élément amoureux, puisqu'elles transportent les jeunes gens au royaume des anges et signalent par conséquent une ascension progressive vers un monde résolument céleste. À la fin de la scène, les amoureux semblent même s'être évaporés dans l'air et le ciel, comme l'évoque l'utilisation du verbe « to part »<sup>137</sup> :

Good night, good night. Parting is such sweet sorrow  
That I shall say good night till it be morrow.  
(2.1.229-30).

L'idée d'éclatement en particules anticipe sur le souhait ultérieur de Juliette de voir Roméo découpé en petites étoiles (3.2.21-22) – souhait qui sera exaucé, puisque les échos de son nom seront disséminés et éparpillés dans la pièce

<sup>136</sup> Francis Bacon, *ibid.*, Century II, § 218, p.418. À ce sujet, on peut également se référer à Helkiah Crooke, *ibidem*, Book 8, ch. 24, "Of the implanted or Inbred Aire", p.607.

<sup>137</sup> « To part » signifie non seulement « quitter, se séparer », mais aussi « partager quelque chose avec quelqu'un », ou encore, et c'est le sens qui nous intéresse ici, « séparer les parties d'un tout pour provoquer sa dissolution, sa désintégration en atomes, en petites particules », comme le précise l'*O.E.D.* : part, *v.*, II. Senses relating to division, disintegration, etc. 9. *intr.* To undergo division, be divided or severed; to break, split in two or in pieces; (of the sky, heavens, etc.) to open.

entière – et elle présage aussi, ironiquement, l'échec de Benvolio (« Part, fools, put up your swords », 1.1.60), celui du Prince (« to part your cankered hate », 1.1.90), puis celui de Roméo (« Hold, friends, friends part ! », 3.1.164) à séparer les ennemis de la paix. L'air est enfin l'élément fertile dont Juliette espère qu'il assurera la maturation de leur histoire (« This bud of love, by summer's ripening breath / May prove a beautiful flower when next we meet », 2.1.162-64) et le moyen à l'aide duquel Roméo enjoindra sa bien aimée de réinventer sans cesse leur amour :

Ah, Juliet, [...] sweeten with thy breath  
This neighbour air, and let rich music's tongue  
Unfold the imagined happiness that both  
Receive in either by this dear encounter.  
(2.5.24-29).

Nocturne, boisé et aérien, l'espace dans lequel les amoureux se rencontrent est ainsi parfaitement favorable à la propagation des sons et à l'écho, comme l'est aussi le théâtre :

Where echoes come from several parts at the same distance,  
they must needs make (as it were) a quire of echoes, and so  
make the report greater, and even a continued echo; which  
you shall find on some hills that stand encompassed,  
theatre-like<sup>138</sup>.

Ainsi l'écho sous toutes ses formes vient-il investir chacun des moments de la tragédie : parole des astres, il révèle les secrets que renferme le nom sur des modes tantôt moqueur et menteur, tantôt tragique ou pathétique.

### Écho, ou les palimpsestes du nom

Dans son *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne consacre un traité particulier à l'écho dont il souligne l'infinie variété :

quelqu'un peut faire des Échos qui répondent sept, quatorze, ou vingt fois, comme font quelques-uns, que l'on a remarqué en Italie, en France & ailleurs, & d'autres, dont le dernier réponde plus fort que le premier, comme on l'a remarqué quelques fois : ou que l'on en puisse faire qui répondent autre chose que ce que l'on dit, par exemple qui répondent en Espagnol, lorsque l'on parle en François, ou qui répondent en un autre ton, par exemple à l'Octave plus

<sup>138</sup> Francis Bacon, *ibid.*, Century III, § 253, p.428.

haute ou plus basse, ou qui répondent seulement la nuit, ou à certaines heures du jour<sup>139</sup>.

Semblables à ces échos, les prénoms de Roméo et de Juliette retentissent tout au long de la pièce à de très nombreuses reprises<sup>140</sup>. Ils sont constamment interpellés, invoqués, moqués ou évoqués par les autres personnages<sup>141</sup>. Par exemple, Juliette apparaît sur scène pour la première fois après qu'elle a été appelée à plusieurs reprises par la nourrice et désignée par toutes sortes de noms : « What lamb, what, ladybird, / God forbid ! Where's this girl ? What, Juliet ! » (1.3.3-4). Plus tard, alors qu'elle s'entretient avec sa nourrice et apprend que le jeune homme dont elle est tombée amoureuse n'est autre qu'un des fils du clan ennemi, son nom est appelé des coulisses et met un terme à la conversation : « [*One calls within, "Juliet !"*] » (1.4.256). Quant à « Roméo », il est également mentionné plusieurs fois dans différents contextes où il est souvent enserré par des sons en [o:] placés au début et à la fin des vers : « O Romeo, Romeo » (2.1.76 ; 3.1.116 ; 3.2.41) ; « Romeo ! my cousin Romeo ! » (2.1.3) ; « Here comes Romeo, here comes Romeo » (2.3.35), « O, the people in the street cry "Romeo" » (5.3.191). Juliette est la première à invoquer le nom de Roméo avec une grande et sincère ferveur lors de la scène de révélation :

O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?  
Deny thy father and refuse thy name;  
Or, if thou wilt not, be but sworn, my love,  
And I'll no longer be a Capulet. [...]
   
Romeo, doff thy name,  
And for thy name, which is no part of thee,  
Take all myself.  
(2.1.76-92).

Shakespeare s'amuse à tourner en dérision le pouvoir du nom et celui de la voix : alors même que les invocations de Roméo viennent de faire apparaître

<sup>139</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636, facsimilé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, introduction par François Lesure, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1963, tome 1, Livre 1, « Traité particulier de l'Écho », p.50.

<sup>140</sup> François Laroque dénombre quelque 180 occurrences de la lettre « O » et du son [ou] dans la pièce, in *Roméo et Juliette*, nouvelle traduction de François Laroque et Jean-Pierre Villquin, préface et notes de François Laroque, Paris, le Livre de Poche, 2005, note 1, p.118 ; quant à Daniel J. Vitkus, il note dans son article intitulé "The 'O' in *Othello*: Tropes of Damnation and Nothingness", que O/Oh apparaît 151 fois dans *Romeo and Juliet*, dont le nombre d'occurrences la place juste après *Othello* (154), in *Othello. New Critical Essays*, Philip C. Kolin ed., New York et Londres, Routledge, 2002, p.349.

<sup>141</sup> Nous avons compté 128 occurrences du nom *Romeo* dans la pièce, contre 44 pour *Juliet*.

Juliette, dont les premières paroles interrogent d'emblée le pouvoir d'un nom qu'elle tente de vider de tout contenu, la jeune fille ne sait pas que Roméo est en dessous de sa fenêtre et elle répète son prénom à plusieurs reprises. Celui-ci apparaît alors devant elle *comme* par magie pour répondre à sa prière et témoigner de l'impact de l'invocation du nom : « I take thee at thy word », lui répond-il (2.1.92). De plus, dans sa tirade, elle établit un lien entre la rose et Roméo, puisqu'elle compare l'impact de leurs noms respectifs<sup>142</sup> :

[...] O be some other name!  
 What's in a name? That which we call a rose  
 By any other word would smell as sweet;  
 So Romeo would, were he not Romeo called,  
 Retain that dear perfection which he owes  
 Without that title.  
 (2.1.85-90).

Le nom du jeune homme renferme celui de la rose, comme le signale le son [o:] qui lie « Romeo » à la rime « rose » / « owes ». La correspondance établie par Juliette sera développée tout au long de la tragédie, puisqu'elle donnera naissance à une multitude de nouveaux mots et de sens issus de l'entremêlement des deux noms. En effet, « le dramaturge a [...] souvent recours à la figure de l'annomination, c'est à dire à la remotivation du nom propre par le biais de l'étymologie, de la traduction ou du glissement de sens (métanalyse) »<sup>143</sup>, et ainsi « Roméo » et le nom de la « rose » se superposent-ils pour engendrer le mot « rosemary », employé à deux reprises dans la pièce : d'une part, par Frère Laurent, lorsqu'il enjoint la famille de Juliette de déposer du romarin sur le corps de cette dernière (4.4.05), auquel cas, « arbuste à feuilles persistantes, le romarin est [...] le symbole de la pérennité de l'âme, et convient à ce titre au culte des morts et au rituel des obsèques ». D'autre part, par la nourrice, et le romarin évoque alors à la fois le souvenir de l'être aimé, comme le rappelle Ophélie dans *Hamlet* (« There's rosemary, that's for remembrance », 4.5.173), et la « "rose mariale", c'est-à-dire le symbole de la pureté virginale, et donc le motif végétal des noces »<sup>144</sup> :

<sup>142</sup> Voir, entre autres, Catherine Belsey, "The Name of the Rose in *Romeo and Juliet*", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, op. cit., p.47-67.

<sup>143</sup> François Laroque, « Roméo et Juliette, entre violence et jouissance », op. cit., p.3.

<sup>144</sup> Pierre Iselin, « "What shall I swear by?" : Langue et idolâtrie dans *Romeo and Juliet* », in *Roméo et Juliette : Nouvelles perspectives critiques*, op. cit., p.178. Voir aussi Philip Williams,

*Nurse* Doth not 'rosemary' and 'Romeo' begin  
Both with a letter?  
*Romeo* Ay, Nurse, what of that? Both with an 'R'.  
*Nurse* Ah, mocker, that's the dog's name. 'R' is for  
the – no, I know it begins with some other letter;  
and she hath the prettiest sententious of it, of you  
and rosemary, that it would do you good to hear it.  
(2.3.195-201).

Thème de la pièce associé à Roméo, le romarin fait donc l'objet de glissements de sens multiples, au point que l'on peut se demander si la nourrice n'évoque pas « Rosemary » pour mieux dissimuler « Rosaline » dont elle soupçonne Roméo d'être amoureux. En effet, la mention du romarin arrive de manière tout à fait inattendue ici, comme l'indique la réaction de Roméo (« Ay, Nurse, what of that ? »), et elle vient clore une tirade dans laquelle la nourrice raconte au jeune homme la cour que Pâris a entreprise auprès de Juliette et le refus catégorique de cette dernière d'y donner une suite favorable. On peut ainsi penser que la nourrice souhaite alors, comme en miroir, éprouver les sentiments et la fidélité de Roméo : joue-t-il double jeu avec Juliette (« if you should deal double with her », 2.3.157), est-il le soupirant d'une autre ? La nourrice et Juliette ont-elles eu vent des sentiments de Roméo pour celle qui n'est autre que la cousine de Juliette ? La tournure employée par la nourrice (« she hath the prettiest sententious of it, of you and rosemary ») peut en tout cas le laisser penser, puisque le mot « rosemary » est mis sur le même plan que Roméo, comme si le nom commun était employé comme nom propre, tandis que « sententious » / « sentences » peut désigner un proverbe, un aphorisme, une maxime, ou encore une sentence qui exprimerait la réprobation. La phrase de la nourrice peut ainsi évoquer deux idées différentes : Juliette associe le romarin au nom de son amoureux pour se rappeler les moments heureux passés avec lui, ou alors elle déplore l'amour que Roméo a pu porter à Rosemary/Rosaline et, acerbe, elle établit un lien entre cette dernière et l'if (« you » / « yew »), symbole de tristesse et de mort, pour dire son chagrin et son amertume. L'expression « prettiest sententious » serait alors chargée d'ironie, tout comme la conclusion de cette tirade (« it would do you good to hear it »), et le ton de la nourrice serait celui du reproche. Associée à « rosemary » et à « Rosaline »,

---

“The Rosemary Theme in *Romeo and Juliet*”, *Modern Language Notes*, Vol.68, N°6, 1953, p.400-03.

dont le prénom est le fait de Shakespeare puisque cette dernière n'est pas nommée dans les sources dont il s'est inspiré<sup>145</sup>, la rose peut également l'être à Juliette, car la jeune fille est comparée à une fleur à de nombreuses reprises : elle est une fleur emprisonnée par les murs infranchissables du verger (2.1.105-08), les roses de ses lèvres et de ses joues se réduiront en cendres lorsqu'elle aura pris le poison (4.1.99-100), et elle est aussi la plus belle des fleurs que son père pense déflorée par la mort (4.4.55-63). Elle est, de ce fait, associée au plaisir charnel, à l'hymen et à la vulve féminine<sup>146</sup>, ainsi que le laissent entendre les jeux de mots de Roméo et Mercutio :

*Mercutio* Nay, I am the very pink of courtesy.  
*Romeo* Pink for flower.  
*Mercutio* Right.  
*Romeo* Why, then is my pump well flowered.  
 (2.3.55-58).

Roméo/Rose, qui n'est pas la fleur de la courtoisie selon la nourrice (2.4.42), sera ainsi celui qui cueille la fleur qu'est Juliette. Cette dernière, comme Rosaline/Rosemary, est donc associée à la rose et aux sens auxquels la fleur renvoie, ce qui peut suggérer le caractère interchangeable des deux jeunes filles, voire la substitution de l'une à l'autre : Roméo a trouvé en Juliette une nouvelle Rosaline qui ne se refuse plus à lui mais s'abandonne à l'amour, conformément à ce que lui avait souhaité Benvolio. Enfin, Jonathan Goldberg voit un autre réseau de sens possible :

One might suspect that the name of the rose – like the name Rosaline as it travels in Shakespeare's plays to characters in *Love's Labour's Lost* and *As You Like It*, where Rosalind's other name, of course, is Ganymede – plots a trajectory from the fair young man to the dark lady<sup>147</sup>.

Ainsi que cela apparaît dans les premiers sonnets (en particulier dans le Sonnet 9), le jeune homme refuse de céder à l'amour et de procréer, comme c'est le cas de Rosaline dans *Romeo and Juliet* : « O she is rich in beauty, only poor / That

<sup>145</sup> Jonathan Goldberg, "Romeo and Juliet's Open Rs", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, *op. cit.*, p.199.

<sup>146</sup> « Flower: the rose that is the maidenhead », « Rose: pudend; maidenhead », Eric Partridge, *op. cit.*, p.137 et 228. L'image de la fleur qu'il faut cueillir est une métaphore des plus communes à la Renaissance, comme l'indique William C. Carroll dans "The Virgin Not: Language and Sexuality in Shakespeare", in *Shakespeare and Gender: A History*, Deborah Barker et Ivo Kamps eds., Londres et New York, Verso, 1995, p.283-301, et plus précisément p.290. En atteste également l'ode de Ronsard à Cassandre, « Mignonne, allons voir si la rose ».

<sup>147</sup> Jonathan Goldberg, *op. cit.*, p.201.

when she dies, with beauty dies her store » (1.1.211-12). Ajouté à cela, « Rose » est utilisé par le poète dans le premier sonnet pour désigner à la fois la beauté de la nature et celle du *Fair Youth* auquel il s'adresse : « From fairest creatures we desire increase / That thereby beauty's Rose might never die » (Sonnet 1, v.1-2). Dès lors, l'évocation de la fleur et les liens qui peuvent être tissés entre « Rose » et « Rosaline » tendent à assimiler la chaste jeune fille au jeune homme des *Sonnets*, d'autant que ce dernier est souvent identifié par la critique à Henry Wriothesley, conte de Southampton et l'un des patrons de Shakespeare. Son nom se prononçait « Rose-ly », et ses initiales inversées (W.H.) sont celles du destinataire des *Sonnets* (« To the onlie begetter of these ensuing sonnets, Mr W.H. »)<sup>148</sup>.

En empruntant l'exemple de la rose pour réduire à néant le pouvoir du mot comme celui du nom, les échos et correspondances auxquels Juliette renvoie indirectement induisent un tel feuilletage du sens que la singularité du mot « rose » et l'objet particulier qu'il désigne s'en trouvent dilués. L'enchevêtrement des patronymes et le brouillage qui en résulte traduisent le caractère interchangeable des personnages et font du nom un élément fluctuant, souple et relatif, comme pour signaler une autonomie que ce dernier serait capable de s'arroger aux dépens de l'objet qu'il désigne par des jeux de renvois et d'échos. Pourtant, le pouvoir du nom n'est pas anéanti par Juliette et, malgré ses efforts, son bien-aimé ne peut transcender le nom qui lui a été donné. L'évocation de la rose met au jour la grande chaîne des correspondances lexicales et sonores dans laquelle « Roméo » est un maillon parmi d'autres. Ainsi sont dévoilés les noms avec lesquels il est en sympathie, c'est-à-dire ceux qui l'entourent et partagent avec lui des sons, des syllabes ou des lettres dont les jeux de miroirs anagrammatiques, les ressemblances acoustiques et les associations d'idées les placent à un demi-ton d'intervalle les uns des autres. On bascule ainsi de Roméo à rose, de rosemary à Rosaline, puis à Juliette et au jeune homme des *Sonnets* (Rose-ly). Quant aux interrogations que suscite l'orthographe des noms « rosemary » et « Romeo » dans la tirade de la nourrice,

<sup>148</sup> Voir, par exemple, Martha H. Shackford, "Rose in Shakespeare's Sonnets", *Modern Language Notes*, Vol.33, N°2, février 1918, p.122 ; Martin Green, *Wriothesley's Roses: In Shakespeare's Sonnets, Poems and Plays*, Baltimore, Clevedon Books, 1993, 438p.

elles attirent l'attention sur la lettre « R » et elles suggèrent alors encore davantage de ramifications et de correspondances.

### « RomeO » : de la lettre grivoise à l'écho moqueur

« “R” is for the – no, I know it begins with some other letter » (2.3.198-99) : consonne gutturale et aboyante, le « R », lorsqu'il est prononcé à l'oral, commence par le son voyelle [a], ce qui a pour effet d'obscurcir son champ d'application linguistique aux yeux de la nourrice. Lettre trouble ambiguë, ainsi que le souligne le blanc dans sa réplique, il est, comme la rose, le signal d'un fourmillement du sens issu de substitutions ou de transformations. Pour les spectateurs de la Renaissance, la lettre « R » était d'abord associée aux grognements menaçants du chien : « that's the dog's name », déclare la nourrice. C'est ainsi, en tout cas, qu'elle est appelée dans le dictionnaire de Huloet-Higgins « [R is called] the dogges lettre, because it is uttered with a quavering of the tongue and seemeth to imitate the Arring that a dog maketh, being angry »<sup>149</sup>. À ce titre, le « R » renvoie aussi aux « dog days » et à la canicule qui embrase les haines, avive la colère, échauffe les esprits et contribue à attiser le feu entre les clans, comme l'annoncent les joutes verbales échangées entre Samson et Gregory et les jeux de mots sur coal / collier / choler / collar (1.1.1-4)<sup>150</sup>. De plus, si l'on admet que l'espace laissé vacant dans la tirade de la nourrice peut être comblé par le mot « arse »<sup>151</sup>, alors sa réplique (« “R” is for the arse ») fait écho à celle de Mercutio dans laquelle le même mot désigne l'ouverture vaginale, ou encore anale<sup>152</sup> :

If love be blind, love cannot hit the mark.  
Now will he sit under a medlar tree  
And wish his mistress were that kind of fruit.  
As maids call medlars when they laugh alone.  
O Romeo, that she were, O that she were  
An open-arse, or thou a popp'rin pear.  
(2.1.34-39).

<sup>149</sup> Cité par F.G. Hubbard, “*Romeo and Juliet* II, iv, 219-227”, *Modern Language Notes*, Vol.33, N°3, mars 1918, p.182-83 et James Sledd, “A Note on the Use of Renaissance Dictionaries”, *Modern Philology*, Vol.49, N°1, août 1951, p.10.

<sup>150</sup> Voir François Laroque, « Roméo et Juliette, entre violence et jouissance », *op. cit.*, p.6-8.

<sup>151</sup> C'est l'option choisie par les quatre éditions que nous avons utilisées.

<sup>152</sup> C'est la lecture que propose Jonathan Goldberg, qui voit dans les provocations de Mercutio l'aveu de son désir homosexuel pour Roméo, *ibidem*, p.206.

Le nom de Roméo fait l'objet de quolibets et de jeux de mots grossiers : il apparaît au milieu d'expressions ambiguës telles que « hit the mark » et « poppr'in » (*pop her in*) qui font référence à la pénétration sexuelle, et il est associé à des images d'entrejambe ou d'organes génitaux masculins et féminins par les termes « medlar [...] fruit », « pear », « open-arse », dont François Laroque explique que « la nèfle, quand elle est mûre, évoque la vulve féminine. Quant à la “queue de poire” (*poperin pear* en anglais), elle désigne le pénis »<sup>153</sup>. Le « R » lie donc Roméo à Rosaline, à la rose et à la nèfle, et ces deux dernières, deux plantes de la même famille<sup>154</sup>, renvoient aux ouvertures sexuelles féminines. Enfin, le double acoustique « Open arse / open Rs » fait de la lettre « R » le signal d'une ouverture, d'une porosité des genres et des formes<sup>155</sup>. En outre, si l'initiale et le prénom de Roméo l'inscrivent dans un espace sexuel, Mercutio associe le prénom du jeune homme à celui de Rosaline/Juliette dans une tirade où il parodie une scène de jouissance :

Romeo! Humours! Madman! Lover!  
 Appear thou in a likeness of a sigh;  
 Speak but one rhyme and I am satisfied.  
 Cry but 'Ay me', pronounce but 'love' and 'dove';  
 Speak to my gossip Venus one fair word [...]  
 I conjure thee by Rosaline's bright eyes [...]  
 That in thy likeness thou appear to us.  
 (2.1.8-22).

D'une part, dans cette scène, le nom de Roméo est appelé six fois par ses amis, sans compter les termes « Madman », « Passion » et « Lover » que Mercutio emploie pour le persifler et l'associer à la folie, aux humeurs et à la passion ainsi qu'aux affectations pétrarquaisantes du discours amoureux et autres (im)postures. Ces sobriquets invoquent le jeune homme sur un mode ironique et renvoient à l'autre nom qui pourrait être le sien, « Valentine », comme l'a montré Joseph A. Porter<sup>156</sup>. À la Renaissance, « Valentine » désigne le type même de l'amoureux, et il apparaît à la place du nom de Roméo dans la scène

<sup>153</sup> *Roméo et Juliette*, *op. cit.*, note 2, p.63.

<sup>154</sup> Jonathan Goldberg, *ibid.*, p.205.

<sup>155</sup> Jonathan Goldberg envisage ces « open Rs » comme la représentation de l'inversion des genres et surtout de l'homosexualité, qu'il juge latente dans la pièce, *ibid.*, voir en particulier p.199-208.

<sup>156</sup> Sur toutes les ramifications, strates et significations des noms Romeo/Valentine dans *Romeo and Juliet*, *The Two Gentleman of Verona* et toutes les sources de Shakespeare, voir Joseph A. Porter, "Mercutio's Brother", *op. cit.* Voir aussi *Romeo and Juliet*, Brian Gibbons ed., The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1980, introduction, p.28.

2 de l'acte 1, puisque « Mercutio and his brother Valentine » (1.2.69) font partie de la liste des invités du bal. En outre, si l'on en croit la grammaire écrite par Ben Jonson, la lettre « R », lorsqu'elle est placée à la fin d'un mot, rend le son [l]<sup>157</sup>, ce qui donne lieu au jeu de mot « brothel/brother » et peut insinuer l'homosexualité des deux amis, comme le fera Tybalt disant à Mercutio avant le duel meurtrier : « Mercutio, thou consortest with Romeo » (3.1.44). Lourde de sens, le nom de Roméo/Valentine fait ainsi l'objet de jeux d'appels et de rappels qui le font rebondir et retentir sous des formes détournées afin de le tourner en ridicule. D'autre part, le nom de Juliette y est également évoqué et calomnié indirectement par les mots qui contiennent le son [ai] (*sigh, rhyme, satisfied, cry, Rosaline, bright*), tous liés au mot « Ay » qui reproduit les gémissements orgasmiques, comme le font les O/[o:] du nom de Roméo : « O Romeo, that she were, O that she were / An open-arse, or thou a popp'r in pear » (2.1.38-39). Le « Ay » et le « O » se mêlent donc pour simuler la jouissance avant que la lettre circulaire n'évoque une forme ronde et ouverte, une zone intime que Mercutio dépeint dans une tirade à la hauteur de l'audace qui le caractérise :

'Twould anger him [Romeo]  
To raise a spirit in his mistress' circle  
Of some strange nature, letting there stand  
Till she had laid it and conjured it down:  
That were some spite. My invocation  
Is fair and honest, in his mistress' name;  
I conjure only but to raise up him.  
(2.1.24-30).

« Spirit » peut désigner le liquide séminal<sup>158</sup>, tandis que « spite » renvoie à son paronyme « spit » pour faire référence à l'émission de la semence masculine. Quant à « mistress' circle », il suggère l'organe sexuel féminin, et les verbes « stand » et « raise up » l'érection du membre viril. Décupler la puissance sexuelle de son ami : voilà donc le véritable dessein de Mercutio. Cercle magique, organe occulte, le O apparaît ainsi comme un orifice féminin dans

<sup>157</sup> “R is the Dogs Letter, and hurreth in the sound; the tongue striking the inner palate, with a trembling about the teeth. It is sounded firm in the beginning of the words, and more *liquid* in the middle and ends: as in *rarer. riper*”, Ben Jonson, *The English Grammar made by Ben Jonson for the benefit of all Strangers, out of his observation of the English language now spoken, and in use*, ch. IIII, “Of the consonants”, p.47, in *The workes of Benjamin Jonson*, Londres, s.n., 1641, p.34-69.

<sup>158</sup> Eric Partridge, *op. cit.*, p.243.

lequel on peut « dresser quelque étrange démon / [...] et le laisser planté là / Jusqu'à ce que, par magie, elle [sa maîtresse] le fasse retomber tout pendant »<sup>159</sup>. On trouve un autre exemple de cette idée un peu plus tard dans la pièce, où le nom de Roméo dévoile à nouveau son essence sexuelle :

*Benvolio* Why, what is Tybalt?  
*Mercutio* More than Prince of Cats. O, he's the courageous captain of compliments. [...] a duellist, a duellist, a gentleman of the very first house of the first and second cause. Ah, the immortal *passado*, the *punto reverso*! the *hay*! [...] O, their bones, their bones!  
*Benvolio* Here comes Romeo, here comes Romeo!  
*Mercutio* Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified!  
 (2.3.17-37).

Le prénom de Roméo est mentionné à deux reprises sur un mode exclamatif avant de subir une nouvelle métamorphose : de retour après son entrevue avec celle que Mercutio pense être Ro-saline, il est amputé de sa première syllabe, « ro », et ainsi vidé de sa laitance, « roe ». De « Roméo » ne reste dès lors qu'une forme tronquée, « meo », écho qui exprime ici la jouissance, « Me, O ! », avant que ce sentiment ne se change en son contraire et que les syllabes ne s'inversent pour exprimer le chagrin dans la bouche de Lady Capulet à la scène 4 de l'acte 4 : « O, me ! ». L'association de la lettre « O » et des organes sexuels ou, plus largement, de l'acte charnel, est récurrente dans le théâtre de Shakespeare, comme on le voit très clairement dans l'acte 4 de la scène 1 de *The Merry wives of Windsor*, où a lieu une leçon de latin :

*William Page* [...] *Singulariter nominativo: 'hic, haec, hoc'*.  
*Sir Hugh Evans* [...] Well, what is your accusative case?  
*William Page* *Accusativo: 'hinc'* –  
*Sir Hugh Evans* [...] What is the focative case, William?  
*William Page* O,—vocativo, O.  
*Sir Hugh Evans* [...] What is your genitive case plural, William?  
*William Page* Genitive case?  
*Sir Hugh Evans* Ay.  
*William Page* *Genitivo: 'horum, harum, horum'*.  
*Hostess Quickly* Vengeance of Jenny's case! fie on her! never name her, child, if she be a whore. [...] You do ill to teach the child such words. He teaches him to hick and to hack, which they'll do fast

<sup>159</sup> Nous citons ici la traduction de François Laroque et Jean-Pierre Villquin, *op.cit.*

enough of themselves, and to call 'whorum'.  
 Fie upon you!  
*Sir Hugh Evans* [...] Show me now, William, some  
 declensions of your pronouns.  
*William Page* Forsooth, I have forgot.  
*Sir Hugh Evans* It is 'qui, que, quod'. If you forget your 'qui's,  
 your 'que's, and your 'quod's, you must be  
 preeches.  
 (4.1.35-67).

Sir Hugh Evans est obligé d'intervenir à de nombreuses reprises pour faire taire l'écho bavard et égrillard de Mistress Quickly, qui n'a de cesse de dupliquer les mots à l'oblique et d'en faire jaillir le versant impudique. Ainsi les homophones grivois des déclinaisons des pronoms évoquent-ils les organes génitaux (« 'Qui's, 'que's, 'quod's » / « Keys, case, cods »)<sup>160</sup>, tandis que le génitif renvoie aux prostituées (« horum » / « whore »)<sup>161</sup> et que le nominatif (« hic(k) and hac(k) »)<sup>162</sup> comme le vocatif (« focative » / « fuckative »)<sup>163</sup> signifient la copulation aussi bien que la pénétration. Quant aux cas des noms (« case »)<sup>164</sup> et à la lettre « O », ils font référence au vagin ainsi qu'à l'acte charnel.

Écho du nom de Roméo, le « O » comme son et comme lettre évoque donc la copulation aussi bien que le sexe féminin, et il est perçu comme une ouverture, une béance à combler. Si les sons [o :] et [ai] s'allient souvent pour singer vocalement l'union sexuelle dans la bouche de Mercutio, les échos des prénoms des amoureux résonnent de nouveau dans la scène 2 de l'acte 3, lorsque la nourrice s'apprête à révéler à Juliette la mort de Tybalt et le bannissement de Roméo. Leur conjugaison prend alors un sens nouveau et marque le tournant de la pièce.

<sup>160</sup> Helge Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation*, New Haven, Yale University Press, et Londres, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1953, p.119.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p.77,

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>163</sup> Voir Eric Partridge, *op. cit.*, p.142.

<sup>164</sup> Eric Partridge, *ibidem*, p.96.

### Écho, douleur, et frustration

Au début de l'acte 3, Juliette attend que la nourrice la rejoigne et lui donne des nouvelles de Roméo :

*[Enter the Nurse with cords]*

*Juliet* And she brings news, and every tongue that speaks  
But Romeo's name speaks heavenly eloquence.  
Now Nurse, what news? What hast thou there,  
The cords that Romeo bid thee fetch?

*Nurse* Ay, ay, the cords.

*Juliet* Ay me, what news? Why dost thou wring thy hands?

*Nurse* Ah wereday, he's dead, he's dead, he's dead!  
We are undone, lady, we are undone.  
Alack the day, he's gone, he's killed, he's dead!  
[...] O Romeo, Romeo  
Whoever would have thought it Romeo?

*Juliet* What devil art thou that dost torment me thus?  
This torture should be roared in dismal hell.  
(3.2.34-44).

Tandis que les mains se tordent et que les répétitions, les gradations et les exclamations traduisent le tourment qui gagne la nourrice, les questions de Juliette reflètent la montée de l'angoisse et la torture intérieure qui s'empare d'elle. Le prénom de Roméo, que la jeune fille mentionne avec grâce et ferveur pour en faire l'expression de l'éloquence céleste, devient, dans la bouche de la nourrice, synonyme de désolation : s'il changeait la nuit en jour dans l'épithalame de Juliette (« Come, (k)night, come Romeo, come thou day in (k)night », 3.2.17), il n'évoque maintenant plus que la nuit noire de quelque géhenne dans laquelle retentissent des cris plaintifs et déchirants (« dismal hell »<sup>165</sup>). Parallèlement, l'écho du nom des amoureux subit des transformations : le « O », synonyme d'invocation inspirée et d'élan amoureux, se change en signe de douleur, tandis que le soupir de consentement, « Ay », ne vient ponctuer l'échange que pour traduire la souffrance : « Ay, ay... Ay me... Ah... ». Cette scène marque le début d'une spirale de malheurs, car en tuant Tybalt, le jeune homme a révélé l'ennemi des Capulets que son nom le prédestinait à être, ainsi que le Chœur le laissait entendre dès les premiers vers de la pièce :

<sup>165</sup> Dans la note 44 de la page 266, Levenson donne la précision suivante : « dismal : associated with woeful sounds and the devil, bad luck and malevolence ».

From forth the fatal loins of these two foes  
 A pair of star-crossed lovers take their life,  
 Whose misadventured piteous overthrows  
 Do with their death bury their parents' strife.  
 (Prologue 1.5-8).

Juliette est associée aux mots « strife » et « life » par le son de la diphtongue [ai], mais aussi à « piteous » par le son [i]. Quant à « Roméo », il rime avec « overthrows » et « foes »<sup>166</sup> dans un vers que le O/[o:] envahit : « From forth the fatal loins of these two foes ». De plus, si les premiers vers de la pièce découvrent l'ennemi que dissimule le nom de Roméo, les derniers vers le font rimer avec « woe » :

For never was a story of more woe  
 Than this of Juliet and her Romeo.  
 (5.3.309-10).

Non seulement l'ordre des prénoms des amoureux est inversé par rapport au titre de la pièce, mais les lettres « e » et « o » prêtent elles aussi à des jeux de miroir : woe / Romeo. Le mot « woe », souvent associé à Roméo dans la tragédie, donne lieu à de nombreux jeux de rimes et de lettres, comme on le voit dans un vers de Pâris qui juxtapose les idées d'amour et de tristesse par un jeu de paronomase : « These times of woe affords no time to woo » (3.4.8). « Romeo » contient donc les mots « foe » et « woe », deux termes proleptiques qui résultent de la permutation des lettres de l'écho de son prénom à l'écrit : « eo / oe ». Associé au malheur et à l'inimitié de par son nom et son prénom, le jeune homme est donc la source des écoulements de larmes doublés des cris de douleur de sa bien-aimée lorsqu'elle s'entretient avec la nourrice et qu'elle exprime le désarroi qui serait le sien si Roméo était mort :

*Juliet*      Hath Romeo slain himself? Say thou but 'Ay'  
 And that bare vowel 'I' shall poison more  
 Than the death-darting eye of the cocatrice,  
 I am not I if there be such an 'I',  
 Or those eyes shut that make thee answer 'Ay'.  
 If he [Romeo] be slain, say 'Ay', or if not 'No'.  
 Brief sounds determine of my weal or woe.

<sup>166</sup> Ce terme est repris à tous les moments charnière de la pièce : par Lady Montaignu lorsqu'elle essaie d'empêcher son mari de se mêler à la rixe qui oppose les deux familles dans la première scène de l'acte 1 (« Thou shalt not stir a foot to seek a foe », 1.1.76), par Tybalt lors du bal, afin de désigner Roméo (1.4.174), par Roméo ensuite lorsqu'il apprend que Juliette est une Capulet (1.4.231), puis de nouveau par le Chœur, à deux reprises, dans le prologue qui précède la scène du balcon (2.0.), et enfin par Roméo lorsqu'il demande son aide au frère (2.2.51-56).

*Nurse* I saw the wounds, I saw it with mine eyes –  
 God save the mark! – [...] – I sounded at the sight.  
 (3.2.45-56).

De la simple voyelle « I » et des jeux de mots et de sons auxquels elle donne naissance, émerge un faisceau de sens qui se mêlent pour traduire les émotions confuses qui envahissent Juliette et le trouble extrême qui règne dans son âme. Le son [ai] et la lettre « I », disséminés dans toute la tirade, renvoient à la fois au pronom personnel de la première personne du singulier, à l'adverbe qui exprime l'affirmation (« Ay ») – que l'on orthographiait « I » à la Renaissance<sup>167</sup> – à l'organe visuel (« eye »), et aussi à l'initiale du prénom de Juliette (« I am not I[uliet] if there be such an I / “Ay” »). Simultanément, la répétition de la voyelle à l'oral donne à entendre au public un long soupir de douleur, une plainte, « Ay ay ay ay ay ». L'écho du nom des amants révèle les sentiments qui habitent l'âme de Juliette autant que le sort qui sera le sien : « Ay » / [ai] signifiera que Roméo est mort, et « No » / [o:] qu'il vit. Vivant, Roméo n'engendrera pourtant que malheur et renoncement, comme l'indique la rime propleptique « No / woe ». La destinée de Juliette est déterminée par son nom, par les lettres et les sons qui le composent, et par les multiples échos que lui envoient les astres : « Brief sounds determine of my weal (/will) or woe » (l.51), souligne-t-elle avant que la nourrice n'affirme qu'elle s'est évanouie à la vue du sang (« I sounded at the sight »), ou alors qu'elle n'a pu s'empêcher d'y réagir de manière sonore (« O ! »). Enfin, initiale du mois de la naissance de Juliette (I/July), la lettre « I » est également celle de son surnom (I/Julie) et ce dernier anticipe sur l'issue fatale de la rixe entre son cousin et son amant dès le premier acte car, comme l'indique François Laroque,

le fait que le mot « jewel » soit l'équivalent acoustique de « Jule/Juliet » ne doit pas cacher une autre résonance beaucoup plus inquiétante, où il est entendu en anglais comme un double de « duel »<sup>168</sup>.

Ainsi le duel meurtrier entre Tybalt et Roméo rejoue-t-il le duo amoureux entre Roméo et Juliette autant qu'il présage leur union dans la mort, ce que signale le film de Franco Zeffirelli (*Romeo and Juliet*, 1968), puisque le thème musical composé par Nino Rota accompagne ces trois moments du film. Le nom, son et

<sup>167</sup> *Romeo and Juliet*, Levenson ed., *op. cit.*, note 46 p.267.

<sup>168</sup> François Laroque, « Roméo et Juliette, entre violence et jouissance », *op. cit.*, p.13.

lettres, détermine l'essence et le sort de l'être qui le porte et, en conséquence, bien que Roméo formule le souhait d'être rebaptisé (2.1.96-100) et qu'il cherche ensuite à faire l'ablation de la partie de son anatomie qui recèle son nom, jugé aussi meurtrier que la balle d'une arme à feu ou que la main qui a tué Tybalt (3.3.101-07), c'est en vain. Le nom n'est logé dans aucune partie circonscrite du corps ; il est inscrit dans la chair et ne peut en être extirpé. Ainsi n'aura-t-il de cesse de rattraper le jeune homme tout au long de la pièce : « Romeo is banished », décide le Prince à l'issue du duel mortel ; or, la sentence princière a un impact considérable sur le destin des amoureux<sup>169</sup> :

[...] 'Banished'?  
 O Friar, the damnèd use that word in hell;  
 Howling attends it. How hast thou the heart [...]  
 To mangle me with that word 'banished'?  
 (3.3.46-51).

L'exil imposé à Roméo est vécu par ce dernier comme une condamnation à mort, et le mot « bannissement » lui paraît tout droit sorti d'un enfer où les hurlements des damnés traduisent la violence qui leur est infligée, comme dans la vision de Juliette (3.2.44). La puissance du mot est telle qu'il l'assimile à une mutilation et interdit au Frère de le prononcer à haute voix pour en limiter le pouvoir invocateur (« Do not say "banishment" », 3.3.14) ; il fait ici de nouveau écho aux lamentations de Juliette :

Some word there was, worsè than Tybalt's death,  
 That murdered me. I would forget it fain,  
 But O, it presses to my memory,  
 Like damnèd guilty deeds to sinners' minds:  
 'Tybalt is dead, and Romeo banished'.  
 That 'banished', that one word 'banished',  
 Hath slain ten thousand Tybalts.  
 (3.2.97-114).

Si la jeune fille mutile d'abord le nom de son bien-aimé en l'associant, dans une tirade qui compte le plus grand nombre d'oxymores successifs de la pièce et traduit la division et la discordance, à une vipère, à un dragon, à un tyran, à un démon, à un corbeau, à un loup ou à un saint damné (3.2.73-85), elle se reproche ensuite sa violence à son encontre car, par analogie, mutiler le nom revient à

<sup>169</sup> Voir Kiernan Ryan, "'The Murdering Word'", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays, op. cit.*, p.116-28.

mutiler celui qui le porte, c'est-à-dire Roméo lui-même : « Ah, poor my lord, what tongue shall smooth thy name / When I, thy three-hours wife, have mangled it ? ». Les mots peuvent meurtrir et tuer, comme le montre l'effet qu'a le mot « banished » sur Juliette ; mille fois plus destructeur que l'adjectif « dead » à ses yeux, et générateur d'un chagrin plus grand que celui que pourrait lui donner la mort des siens, il s'imprime sur sa mémoire pour l'oppresser et la hanter :

Tybalt's death  
 Was woe enough, if it had ended here; [...]
   
But with a rearward following Tybalt's death,
   
'Romeo is banished' – to speak that word
   
Is father, mother, Tybalt, Romeo, Juliet,
   
All slain, all dead. 'Romeo is banished' –
   
There is no end, no limit, measure, bound,
   
In that word's death; no words that can woe sound.
   
(3.2.114-26)<sup>170</sup>.

Puisque les mots manquent pour dire leur incommensurable puissance et exprimer la douleur qu'ils sont susceptibles d'occasionner, alors les sons vont prendre le relais : les diphtongues [o:] et [ai] deviennent ainsi les reflets acoustiques d'un paysage de désolation aquatique envahi de larmes.

### De sinistres augures

Le passage d'un espace aérien et céleste à un espace aquatique est souvent signalé par des images qui convoquent les dérivés de l'air que sont les vapeurs et la brume. Elles indiquent, en effet, un changement d'état, une métamorphose, et le passage d'un niveau de réalité à un autre. Ainsi, lorsque Roméo s'insurge contre le bannissement qui lui est imposé et redit avec véhémence sa passion pour Juliette, il est interrompu par les coups frappés à la porte par la nourrice et il évoque cet état de transition :

*Friar Laurence* [...] one knocks. Good Romeo, hide thyself.  
*Romeo* Not I, unless the breath of heartsick groans  
 Mist-like enfold me from thy search of eyes.  
 (3.3.71-73).

<sup>170</sup> Entre les vers 114 et 126, le mot « woe » est répété trois fois (l.115, 116, 126) tandis que les termes « griefs » (l.117) et « lamentation » (l.120) ajoutent encore au pathétique ; « no » est répété trois fois également.

Si Roméo espère que les soupirs plaintifs de son cœur le rendront invisible, la brume marque ici un effacement progressif des contours, un effet de flou qui anticipe sa dissolution dans les larmes et qui fait pendant à l'évaporation céleste des amoureux à l'acte précédent (« Parting is such sweet sorrow »). Deux scènes plus loin, la brume bienveillante qui enveloppait les amants se change en vapeurs toxiques (3.5.7-15) tandis que le chant rauque et strident de l'alouette se substitue au chant harmonieux du rossignol pour signaler la discorde et la division à venir :

*Juliet*      Wilt thou be gone? It is not yet near day.  
                   It was the nightingale, and not the lark,  
                   That pierc'd the fearful hollow of thine ear;  
                   Nightly she sings on yond pomegranate tree.  
                   Believe me, love, it was the nightingale.  
                   (3.5.1-5).

À chacune de leurs rencontres, les amoureux ont recours à des images d'oiseaux pour décrire leur amour, exprimer leurs souhaits ou encore les rapports qui les lient. Ici, l'évocation du rossignol et celle du grenadier (« pomegranate tree ») font écho à plusieurs mythes qui commentent la scène et lui donnent une tonalité. Le grenadier fait référence à l'histoire de Proserpine et de Pluton qu'Ovide raconte au cinquième livre de ses *Métamorphoses*<sup>171</sup>. Pluton y tombe amoureux de Proserpine, fille de Cérès et de Jupiter qu'il enlève en dépit de ses protestations. Désespérée par le rapt dont Proserpine a été victime, Cérès implore Jupiter de la sortir des Enfers, ce que le dieu des dieux est en mesure d'accorder à la condition que Proserpine ne goûte à aucune nourriture infernale, ainsi que l'ont décrété les Parques. Or, lorsque Cérès décide d'en avertir sa fille, il est trop tard et le sort de Proserpine est déjà déterminé :

  For as she happed one day  
   In Pluto's orchard recklessly from place to place to stray,  
   She, gathering from a bowing tree a ripe pomegranate, took  
   Seven kernels out and sucked them.  
   (Book 5, v. 675-78).

Dans l'impossibilité de ramener sa fille, Cérès implore de nouveau Jupiter et ce dernier finit par trancher : Proserpine règnera sur les Enfers six mois de l'année,

<sup>171</sup> Sur la façon dont ce mythe peut être interprété dans la pièce, voir Robert N. Watson et Stephen Dickey, "Wherefore Art Thou Tereu?": Juliet and the Legacy of Rape", *Renaissance Quarterly*, N°58, 2005, en particulier les p.143-46.

et elle rejoindra sa mère, déesse de la nature, les six autres mois<sup>172</sup>. De cette division naissent les saisons, et le retour de Proserpine sur terre marque ainsi le début du printemps. Comme Proserpine, Juliette est associée simultanément à la vie et à la mort : née le 31 juillet, qui célèbre l'été et les premières récoltes, elle a été conçue la nuit de « Hallowe'en », durant laquelle on célèbre les morts<sup>173</sup>. À l'acte 5, le poison conseillé par le Frère place la jeune fille dans un espace où la mort et la vie se chevauchent, ainsi que le déplore son père : « Death is my son-in-law, death is my heir ; / My daughter he has wedded » (4.4.64-65). Ainsi la mention du grenadier, incarnation de cet entre-deux puisqu'il est à la fois le symbole de la renaissance de la nature et celui de l'emprisonnement et de la mort, rappelle et confirme le signe sous lequel la fille Capulet est placée. Perché sur le grenadier, le rossignol est tout aussi ambivalent, comme on le voit au sixième livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Après qu'il a remporté une victoire magistrale sur les Barbares, Térée s'y voit offrir en mariage Procné, fille du roi d'Athènes. Leur union, à laquelle ni Junon (déesse du mariage), ni Hyménée, ni les Grâces n'assistent, est placée sous l'augure d'un hibou perché au-dessus de la maison des jeunes mariés, « a cursèd owl, the messenger of ill success and luck » (Livre 6, v.553). Après le mariage, Procné fait une demande à son mari : sa sœur, Philomèle, lui manque, et elle aimerait que Térée parte la chercher chez son père. Térée accepte, part à Athènes, et dès qu'il aperçoit la jeune sœur, un violent désir s'empare de lui. De retour chez lui, il enferme Philomèle dans une tour au milieu des bois, la viole et lui coupe la langue pour l'empêcher de raconter ce qu'il lui a fait. Réduite au silence, cette dernière parvient à avertir sa sœur et à l'informer de son infortune en tissant son récit sur un linge. Vengée, elle est finalement transformée en rossignol à la fin du mythe et elle s'envole dans les bois (v.845-46). Le mythe de Philomèle renvoie alors à son tour à celui d'Écho tel qu'il est revisité par Juliette quand elle déplore de ne pouvoir faire résonner sa voix dans le verger : les deux jeunes filles sont contraintes au silence. En outre, si Térée décide de couper la langue de Philomèle c'est précisément parce qu'elle le menace de s'allier à l'écho pour révéler son crime :

<sup>172</sup> D'autres récits racontent que Jupiter envoie Mercure chercher sa fille aux Enfers. Joseph A. Porter établit ainsi un rapprochement entre Mercurio et Mercure dans *Shakespeare's Mercurio: His History and Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, 281p.

<sup>173</sup> François Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris, P.U.F., 1988, p.217-18.

'A prisoner in these woods, my voice the very woods shall fill  
 And make the stones to understand. Let heaven to this give ear,  
 And all the gods and powers therein, if any god be there'.  
 (Book 6, v.697-99).

Ainsi, dans la tirade de Juliette, le rossignol est un oiseau à la fois favorable parce qu'il signale l'arrivée de la nuit et la possibilité pour les amoureux de se rencontrer, et un symbole d'emprisonnement autant que de mélancolie, car il n'est qu'un vestige de la voix dont il chante la perte, à titre de compensation. Au rossignol, symbole de frustration, les amoureux doivent-ils préférer l'alouette, promesse de l'aube ? Le chant de l'alouette est d'abord associé au départ de Roméo :

*Romeo* I'll say yon grey is not the morning's eye:  
 'Tis but the pale reflex of Cynthia's brow;  
 Nor that is not the lark, whose notes do beat  
 The vaulty heaven so high above our heads  
 [...]

*Juliet* It is, it is! Hie hence, be gone, away!  
 It is the lark that sings so out of tune,  
 Straining harsh discords and unpleasing sharps.  
 Some say the lark makes sweet division;  
 This doth not so, for she divideth us.  
 Some say the lark and loathed toad change eyes.  
 O, now I would they had changed voices too,  
 Since arm from arm that voice doth us affray,  
 Hunting thee hence with hunt's-up to the day.  
 (3.5.19-34).

L'échange entre Roméo et Juliette se fait sur le mode de l'aubade, forme convenue au cours de laquelle les amoureux font traditionnellement part de leur dépit face aux prémices du jour qui annoncent le terme de leur rencontre tandis qu'ils tentent d'en reculer un lever jugé trop prompt. L'aubade est chargée d'une intensité et d'une résonance extrêmement sinistres dans cette scène, puisqu'elle est un prélude à une mort annoncée : le chant rauque et discordant de l'alouette rebondit sur le toit céleste avant de leur livrer l'écho funeste qui signale la division et la discorde à venir. Le cri de l'oiseau du matin persécute les amoureux et vient sonner l'hallali de leur relation (« hunt's-up ») : manifestation de l'ironie dramatique, le chant de l'alouette rappelle la chanson traditionnelle entonnée pour célébrer la nouvelle vie des mariés le lendemain des noces tout en évoquant le son du cor qui réveille les chasseurs (les Capulets) et les avertit qu'il

est temps de partir à l'assaut de leur proie (Roméo)<sup>174</sup>. Comme le rossignol, l'alouette présage donc le malheur à venir. Enfin, si la jeune fille redoutait de faire résonner la grotte d'Écho lors de sa première rencontre avec Roméo, c'est un autre type de grotte qui menace les amoureux ici : « the fearful hollow of [Romeo's] ear » (3.5.3 ; tirade complète p.283).

Le terme « hollow », qui rime avec le prénom du jeune homme, renvoie à différents sens : il désigne d'abord une cavité profonde, un espace vacant, et donc l'oreille de Roméo. Ensuite, il est un cri qui attire l'attention ou manifeste un encouragement (en particulier durant une partie de chasse), et aussi une interjection qui signale un danger et est alors synonyme de « Halte ! Arrière ! »<sup>175</sup>. L'organe auditif de Roméo et la façon dont le chant de l'oiseau fait écho en lui déterminent donc son départ : s'il entend le rossignol, il demeurera auprès de Juliette et devra se résoudre à accueillir la Mort ; si c'est celui de l'alouette, les chiens des Capulets se lanceront à sa poursuite et, oppressé et terrorisé, il devra fuir à Mantoue. Le sort de Juliette dépend des sons qui résonnent à ses oreilles (« Brief sounds determine of my weal or woe »), et il en va de même de Roméo. L'oreille qui recevait les promesses d'amour dans la scène du balcon devient ici le siège même du malheur, un espace effrayant dans lequel ne résonnent plus que d'inquiétants échos, de sinistres signaux. Enfin, à l'écho des chants d'oiseaux s'ajoute celui des prénoms. Ces derniers viennent conclure la scène et confirmer la situation inextricable dans laquelle les amoureux sont (em)mêlés :

*Juliet* O, now be gone! More light and light it grows.  
*Romeo* More light and light, more dark and dark our woes.  
 (3.5.35-36).

<sup>174</sup> Sur la signification du terme « hunt's-up », voir *Romeo and Juliet*, Jill Levenson ed, *op. cit.*, note 34, p.287. Voir aussi John M. Ward, "The Hunt's up", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol.106, 1979-1980, p.1-25.

<sup>175</sup> *O.E.D.*, hollow, *n.*, 1. A hollow or concave formation or place, which has been dug out, or has the form of having so been: a. a hole, cave, den, burrow (*obs.*); b. a hole running through the length or thickness of anything; a bore (*obs.*); c. a surface concavity, more or less deep, an excavation, a depression on any surface; d. an internal cavity (with or without an orifice); a void space.

hollo, hollow, *int.* and *n.*, A. *int.* A call to excite attention, also a shout of encouragement or exultation: = HOLLA 2.3.B. *n.* A shout of *hollo!* a loud shout; *esp.* a cry in hunting cf. HALLOO *n.*, HALLOW *n.*<sup>2</sup>

holla, *int.* and *n.*, 1. An exclamation meaning Stop! cease! Hence *to cry holla; to give the holla to*, to stop or check by this call. *Obs.*

halloo, *int.* and *n.* An exclamation to incite dogs to the chase, to call attention at a distance, to express surprise, etc.

Alors que les [o:] et les [ai] étaient parvenus à illuminer la nuit et à y faire briller le soleil du jour, ce dernier trouve son terme, comme l'indiquent l'association du [o:], écho de Roméo, à « woe », et le passage de « light », qui renferme l'écho de Juliette ([ai]), à « dark ». Le paysage sonore aérien (« O ! ») se fait liquide, désormais rempli des sanglots de Juliette, ainsi que son père l'indique un peu plus loin dans la même scène :

When the sun sets, the earth doth drizzle dew;  
But for the sunset of my brother's son  
It rains downright. How now, a conduit, girl? What, still in tears?  
Evermore show'ring?  
(3.5.126-129).

Capulet emprunte aux clichés pétrarquistes pour comparer sa fille à une fontaine et dire le malheur qui s'est abattu sur elle : elle a perdu pied et elle se noie, dévastée par un torrent de larmes. Tandis que la rosée du crépuscule s'est métamorphosée en pluie battante afin de signaler le coucher du soleil de Tybalt et les larmes versées par le ciel, le conduit pneumatique qu'était Juliette dans la scène du balcon devient ici une barque en proie au déchaînement des flots :

[...] In one little body  
Thou counterfeit'st a bark, a sea, a wind:  
For still thy eyes, which I may call the sea,  
Do ebb and flow with tears; the barque thy body is,  
Sailing in this salt flood; the winds, thy sighs,  
Who, raging with thy tears, and they with them,  
Without a sudden calm will overset  
Thy tempest-tossed body.  
(3.5.129-136).

L'image de la barque est également utilisée par Roméo au début de la pièce pour décrire le sort de l'amoureux déçu, et à la fin de la pièce dans le soliloque qui précède sa mort : elle s'inscrit donc dans un réseau de correspondances funeste et annonce la mort à venir. Quant à Paris, il se plaindra de ce trop-plein de larmes, de cette abondance lacrymale que Juliette ne parvient pas à assécher (« Immoderately she weeps for Tybalt's death », « the inundation of her tears », 4.1.6-12). Enfin, à la scène 4 de l'acte 4, lorsque la (prétendue) mort de Juliette est découverte, des larmes et des cris de douleur dignes de l'enfer engloutissent irrémédiablement l'espace aérien que les amoureux avaient réussi à créer.

### Lamentation et logorrhée

<i>Nurse</i>	Lady, lady, lady! Alas, alas! Help, help! My lady's dead! O, wereday, that ever I was born! Some aqua-vitae, ho! My lord! My lady! [Enter Capulet's wife]
<i>Capulet's wife</i>	What noise is here?
<i>Nurse</i>	O lamentable day! [...] Look, look! O heavy day!
<i>Capulet's wife</i>	O me, O me! My child, my only life! Revive, look up, or I will die with thee! – Help, help! Call help. [...]
<i>Nurse</i>	She's dead, deceased, she's dead; alack the day!
<i>Capulet's wife</i>	Alack the day, she's dead, she's dead, she's dead! [...]
<i>Nurse</i>	O lamentable day!
<i>Capulet's wife</i>	O woeful time!

(4.4.39-56).

Le premier vers prononcé par la nourrice marque le début d'une scène dans laquelle le pathos va culminer dans une veine sénéquienne où domine l'enflure du style. Le flot ininterrompu de hurlements et de plaintes combine différents tropes par le truchement desquels la souffrance se manifeste : les apostrophes, signes d'interpellation et expressions du chagrin, répondent à la véhémence et à l'emphase caractéristiques de la prosopopée pour dire le tragique et s'adresser à la Mort qui a emporté Juliette. Quant à la répétition, elle est la figure centrale de cet épisode et elle est déclinée sur tous les modes : non seulement la nourrice donne à ses propres paroles un écho systématique qui les double (« Alas, alas ! Help, help », « Look, look ») ou les triple (« Lady, lady, lady ! »), mais son propos abonde d'adjectifs qui disent et redisent la même idée : *lamentable day / heavy day, dead / deceased*. En outre, ses vers sont dupliqués par ceux de Lady Capulet, dont les échos en chiasme manifestent la circularité du propos : « She's dead, deceased, she's dead; alack the day ! / Alack the day, she's dead, she's dead, she's dead ! ». Les cris de douleur, les synonymes, les répétitions de mots et l'expolition (répétition d'une même idée<sup>176</sup>) montrent que le propos tourne à vide et indiquent à l'oreille du public que quelque chose sonne faux ou creux, qu'il y a dans ces lamentations plus de

<sup>176</sup> (Pseudo-) Cicéron, *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, Livre IV, § 54-58, p.201-06.

manière que de matière<sup>177</sup>. Si, dans le reste de la pièce, l'écho découpe le mot en une infinité de sons qui font entendre une multiplicité de sens, il est ici stérile et circulaire (« O ! »), vain et douteux. Cette qualité tautologique est encore amplifiée par la répétition des sons [i:], [ai] et [o:], échos des noms de Roméo et Juliette qui font résonner le malheur : le mot « day » est répété à de nombreuses reprises, et il désigne simultanément le jour et la mort<sup>178</sup>, tandis que le son [o:] est l'expression d'un désespoir révélé notamment par la répétition de « woe » et par une nouvelle inversion des syllabes de Roméo : « O me, O me ! ». Enfin, les lamentations des personnages féminins sont redoublées par les effusions de douleur des personnages masculins :

*Nurse* O woe! O woeful, woeful, woeful day!  
Most lamentable day, most woeful day!  
That ever, ever I did yet behold!  
O day, O day, O day, O hateful day!  
Never was seen so black a day as this.  
O woeful, O woeful day!

*Paris* Beguiled, divorcèd, wrongèd, spited, slain! [...]  
O love, O life, not life, but love in death!

*Capulet* Despised, distressèd, hated, martyred, killed! [...]  
O child, O child, my soul and not my child!  
(4.4.75-88).

Les superlatifs, les répétitions de mots et de sons et les apostrophes se succèdent dans la tirade de la nourrice pour engendrer une palilalie vertigineuse qui signale la plongée absolue et irréparable dans un espace chaotique et mortel, tandis que les formules exclamatives, l'accumulation des cinq participes passés et leurs consonnes coupantes et étranglées (d, t, g), ainsi que les gradations que Paris et Capulet opèrent – de *beguiled* à *slain* et de *despised* à *killed* – se répondent en écho pour rivaliser de souffrance<sup>179</sup>. Le rythme syncopé et la parole heurtée viennent confirmer la dislocation et la perte avant que frère Laurent n'interrompe cette scène d'hystérie collective : « Peace, ho, for shame ! » (4.4.91). L'harmonie du monde céleste laisse résolument place à la cacophonie des cris des mandragores que l'on arrache à la terre, l'air asphyxie, et la glace ôte la chaleur vitale (4.3.15-46), tandis que le

<sup>177</sup> C'est la thèse de Thomas Moisan, "Rhetoric and the Rehearsal of Death: The 'Lamentations' Scene in *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Quarterly*, N°34, 1983, p.389-404.

<sup>178</sup> Kökeritz rappelle que les terminaisons en -ay pouvaient être prononcées [ei] ou [ai], d'où l'homophonie day/die, *op. cit.*, p.216-22.

<sup>179</sup> Pour une analyse détaillée de cette scène, voir Thomas Moisan, *op. cit.*

jour est remplacé par une nuit mortelle dans laquelle ne luit plus qu'une lumière vaine : celle de l'illumination qui précède la mort (5.3.88-91). À l'acte 5, Roméo est finalement englouti dans le ventre de la mort, espace circulaire dans lequel il s'engouffre pour être broyé par une mâchoire fétide et funeste : « [*Romeo opens the tomb*] Thou detestable maw, thou womb of death, / [...] I enforce thy rotten jaws to open » (5.3.45-47). Enfin, les amoureux sont réunis par une Mort terreuse dont le ventre glacé fait de poussière et de pierre (« O woe, thy canopy is dust and stone », 5.3.13) rappelle la transformation finale d'Écho en pierre dans le mythe d'Ovide.

Les noms de Roméo et Juliette donnent donc lieu à un grand nombre d'échos qui, engendrés par des jeux d'homophonie, de rimes, d'anagrammes et d'annominations, découvrent ce qu'ils recèlent. Les diphtongues [ai] et [o:] sont des piliers sonores qui soutiennent l'architecture acoustique de la pièce, et elles donnent naissance à de multiples réseaux de sens avant de confirmer la destinée promise par les étoiles. De surcroît, les sons [o:], [ai] et, bien que moins souvent, [i], attirent aussi l'attention sur les lettres « O » et « I » avec lesquelles Shakespeare joue dans cette tragédie. En effet, dans une pièce où un grand rôle est attribué à l'écriture<sup>180</sup> et où les lettres manuscrites circulent (parfois mal) de main en main, il ne fait aucun doute que la signification des lettres qui composent les prénoms est fondamentale, ainsi que le révèle la scène durant laquelle le serviteur de Capulet pose à Roméo l'une des questions qui hantent la pièce :

<i>Serving-man</i>	[...] can you read anything you see?
<i>Romeo</i>	Ay, if I know the letters and the language. (1.2.61-62).

Le verbe « read » est ici synonyme de « understand », et la question du serviteur, qui demande à Roméo de lire à voix haute la liste de noms qu'il lui tend, peut être paraphrasée ainsi : « savez-vous interpréter ce vous lisez sur la page ? », ou encore « comprenez-vous le sens exact que revêtent les lettres et ce qu'elles dissimulent ? ». Si les échos des prénoms livrent leurs secrets, il en va de même des lettres qui les composent.

<sup>180</sup> Voir Pierre Iselin, « “What shall I swear by?” : Langue et idolâtrie dans *Romeo and Juliet* », *op. cit.*, p.171 et suivantes.

## Des sons aux lettres : [o:] / « O » et [ai] / « I »

Pour tenter de cerner ce que recèlent les lettres « I » et « O » dans *Romeo and Juliet* et, plus largement, à la Renaissance, il nous faut faire un détour par le mythe d'Io tel qu'il est raconté par Ovide, car nous pensons qu'il a pu sous-tendre la tragédie dans l'esprit de Shakespeare. Non seulement ce dernier en revisite les grandes problématiques de manière manifeste, mais en outre, les lettres « I » et « O » qui composent le nom du personnage ovidien sont aussi celles que les échos des noms des amoureux font résonner dans toute la pièce.

### Le mythe de Phaëton

François Laroque a déjà noté que les deux grands mythes qui charpentent la pièce sont ceux de Phaëton et d'Écho, récits ovidiens qui s'intéressent et s'adressent respectivement aux organes visuels, et aux organes auditifs comme à la voix. Le second mythe est évoqué par Juliette lors de la scène du balcon, comme nous l'avons vu, et le premier au cours de son épithalame :

Gallop apace, you fiery-footed steeds,  
Towards Phoebus' lodging. Such a wagoner  
As Phaëton would whip you to the west,  
And bring in cloudy night immediately.  
(3.2.1-4).

François Laroque remarque aussi que Tybalt, Mercutio, Benvolio et Roméo rappellent le personnage de Phaëton, dont ils partagent les défauts que sont l'orgueil, la témérité et la colère, avant de conclure que

[...] la fonction du mythe de Phaëton dans la pièce est à la fois d'opérer la jonction entre le corps humain et les planètes autrement que par le biais des traditionnelles correspondances astrales et zodiacales ou par l'entremise des tropes de la poésie pétrarquiste et d'introduire une surdétermination symbolique, où la quête effrénée de l'impossible, réalisée dans la constante jonction des contraires dans la pièce (« My only love sprung from my only hate », comme le dit justement Juliette à l'acte I scène 4 vers 251), se transforme en une course irrésistible à l'abîme<sup>181</sup>.

<sup>181</sup> François Laroque, « Roméo et Juliette, entre violence et jouissance », *op. cit.*, p.7.

Il se réfère à la partie du mythe à laquelle renvoie Juliette, c'est-à-dire au moment où Apollon accepte de confier son char à Phaëton et où, malgré les conseils paternels avisés, le fils colérique s'empare du char et brûle la terre pour engendrer la race des Éthiopiens (*Métamorphoses*, Livre 2, v.61-501). Roméo fera d'ailleurs indirectement allusion à cette dernière lors du bal : « It seems she hangs upon the cheek of night / As a rich jewel in an *Ethiop's* ear » (1.4.158-59). Or, dans la première partie du récit du mythe, à la fin du livre 1, avant d'explorer « la jonction entre le corps humain et les planètes », Ovide expose les rapports problématiques entre le nom et les astres. Agacé par Phaëton, qui s'enorgueillit d'être le fils d'Apollon-Phébus, Épaphus, fils d'Io et de Jupiter, décide de le confronter à la réalité de son nom et de lui montrer qu'il l'usurpe :

'No marvel though thou be so proud and full of words, iwis;  
For every fond and trifling tale the which thy mother makes  
Thy giddy wit and hare-brained head forthwith for gospel  
takes.  
Well, vaunt thyself of Phoebus still; for when the truth is seen,  
Thou shalt perceive that father's name a forged thing to been.'  
(*Metamorphoses*, Book 1, v.949-53.)

Mis au défi de donner la preuve de ses origines, Phaëton se rend au lieu où le soleil se lève afin de parler à Phébus-Apollon, décidé à éprouver le pouvoir de son nom dès le début du livre 2 :

[...] 'Of all the world O only perfect light,  
O father Phoebus – if I may usurp that name of right  
And that my mother for to save herself from worldly shame  
Hide not her fault with false pretence and colour of thy name –  
Some sign apparent grant whereby I may be known thy son  
And let me hang no more in doubt.'  
(Book 2, v.47-52).

Comme *Romeo and Juliet* (« What's in a name ? »), le mythe ovidien s'interroge donc sur la filiation et sur le pouvoir du nom, et si la chute de Phaëton trouve sa source dans sa volonté orgueilleuse de montrer la puissance dont il a héritée du fait de son ascendance divine, les amoureux ne cessent d'éprouver la force de leur nom, ce qui les conduit à la mort. En outre, la rencontre entre Épaphus et Phaëton fait suite à l'histoire d'Io, elle-même entièrement consacrée à l'essence du nom, à sa dimension organique, et au pouvoir des lettres qui le composent.

### Le mythe d'Io

Dans le premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide, Jupiter convoite Io, Naiade et fille du dieu-fleuve Ianichus. Parce qu'il entend la séduire et cacher les incartades à venir, le dieu des dieux couvre la terre de ténèbres, ce dont Junon, soupçonneuse, ne tarde pas à s'apercevoir. Alors qu'elle descend sur terre afin de découvrir ce que trame son époux, ce dernier anticipe son arrivée et, pour dissimuler ses intentions, il transforme Io en génisse. Junon fait l'éloge du bel animal puis elle le réclame, et le dieu est alors contraint de lui offrir la génisse que la déesse, méfiante, confie à la surveillance d'Argus aux cent yeux. Après que ce dernier est endormi par le chalumeau de Mercure, envoyé par Jupiter pour reprendre sa génisse, Io est délivrée des griffes du serviteur de Junon. Tandis qu'elle broute sur les bords du fleuve Ianichus, entourée de ses sœurs les Naiades, Io n'est pas reconnue par les membres de sa famille et elle ne peut signaler sa présence à son père quand elle l'entend se lamenter et se désespérer de la perte de sa fille : au lieu de mots, ce ne sont que mugissements qui sortent de sa bouche. Finalement, alors que Ianichus la caresse et lui porte de l'herbe fraîche à la bouche, la génisse parvient à révéler son identité :

And, had she had speech at will to utter forth her thought,  
She would have told her name and chance and him of help besought.  
But for because she could not speak, she printed in the sand  
Two letters with her foot, whereby was given to understand  
The sorrowful changing of her shape. Which seen, straight cried out  
Her father Inach, 'Woe is me!'  
(Book 1, v.802-07).

Prise en pitié par Jupiter, elle recouvre alors sa forme humaine et part en Égypte où elle devient la déesse Isis, tandis que son fils, Épaphus, est honoré avec sa mère dans les temples.

Bien que la forme d'Io change puisqu'elle est transformée en génisse, ce qui la prive d'user de sa voix pour dire son identité, son nom demeure et trouve un autre moyen de se découvrir, comme le montre l'impression des lettres dans le sol. Ce mythe souligne ainsi d'une part l'inscription et l'imbrication du nom dans le corps : quelle que soit la forme que ce dernier revêt, l'essence de l'être

demeure identique ; d'autre part, il met en relief le poids des lettres qui composent le nom et qui permettent ici la révélation de l'essence de la génisse – deux problématiques qu'interroge *Romeo and Juliet*. Ainsi le mythe d'Io a-t-il sans doute influencé Shakespeare lorsqu'il a écrit sa tragédie, d'autant que le « I » et le « O » y sont les deux lettres-clés, lettres dans et par lesquelles les prénoms des amoureux sont inscrits et circonscrits. Que signifient-elles dans la pièce et, plus largement, qu'évoquent-elles au plan symbolique à la Renaissance ?

### « I » et « O » : création d'un espace de *discordia concors*

Le mythe d'Io est intégralement repris, commenté et interprété par Geoffroy Tory de Bourges dans son ouvrage intitulé *Champ Fleury* publié en 1529 et consacré à l'art et à la science des lettres. Geoffroy Tory est un contemporain de Rabelais, un imprimeur et un savant majeur dont le champ d'investigation recouvre, entre autres, la philologie ou la grammaire. Son étude – dont le retentissement dans l'Europe de la Renaissance est si extraordinaire qu'il lui vaut d'être consacré imprimeur officiel du roi François Ier dès 1530 – reprend d'abord le récit ovidien pour en tirer une morale : si Junon figure la richesse qui réduit la science à de « méchantes doctrines arides, & sans élégance », Mercure représente le savoir humaniste, sa transmission et sa sauvegarde, tandis que Io est la science noble et bâillonnée<sup>182</sup>. Tory tente ensuite d'établir, à partir du récit ovidien, une interprétation symbolique, un mythe sur l'origine des lettres qui permettrait de les inscrire dans le système de correspondances cosmique : les deux lettres I et O tracées par Io dans le sol marquent la naissance de la terre de Ionie et l'invention de la lettre attique, « inventée, figurée, & proportionnée » par les Ioniens et « mise en usage et honneur » par les Athéniens. Il ajoute qu'« en mémoire de l'invention et perfection dicelles, ce vocable IO, a été mis en usage de Proverbe, signifiant toute exultation et triomphe »<sup>183</sup>. Tory affirme enfin que « ces deux lettres-ci I & O sont les deux

<sup>182</sup> Geoffroy Tory, *Champ Fleury, au quel est contenu l'art & science de la deue & vraye proportion des lettre attiques, quo dit autrement lettres antiques, & vulgairement lettres romaines proportionnées selon le corps & visage humain*, Numérisation BNF de l'édition de Paris, 1529, AUPPEL/CNRS, cop. 1973, 2 microfiches, Archives de la linguistique française, Livre 1, feuillet viii.

<sup>183</sup> *Ibidem*, Livre 1, feuillet ix.

lettres, desquelles toutes les autres Attiques sont faites et formées»<sup>184</sup>. Matricielles, les lettres «I» et «O» sont tracées à partir des formes géométriques symboliques que sont le rond, le triangle et le carré, et elles englobent ou regroupent les idées de proportion, d'harmonie, de beauté et, plus largement, de perfection (illustrations 23 à 25), ainsi qu'il l'explique :

J'ai ordonné les neuf Muses & Apollon autour le I. Je veux aussi ordonner les sept Arts libéraux, non pas autour le O, mais dedans [...]. Je fais ces deux ordonnances pour [...] montrer comment les bons Anciens ont été si vertueux, qu'ils ont voulu loger en la proportion de leurs lettres toute perfection & harmonieux accord tant dehors les dites lettres que dedans<sup>185</sup>.

Tory s'appuie alors sur les dessins de Vitruve, sur ceux de Luca Pacioli, de Léonard de Vinci et de Dürer pour assimiler la graphie des lettres à la forme du corps humain :

L'homme bien formé & quadre [carré] de mesure, a en lui les neuf Muses et sept Arts libéraux en proportion, comme j'ai ci-dessus dit de nos deux divines lettres I. & O. [...] Les bons peintres [...] divisent [l'homme] en dix parties [...] Nature, dit-il [Vitruve], a tellement composé le corps de l'homme, que l'espace du visage [en] est [...] la dixième partie. [...] Nos dites lettres attiques et le corps humain sont très accordants en proportion, en tant qu'en un même carré peuvent être compris et désignés avec Apollon et ses neuf muses qui sont logées dedans les dix corps contenus en l'espace & égale superficie du dit carré<sup>186</sup>.

Le corps et le visage humains ainsi que les arts libéraux et les neuf muses sont inscrits dans le « I » et dans le « O » tracés par la règle et le compas des artistes et des mathématiciens, et les deux lettres qui composent les noms des amants de Vérone peuvent s'inscrire dans le réseau symbolique établi par Tory. Enfin, ces dernières recèlent également des promesses d'union et de communion charnelle, ainsi que le suggèrent les alphabets érotiques des Allemands Peter Flötner (1534) et Martin Weygel (1560) (illustration 26).

<sup>184</sup> *Ibid.*, Livre 1, feuillet viii.

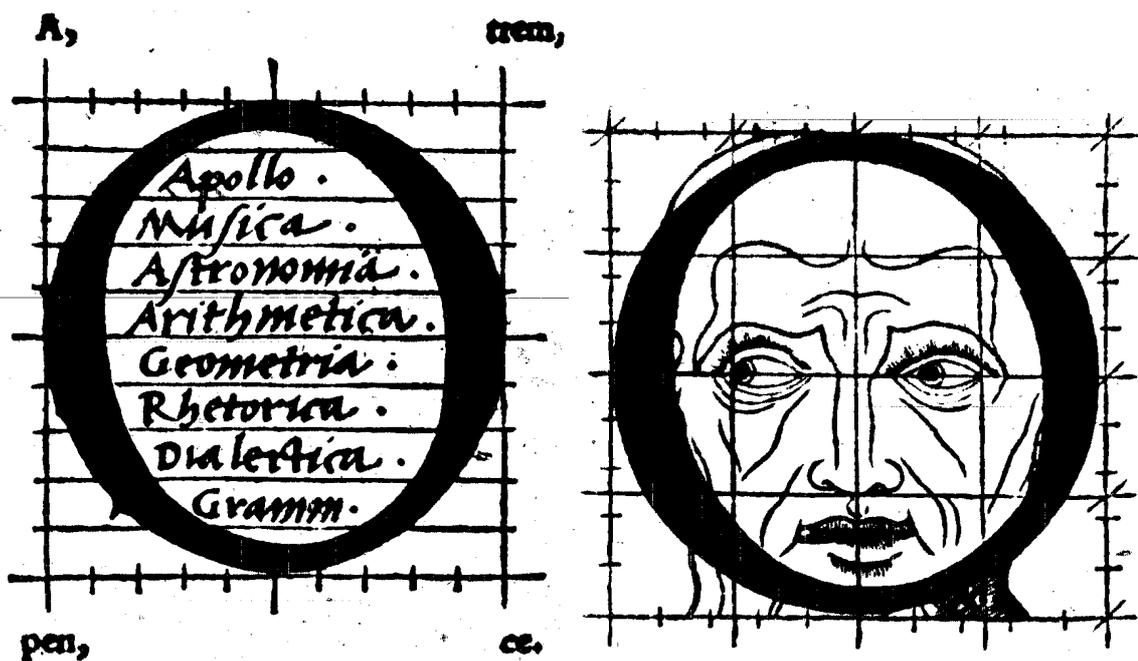
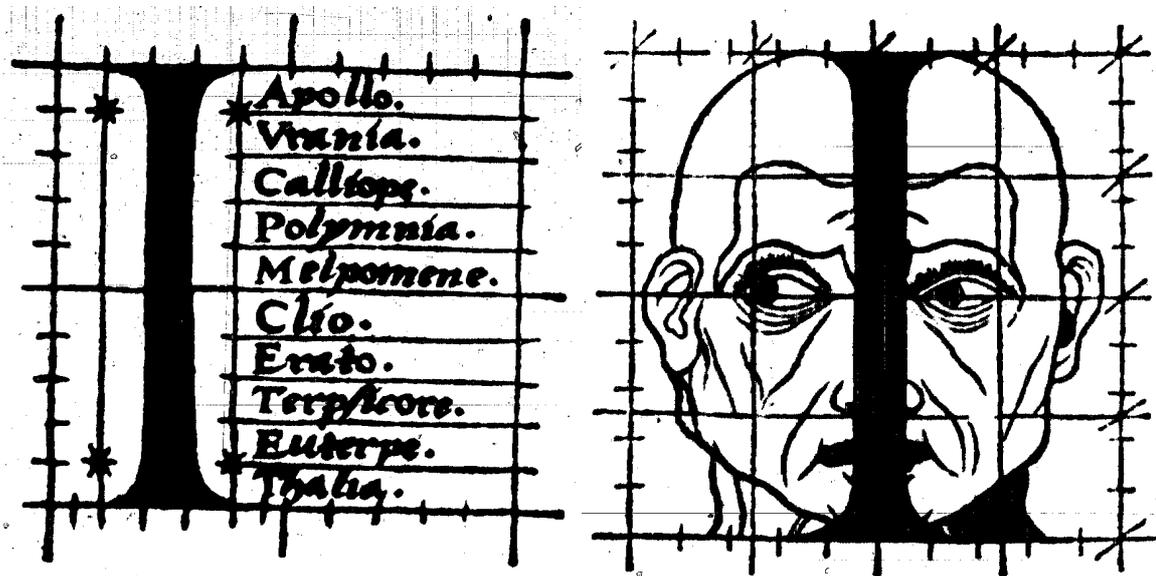
<sup>185</sup> *Ibid.*, Livre 2, feuillet XIV.

<sup>186</sup> *Ibid.*, Livre 2, feuillets XVI et XVII.



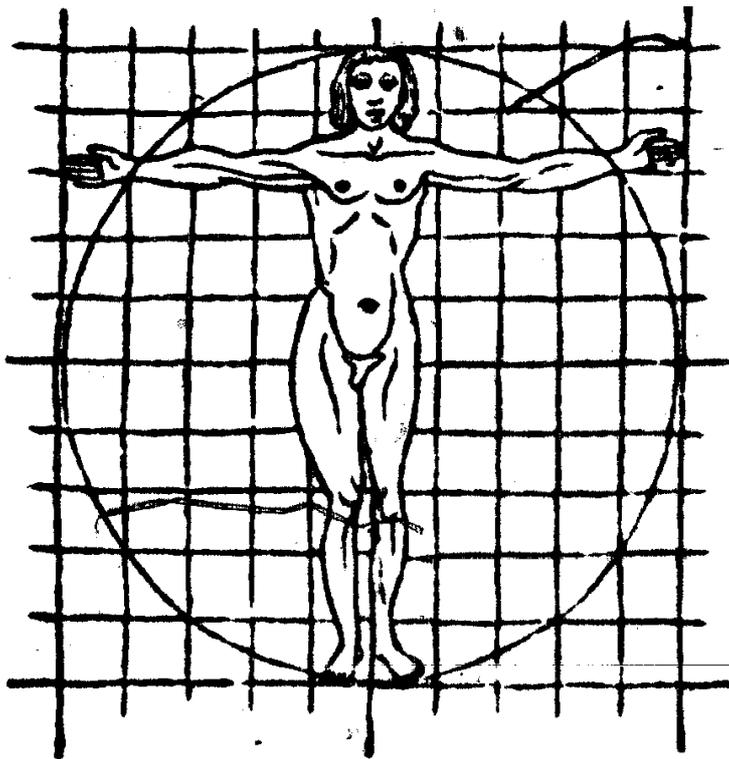
23. Apollon et la lettre « O », Geoffroy Tory, *Champ Fleury* (1529)<sup>187</sup>.

<sup>187</sup> *Ibid.*, Livre 2, feuillet XXVIII.

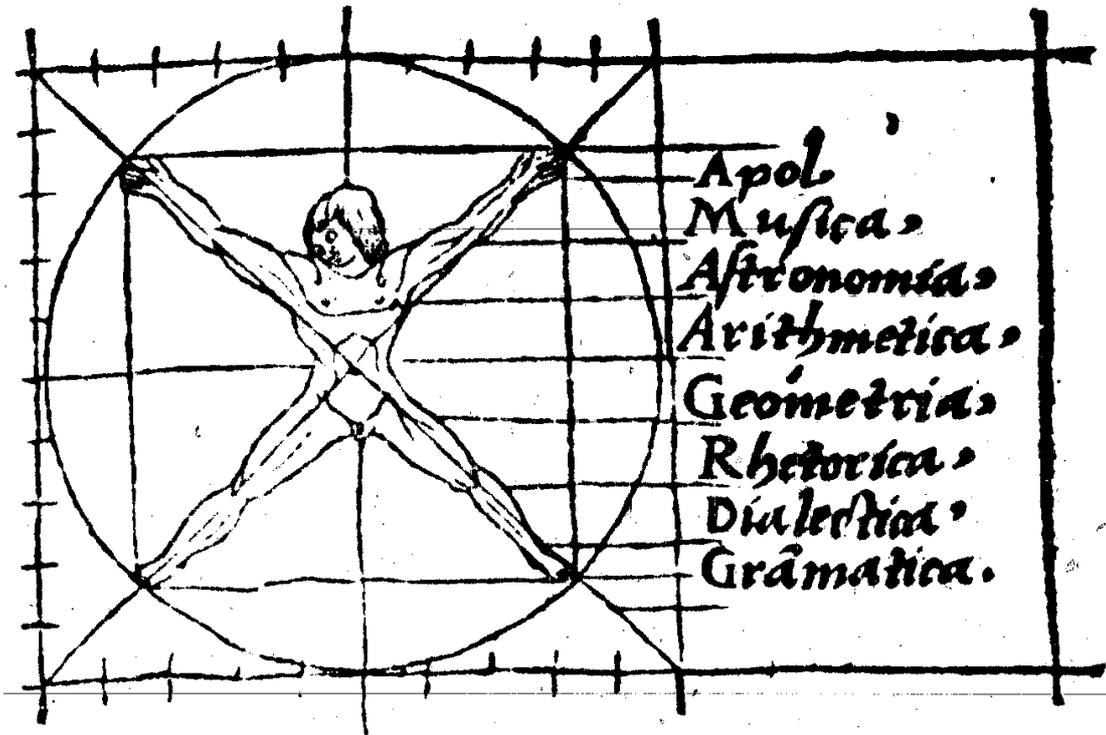


24. Les Muses, Apollon, les arts libéraux et le visage de l'homme inscrits dans les lettres « I » et « O », Geoffroy Tory, *Champ Fleury* (1529)<sup>188</sup>.

<sup>188</sup> *Ibid.*, Livre 2, feuillets XIV et XVI.



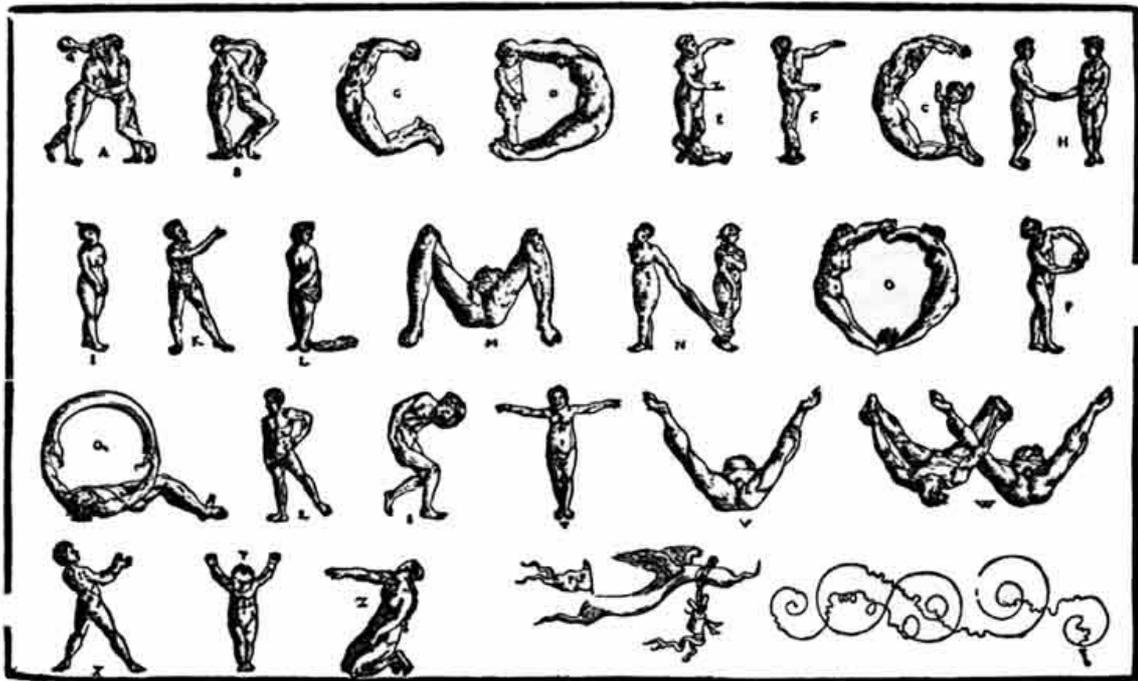
Apollo,  
Vrania,  
Calliope,  
Polymnia.  
Melpomene,  
Clio,  
Erato,  
Terpsicore,  
Euterpe,  
Thalia.



Apol  
Musica,  
Astronomia,  
Arithmetica,  
Geometria,  
Rhetorica,  
Dialectica,  
Grammatica.

25. Le corps humain inscrit dans la lettre « O », Geoffroy Tory, *Champ Fleury* (1529)<sup>189</sup>.

<sup>189</sup> *Ibid.*, Livre 2, feuillet XVII.



De haut en bas :  
26. « Menschenalphabet », Peter Flötner (1534) ; détail<sup>190</sup>.

<sup>190</sup> Je dois cette référence à François Laroque, « *King Lear*, le cercle vicieux », in « *The true blank of thine eye* ». *Approches critiques de King Lear*, Pascale Drouet et Pierre Iselin eds., Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, p.257. L'alphabet anthropomorphe de Peter Flötner est accessible sur :

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Fl%C3%B6tner,+Peter:+Das+Menschenalphabet>  
Voir aussi : [http://gaspard2.club.fr/lettrin/weygel/index\\_2.htm](http://gaspard2.club.fr/lettrin/weygel/index_2.htm). Ce lien donne accès aux gros plans de chacune des lettres et mentionne la reproduction de l'alphabet de Flötner par Martin Weygel, qui grava les lettres sur bois en 1560.

Dans la scène de révélation, les lettres matricielles que sont le « I » et le « O » oeuvrent à la création d'un espace amoureux en célébrant l'harmonie et la plénitude, le commencement et la création, le triomphe et la joie, l'alliance de la ligne droite et de la courbe, et l'union des corps. De plus, l'essence des lettres se matérialise dans cette scène où, au plan sonore, les invocations (« O ! ») et les soupirs (« Ay ») signalent l'ascension vers l'espace céleste de l'Amour autant qu'ils anticipent sur la communion charnelle à venir. Shakespeare exploite la symbolique des sons et des lettres, et il joue aussi sur la forme de ces dernières, dont la graphie est semblable à celle des chiffres 1 et 0.

### **Des lettres aux chiffres : « O » / 0 et « I » / 1**

La critique a déjà montré la manière dont la veine pétrarquiste parcourt *Romeo and Juliet*<sup>191</sup> : tous les personnages de la tragédie pétrarquisent peu ou prou, que ce soit au plan verbal, où fleurissent les artifices conventionnels de la cour comme de l'amour, au regard des postures adoptées par les personnages – Romeo est l'amant mélancolique éconduit par la belle de glace qu'est Rosaline – ou encore au plan formel, où le sonnet est à l'honneur. En outre, des images et un style pétrarquaisants circulent dès la scène d'ouverture où se mêlent de nombreux *topoi* : « images of beasts, fish, canker [worms], fire ; antitheses and rhetorical questions, sometimes combined [...], the pre-dawn secret wanderings, the restlessness, solitude, sleeplessness, tears, and sighs [...], hyperbole »<sup>192</sup>. À ces différents aspects, il nous semble que l'on devrait ajouter les jeux de lettres et de chiffres auxquels le poète comme le dramaturge se livrent, et sur lesquels les chercheurs se sont peu penchés.

---

<sup>191</sup> L'introduction de Jill Levenson à l'édition Oxford de la pièce offre une bonne synthèse de la question, *op. cit.*, p.52-61. Voir aussi Luisa Conti Camaróia, *Shakespeare's Use of the Petrarchan Code and Idiom in Romeo and Juliet*, Milan, publication de l'I.S.U. Università Cattolica, 2000, 63p. ; Jean Dubu, « De Pétrarque à Shakespeare : le sonnet dans *Roméo et Juliette* », in *Roméo et Juliette : Nouvelles perspectives critiques*, *op. cit.*, p.25-40 ; Josip Torbarino, "Romeo and Juliet and the Petrarchan Tradition", *Studia Romanica et Anglicae Zagrebiana*, N°29-32, 1970-1971, p.221-40.

<sup>192</sup> Jill Levenson, *ibidem*, p.56.

### Des chiffres et des lettres : l'héritage de Pétrarque

Dans son *Canzoniere*, Pétrarque fait du prénom de sa bien-aimée, Laura, le support de jeux de rimes et de lettres qui la transforment successivement en brise (« l'aura »), en laurier (« lauro »), ou encore en or (« l'oro »), comme Mercutio le rappelle : « Now is he [Romeo] for the numbers that Petrarch flowed in. Laura to his lady was a kitchen-wench – marry, she had a better love to berhyme her » (2.3.37-39). Le terme « numbers » employé par Mercutio est intéressant, car il désigne à la fois les vers, donc les mots qui les composent, et les nombres ; or, par des jeux de graphie, le poète italien joue sur ces deux éléments dans son *Canzoniere*. De fait, Pétrarque accorde à la graphie des lettres une importance considérable non seulement à des fins poétiques, mais aussi pour des raisons qui touchent à la question de l'autorité de l'auteur<sup>193</sup>. Alors que jusqu'au XII<sup>ème</sup> siècle, l'autorité auctoriale repose uniquement sur le contenu intellectuel véhiculé par une œuvre – le *fond* – et non sur la dimension matérielle du texte (l'objet qu'est le manuscrit, l'écriture), puisque l'auteur le dicte à un scribe qui se charge de le transcrire, dès le milieu du XIII<sup>ème</sup> siècle, la *forme* du texte, autrement dit le rôle joué par la main de l'auteur, est investie d'un rôle nouveau. Entre le XIV<sup>ème</sup> et le XVI<sup>ème</sup> siècle, les manuscrits autographes prennent une importance considérable : désormais, la signature de l'auteur comme la manière dont il agence les mots sur la page et la forme des lettres qu'il emploie, deviennent des marques de son autorité, au point que le XVI<sup>ème</sup> siècle assimilera le texte écrit au corps de l'auteur.

Fils de notaire, Pétrarque est extrêmement sensible aux questions qui touchent à la transmission d'une œuvre et à son authenticité/fication, et il y répond en promouvant l'idée d'un manuscrit autographe idéal qui servirait de modèle original à toutes les copies et reproductions ultérieures. Ces réflexions le conduisent à apposer sa griffe dans ses manuscrits :

<sup>193</sup> C'est la thèse que défend Michele Sharon Jaffe, dont nous reprenons presque intégralement les analyses sur Pétrarque ici, *The Story of O. Prostitutes and Other Good-for-Nothings in the Renaissance*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, "Petrarch", p.122-43.

At the end of every assertion of active authority and creation by the author, each time he reiterates the credo *scrivo invento*, we see the letter O become the marker of vernacular authorship in all its forms<sup>194</sup>.

On en trouve un exemple dans les « Rime In vita di Madonna Laura », *Canzonere*, N°39, où le « O » dialogue avec d'autres lettres :

A.A.XI.

**D**O temo si de begliocchi lassalto  
 ne quali amore & lamia morte alberga  
 chi fuggo lor come fanciul là uerga  
 & gran tempo e chi presi el primier salto  
 da ora innanzi faticoso o dalto  
 loco non fia douel uoler non serga  
 per non scontrar chi miei sensi disperga  
 lasciando come suol me freddo smalto

195

Le jeu de lettres du premier vers (qui peut être traduit : « Je crains tant l'assaut que lancent ces jolis yeux »), dans lequel le « I » est graphiquement intégré au « D », permet à Pétrarque de superposer les mots « Io » et « Dio », et le vers se lit alors « Dio, Io temo... » (c'est-à-dire, « Dieu, je crains... »). En outre, les rimes en [o:] et en [a:] marquent sa présence, puisque le « O » et le « A » sont les dernières lettres du prénom et du nom du poète (Francesco Petrarca). On trouve une autre illustration de l'inscription de la lettre « O » comme marque de la présence du poète et comme support de multiples enchevêtrements de lettres et de sons vecteurs de sens dans le sonnet intitulé « O passi sparsi o pensiero vaghi et pronti » (*Canzonere*, « Rime In vita di Madonna Laura », N°161). Les [o:] et les [i:] se succèdent dans ce sonnet qui fut l'un des plus traduits et adaptés par les poètes et chanteurs de la Renaissance<sup>196</sup>. Le sixième vers qualifie la lettre « O » comme suit : « O sola insegna al gemino valore », ce qui pourrait être traduit « O signe unique dont la valeur est double ». Le

<sup>194</sup> *Ibidem*, p.138.

<sup>195</sup> Pétrarque, *Rime di Francesco Petrarca, Sonetti, Canzoni, Trionfi*, 1470, 1<sup>ère</sup> édition, [s.n.], Venise, numérisation du manuscrit pour la BNF, p.18 / BNF p.49.

<sup>196</sup> Michele Sharon Jaffe n'analyse pas la symbolique des lettres ni celle des sons ici, et nous nous garderons d'aller plus loin dans leur analyse tant notre connaissance de l'œuvre de Pétrarque est lacunaire. Signalons tout de même qu'il ne nous semble pas que le poète accorde une symbolique particulière à l'alliance des lettres « I » et « O ». Le « O » joue et dialogue avec plusieurs lettres de l'alphabet, dont le « I ».

poète suggère ici que le signe d'invocation traduit par la lettre « O » peut basculer dans l'univers des chiffres pour se changer en zéro.

**O**Passi sparsi o pensier uaghi & pronti  
 o tenace memoria o fero ardore  
 o possente desir o debil core  
 o occhi miei occhi non gia ma fonti  
 o fronde honor delle famose fronti  
 o sola insegna al gemino ualore  
 o faticosa uita o dolce errore  
 che mi fate ir cercando piagge e monti  
**O** bel uiso oue amore infeme pose  
 gli sproni el fren ondel mi punge & uolue  
 come allui piace & calcitrar non uale  
 o anime gentili & amorose  
 falcuna e almôdo & uoi nude ôbre et polue  
 de restate aueder qual e elmio male

197

Au XIV<sup>ème</sup> siècle, Pétrarque est l'un des premiers poètes à s'intéresser au chiffre zéro et à en comprendre les enjeux. Il nous faut ici faire une brève incursion dans la sphère mathématique afin de comprendre le sens qui émerge de la superposition du « O » et du « 0 »<sup>198</sup>.

Alors que l'Europe est à l'heure des chiffres romains, dont la numération débute au chiffre 1, les chiffres d'origine indo-arabe commencent à faire l'objet d'études au début du XIII<sup>ème</sup> siècle, comme en atteste l'un des premiers ouvrages qui en vante les mérites pratiques : *Liber Abaci* (1202) de Leonardo Fibonacci, dit Leonardo da Pisa (1170-1240). Fils de marchand, l'Italien découvre le fonctionnement des chiffres arabes lors de ses voyages à Constantinople et dans le Maghreb (« Barbary ») et, de retour en Italie, il leur consacre cet ouvrage pour souligner les avantages de leur application au commerce et à la comptabilité. Le chemin est long avant que les chiffres arabes ne supplantent les chiffres romains en Europe, puisque le XV<sup>ème</sup> siècle emploie encore les seconds en très grande majorité. Cependant, à la fin de la première

<sup>197</sup> Pétrarque, *op. cit.*, p.67 / BNF p.146.

<sup>198</sup> Nous reprenons là encore en grande partie l'étude de Michele Sharon Jaffe, *op. cit.*, p.25-51.

moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle, les chiffres arabes ont été adoptés par les savants et totalement intégrés à la vie courante. L'un des apports majeurs de ce nouveau système est l'introduction d'un chiffre jusque-là inexistant, le 0. Son intégration à la numération européenne entraîne un bouleversement fondamental dans tous les domaines, ce qui donne lieu à une nouvelle épistémè. En effet, il opère le passage d'un système qui repose sur l'agrégation et l'addition (I+I+I=III), à un autre fondé sur la multiplication, où seule la place des chiffres leur donne une valeur ; accolé aux autres chiffres, le zéro en décuple le pouvoir et en multiplie la valeur par dix à chaque fois qu'il est ajouté :

This new conception, with its origin in the hollow O, gives value to emptiness and embraces paradox. In so doing it relies on the figurative versus the literal, a reliance beautifully bodied forth in its poster child, the completely insubstantial all-outline zero. [...] Zero creates a climate in which the real and the fictive can be used together and interchangeably, taken as two like things<sup>199</sup>.

Dès lors, mêler le O et le zéro revient, pour Pétrarque, à signaler la prolifération du O, lettre invocatoire qui est aussi la finale de la première personne du singulier en italien et celle de son prénom (Francesco). C'est ce qu'illustre graphiquement un poème du *Canzoniere* (« Rime In vita di Madonna Laura », N°14) :

.Pal.ii  
 O Cchi miei lassì mentre ch'io 'ui giro  
 nel bel viso di quella che ua morti  
 pregoui state accorti  
 ch'è già uilfida amore ond'io sospiro

200

Au XIV<sup>ème</sup> siècle, le zéro n'a pas encore pris la graphie qu'il a aujourd'hui et qu'il adoptera au cours du XVI<sup>ème</sup> siècle (0) : il est encore représenté tel qu'il

<sup>199</sup> Michele Sharon Jaffe, *ibidem*, p.44-45.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p.4 /BNF p.21. Dans l'un des manuscrits autographes possédés par la bibliothèque du Vatican, le poème « O passi sparsi o pensiero vaghi et pronti » commence non par la simple lettre O, mais par ce même O orné d'un point central ; voir la reproduction du manuscrit fournie par Michele Sharon Jaffe, *ibid*, figure 14, p.140.

apparaît dans la numération arabe, c'est-à-dire par un point unique (« • »), ou par un point placé au milieu de la lettre O, comme c'est le cas ici.

The power of the author like the power of the cipher, is the power to multiply, to scatter, to create and exist in the empty spaces between denotations, to mark and fashion those spaces. [...] This dual understanding of the power of figures generally, and of this figure in particular, is the reason for Petrarch's posthumous popularity during the sixteenth century. The O is his legacy<sup>201</sup>.

Or, en digne héritier de Pétrarque, Shakespeare joue sur les « O » et les « 0 » dans plusieurs pièces, notamment dans *Henry V* et dans *Romeo and Juliet*.

### 0/Ouvrir et démultiplier

À l'époque de Shakespeare, le zéro avait donc été totalement adopté par l'Angleterre, où il était désigné par le terme « cipher », ainsi que le précise le dictionnaire de John Baret (1580)<sup>202</sup> et comme on le voit aussi dans l'un des premiers manuels élémentaires anglais consacrés à l'arithmétique, réédité pas loin de trente fois au cours des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, *The Ground of Artes Teachyng the Worke and Practise of Arithmetike, Moch Necessary for All States of Men* (1542) de Robert Recorde : « [zero is a figure] that doth sygnifie nothyng, which is made lyke an O, and is called privately a cyphar »<sup>203</sup>. Or, ces idées sont exactement celles sur lesquelles s'appuie Shakespeare dans *Henry V*, dès l'ouverture du Chœur. La pièce commence par une invocation, un appel aux forces de l'imagination porté par le son le plus intense et volumineux que la voix puisse produire, le [o:]<sup>204</sup> :

O, for a Muse of fire that would ascend  
The brightest heavens of invention;  
A kingdom for a stage, princes to act  
And monarchs to behold the swelling scene!  
(Prologue, 1.1-4).

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.141-42.

<sup>202</sup> « A single character O called a cipher which is no Significative figure of it selfe, but maketh the other figures wherewith it is joyned to increase more in value by their place », John Baret, *An Alvearie or Quadruple Dictionary*, Londres, Henry Denham, 1580, np.

<sup>203</sup> Robert Recorde, *The Ground of Artes Teachyng the Worke and Practise of Arithmetike, Moch Necessary for All States of Men. After a more easyer & exacter sorte, then any lyke hath hytherto ben set forth: with dyvers newe additions, as by the table doth partly appeare*, (1542), imprimé à Londres par R. Wolfe, 1543, p.7.

<sup>204</sup> Bruce Smith, *op. cit.*, p.225-26.

Le Chœur associe le « O » / [o:] à l'élément le plus léger des quatre, le feu, lui-même symbole de création poétique et d'une ascension vers le monde divin. Porteur de ces images célestes, le [o:] / O est exclamatif, signe d'un élan, d'une intensité et d'une libération d'énergie. Il interpelle ainsi son public avant de faire l'objet de jeux d'échos et de métamorphoses qui découvrent un faisceau de sens bien plus large encore :

[...] can this cockpit hold  
The vasty fields of France? or may we cram  
Within this wooden O the very casques  
That did affright the air at Agincourt?  
O pardon! since a crooked figure may  
Attest in little place a million;  
And let us, ciphers to this great accompt,  
On your imaginary forces work.  
(Prologue, 1.11-8).

Les termes « scaffold » et « cockpit », qui renvoient respectivement aux tréteaux de la scène théâtrale et à l'espace scénique, oeuvrent de concert avec les périphrases métaphoriques « wooden O » et « crooked figure » pour ouvrir le sens : ces deux dernières expressions désignent à la fois le théâtre circulaire, la lettre « O », et le chiffre 0<sup>205</sup>. En outre, le Chœur se désigne lui-même comme « ciphers to this great accompt », le terme « ciphers » étant un synonyme de « zéros », tandis que « accompt » signifie à la fois « la somme totale » et « l'histoire, le récit ». Ces associations d'idées signifient que le Chœur va œuvrer à un véritable effet d'amplification : il opère, en effet, un passage du monde matériel et donc du sens visuel (« cockpit », « fields », « casques », « wooden O »), au numérique, à l'abstrait et à l'imaginaire (« figure », « great accompt », « imaginary forces »), faisant basculer l'infiniment petite scène du théâtre dans l'infiniment grand. La voix du Chœur s'affirme ainsi comme néant numérique susceptible d'engendrer un changement d'échelle immédiat, d'élargir l'espace théâtral et narratif en le démultipliant à partir de son arithmétisation : « a crooked figure » à « a million ». Dès lors, la voix du O / 0 / [o:] donne naissance à une ouverture sur

<sup>205</sup> Voir Anny Crunelle-Vanrigh, «Henry V as a Royal Entry», *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol.47, N°2, printemps 2007, p.355-77 ; « “Once more unto the breach” : féminin et légitimité dans *Henry V* », séminaire du Centre de recherches I.R.I.S., Renaissance(s), lundi 2 avril 2001, *Reflets*, N°7, juin 2001. <<http://iris.univ-paris3.fr/Reflets/Reflets7.html>>

l'inconnu, à un interstice imaginaire dans lequel le spectateur est invité à entrer et incité à œuvrer lui aussi à une amplification : « Into a thousand parts divide one man » (*Henry V*, Prologue, 1.24). Figure de l'absence privée de valeur intrinsèque, le zéro est, simultanément, l'élément par excellence de la démultiplication, celui qui permet d'engendrer un espace nouveau, aussi incorporel que l'air dont sont faits les rêves comme les pièces de théâtre et la voix des acteurs, « begot of nothing but vain fantasy » (1.4.96). Aussi est-ce à l'imagination des spectateurs que le Chœur / O / 0 s'adresse : « Piece out our imperfections with your thoughts » (*Henry V*, Prologue, 1.18, 23), « Play with your fancies », « Work, work your thoughts », « eke out our performance with your mind » (*Henry V*, Prologue, 3.6, 25, 35).

« [Its] words [are] more than the miraculous harp. / [It] hath raised the walls, and houses too », pourrait dire le spectateur/auditeur de la voix du Chœur (*The Tempest*, 2.1.85-6) car, telle la musique d'Amphion, elle témoigne d'une capacité à dresser les murs d'une nouvelle cité, à dessiner et à ériger un nouvel espace imaginaire. Relayée par l'imagination du public, cette voix est l'élément matriciel qui sous-tend la pièce qu'est *Henry V*. Dans le duo amoureux que met en scène *Romeo and Juliet*, le O / 0 du jeune homme n'œuvre à la démultiplication et à la création d'un espace amoureux que lorsqu'il rencontre l'élément contraire et complémentaire qu'est le I/1 de Juliette, conformément au principe de *discordia concors*.

### I/1 et O/0 : union et complémentarité

Comme semble le suggérer une tirade des *Merry Wives of Windsor*, le O / 0 n'est pas un élément opérant en soi :

<i>William Page</i>	O — <i>vocativo</i> , O —
<i>Sir Hugh Evans</i> .	Remember, William, <i>focative is caret</i> .
<i>Hostess Quickly</i> .	And that's a good root.
<i>Sir Hugh Evans</i> .	'Oman, <i>forbear</i> .
<i>Mistress Page</i> .	Peace.
	(4.1.44-48)

Le jeu d'homophonies (« caret » / « carrot »), auquel se livre *Mistress Quickly* pour désigner le sexe masculin, ainsi que le terme « root », placent le « O » du vocatif dans un faisceau d'images qu'il convient d'analyser : le « O » est un

*caret*, et donc un élément qui indique un manque, quelque chose qui doit être complété<sup>206</sup>. En outre, il est aussi une bonne *racine* (« root »), autrement dit non seulement une métaphore de l'origine et du commencement – ce qui nous renvoie aux organes sexuels féminins comme origine de la vie et béance à remplir – mais aussi un chiffre ou une forme linguistique irréductibles à partir desquels peuvent être forgés des nombres ou des mots par un ajout<sup>207</sup>. Or, Shakespeare exploite ce réseau de sens et il accole le I/1 au O/0, comme l'avait fait Pétrarque avant lui. C'est ce qu'illustre le début du poème N°22 des *Canzoniere*, où la graphie des lettres se mêle à celle des chiffres :

*Susc. i.*  
**Q**ualunque animale alberga in terra  
 se non se alquanti channo in odio il sole  
 tempo da trauagliare e quanto el giorno  
 ma poi chel ciel accende le sue stelle  
 qual torna a casa & qual sannidia in selua  
 per auer posa al meno in fin a lalba

208

La lettre « Q », figure qui n'est rien moins qu'un prolongement de la graphie du « O », se voit intégrer le chiffre « 0 » et la lettre « i », sur laquelle se superpose le chiffre « 1 ».

L'assimilation du O au 0 et du I au 1 est d'autant plus évidente dans l'esprit de Shakespeare qu'il assiste à la transition des chiffres romains aux chiffres arabes et à l'introduction du zéro. Cette dernière ouvre d'immenses perspectives aux savants, à une époque où la découverte de l'éparpillement possible des galaxies, l'infini de l'univers et son expansion permanente, les amènent à repenser leur appréhension du monde et la manière dont les mathématiques en rendent compte. Premier chiffre, irréductible et indivisible,

<sup>206</sup> *O.E.D.*, *caret*, *n*, A mark placed in writing below the line, to indicate that something (written above or in the margin) has been omitted in that place. La première occurrence recensée par l'*O.E.D.* date de 1710 : "W. MATHER *Yng. Man's Comp.* (1727) 38 That which is called Caret (that is to say in English, it is wanting) markt with a Latine Circumflex, thus which is to shew where a Word forgotten and placed above the Line, is to come in".

<sup>207</sup> *O.E.D.* *root*, *n*, 14. Math. a. A number, quantity, or dimension, which, when multiplied by itself a requisite number of times, produces a given expression. cube (or third) root. 15. Philol. a. One of those ultimate elements of a language, that cannot be further analysed, and form the base of its vocabulary; a primary word or form from which others are derived.

<sup>208</sup> Pétrarque, *ibid.*, p.6 / BNF p.25.

le chiffre 1 était, jusque-là, la représentation mathématique de la matière, autrement dit celle d'un monde tangible perceptible par les sens, et celle de l'unité divine, de la monade dont découlaient tous les autres chiffres. L'arrivée du 0 implique le passage d'un mode de représentation à un autre, d'un système que l'on pourrait qualifier de « naturel », ou littéral, à un système conventionnel et abstrait. De fait, le zéro permet aux savants de figurer ce qui est et qui n'est pas en même temps, autrement dit la notion de *forme* : virtuelle et stérile lorsqu'elle demeure en puissance, elle a pourtant la capacité de démultiplier et d'amplifier le pouvoir de la matière, laquelle lui donne une valeur. Placé après le chiffre 1, le zéro en opère la sublimation et l'alliance des deux chiffres symbolise ainsi celle de la matière et de la forme. Or, ces notions sont au cœur même de la tragédie qu'est *Romeo and Juliet*, où Shakespeare fait se marier le O / 0 / [o:] de Roméo au I / 1 / [ai] de Juliette pour en faire les matrices sonores et conceptuelles de la pièce<sup>209</sup>.

### **Du littéral et du figuré, ou quand la matière rencontre la manière**

Dans la tirade de la rose que nous avons étudiée, Juliette relègue le nom à la place d'un signe arbitraire, d'un vocable que l'on peut modifier sans altérer l'essence du corps qu'il désigne :

What's a Montague? It is nor hand nor foot,  
Nor arm nor face, nor any other part  
Belonging to a man.  
(2.1.83-85).

Juliette ne reconnaît au nom aucun pouvoir : l'essence de l'être est contenue par la matière corporelle et ainsi le nom importe-t-il peu, lui qui n'est qu'une forme vide, une convention pure dénuée de substance. Si elle détache le nom du corps, la jeune fille sépare aussi le fond du discours, ou matière, de la forme, pour ne retenir et n'accorder de valeur qu'au premier. Ainsi, au début de la scène de révélation, les formules précieuses que Roméo emploie contrastent avec les questions brutales et terre-à-terre de Juliette :

<sup>209</sup> Shakespeare joue également sur la similarité du chiffre romain L (50) à la lettre « L » dans une tirade d'Holofernes dans *Love's Labour Lost*, 4.2.51-59.

*Juliet* How camest thou hither, tell me, and wherefore?  
The orchard walls are hard to climb,  
And the place of death, considering who thou art,  
If any of my kinsmen finds thee here.

*Romeo* With love's light wings did I o'erperch these walls,  
For stony limits cannot hold love out.  
And what love can do, that dares love attempt:  
Therefore thy kinsmen are no stop to me.

*Juliet* If they do see thee, they will murder thee.  
(2.1.105-13).

La jeune fille réplique aux tirades affectées et enflammées de Roméo par des vers très brefs et toujours plus prosaïques :

*Juliet* I would not for the world they saw thee here.

*Romeo* I have night's cloak to hide me from their eyes,  
And but thou love me, let them find me here. [...]

*Juliet* By whose direction found'st thou out this place?

*Romeo* By love, that did prompt me to inquire:  
He lent me counsel, and I lent him eyes.  
(2.1.117-24).

Un peu plus tard, Juliette affirme clairement qu'elle n'accorde de crédit ni aux discours fleuris ni aux ornements du langage : « Conceit, more rich in matter than in words, / Brags of his substance, not of ornament » (2.5.30-31). Comme Gertrude, Juliette réclame davantage de matière et moins d'art : les mots n'ont de valeur que s'ils donnent matière à penser, s'ils véhiculent un sens et ainsi le discours amoureux doit être épuré, la forme et ses *conceits* proscrits. Au contraire, la langue de Roméo est copieuse et se contente d'abord de n'être qu'une *forme* qui traduit son narcissisme et non l'amour véritable, comme le sous-entend la réplique qui clôt ses serments de fidélité à l'égard de Rosaline avant le départ pour le bal : « I'll go along no such sight to be shown, / But to rejoice in splendour of mine own » (1.2.104). Plus tard, lors de la première rencontre avec Juliette, il a également recours à de multiples arabesques pour dire ses sentiments et la jeune Capulet le souligne d'ailleurs lorsqu'elle l'accuse, gentiment mais malicieusement, de l'embrasser en érudit (« You kiss by the book », 1.4.223). À leur deuxième rencontre, Roméo révèle son identité à sa bien-aimée par des tournures alambiquées que Juliette ne cherche pas à déchiffrer, préférant s'en remettre au son de la voix :

*Juliet* What man art thou that, thus bescreened in night,  
So stumblest on my counsel?

*Romeo* By a name  
I know not how to tell thee who I am.  
My name, dear saint, is hateful to myself,  
Because it is an enemy to thee.  
Had I it written, I would tear the word.

*Juliet* My ears have not yet drunk a hundred words  
Of thy tongue's uttering, yet I know the sound.  
Art thou not Romeo, and a Montague?  
(2.1.95-103).

Au mot écrit que Roméo aimerait déchirer, Juliette oppose le matériau sonore et les organes du corps que sont la langue et les oreilles. Enfin, alors que Roméo la courtise selon les conventions de l'amour courtois, Juliette fait l'économie du décorum pour s'offrir spontanément à lui : « Fain would I dwell on form, fain, fain deny / What I have spoke ; but farewell, compliment » (2.1.131-32). Si Juliette n'accorde de valeur qu'à la matière, Roméo est forme et ornements.

Cependant, dans une pièce où le nom colle à la substance même des êtres qu'il désigne et détermine leur essence<sup>210</sup>, la matière et la forme ne peuvent être que complémentaires : le corps et le nom sont inextricablement mêlés, ils ne font qu'un. Tel un sceau divin, le nom imprime sa forme sur le corps, comme le font les sabots de Io dans le sol, et c'est dans leur union que réside l'essence de l'être. La relation amoureuse de Roméo et Juliette marque ainsi la complémentarité et le mariage des contraires : le I/1 et le O/0 symbolisent la fusion du fond et de la forme, du matériel et de l'immatériel, des mondes naturel et céleste, ou encore de la réalité et de l'idée, comme cela est manifesté clairement par l'évolution du langage des amoureux.

Alors que les mots d'amour adressés à Rosaline par Roméo demeuraient vains et que le langage n'était qu'une forme vide et creuse, puisque la nièce Capulet restait de marbre, les mots que le jeune homme prodigue à Juliette prennent, au contraire, une dimension concrète puisqu'ils se matérialisent dès la première rencontre en donnant lieu au toucher des mains et au premier échange de baisers. Puis, la deuxième rencontre marque le passage d'un

<sup>210</sup> Pierre Iselin, « "What shall I swear by?" : Langue et idolâtrie dans *Romeo and Juliet* », *op. cit.*, p.173-75.

verbiage creux à un lyrisme qui incarne le vertige de l'amour et trouve une réalisation lors de la nuit de noces. Quant à Juliette, d'abord très prosaïque, elle se dépasse et se révèle dans et par la relation amoureuse qui lui donne un élan et lui inspire les tirades les plus poétiques de la pièce, comme on le voit en particulier dans son épithalame : elle y exprime un désir croissant pour Roméo d'un souffle toujours plus ardent, et si elle utilise les *conceits* pétraquistes, c'est pour les revitaliser et donner naissance à ce que Gilles Mathis nomme « le lyrisme vrai », ou « langage de l'innocence », par opposition au pur « langage parade pétrarquaisant »<sup>211</sup>. Alors que Juliette n'était que matière et Roméo forme, leur union donne à leur amour une réalisation : le jeune homme sublime Juliette et la fait accéder au monde *idéal/iste* dans lequel leur amour est possible. Autrement dit, « si en soi le chiffre un ne fait pas un nombre »<sup>212</sup>, ainsi que le rappelle Capulet (1.2.33), le 0/O de Roméo s'allie au 1/I de Juliette et il opère comme agent d'élargissement, donnant à l'unité stérile de l'ampleur tandis qu'elle lui donne une valeur, ainsi que le jeune homme semble le suggérer : « O anything of nothing first created » affirme-t-il dans une tirade où l'oxymore ne cesse d'assembler les contraires (1.1.173). C'est également l'idée qu'évoque Juliette lorsqu'elle répond aux sollicitations de Roméo au cours d'une rencontre secrète chez Frère Laurent :

*Romeo* Ah, Juliet, if the measure of thy joy  
Be heaped like mine, and that thy skill be more  
To blazon it, then sweeten with thy breath  
This neighbour air, and let rich music tongue  
Unfold the imagined happiness that both  
Receive in either by this dear encounter.

*Juliet* [...] They are but beggars that can count their worth;  
But my true love is grown to such excess,  
I cannot sum up sum of half my wealth.  
(2.5.23-34).

Roméo place leur rencontre sous le signe de l'antithèse (« encounter »), c'est-à-dire de la figure de rhétorique qui consiste à joindre deux termes ou idées opposés afin d'en faire ressortir le contraste, d'amplifier ce dernier<sup>213</sup>. Dans un langage pétrarquaisant, il exprime son amour par le truchement de métaphores

<sup>211</sup> Gilles Mathis, *op. cit.*, p.217-18.

<sup>212</sup> C'est la traduction de de François Laroque et Jean-Pierre Villquin, *op. cit.*

<sup>213</sup> *O.E.D.*, encounter, n., 6. Proposed as a name for the rhetorical figure ANTITHESIS. Obs. rare. 1589 PUTTENHAM *Eng. Poesie* III. xix. (Arb.) 219 Ye haue another figure very pleasant and fit for amplification, which to answer the Greeke terme, we may call the encounter.

monétaires, ou comptables (« rich », « measure », « dear »<sup>214</sup>) que Juliette ne manque pas de filer. Elle a recours à la polyptote « sum » / « sum up » pour déclarer qu'elle est incapable de compter la somme de ses richesses tant elles sont infinies (« excess ») – 1000000000000 etc. Si ses mots pouvaient résumer ce qu'elle ressent pour Roméo, alors elle ne serait qu'une mendicante dont les richesses sont si maigres qu'il n'est pas difficile de les compter.

Les amoureux sont complémentaires ; ils se sont rien l'un sans l'autre. Ainsi Roméo ne devient-il véritablement lui-même qu'après la scène de révélation avec Juliette : inspiré par sa rencontre avec elle, il devient vif et créatif, enjoué, subtil et spirituel, permettant dès lors à la matière d'épouser en lui la forme, comme le constate Mercutio après un échange aussi piquant qu'endiablé avec son ami : « Now art thou sociable, now art thou Romeo, now art thou what thou art by art as well as by nature » (2.3.84-85). Si sa rencontre avec Juliette nourrit Roméo, après avoir appris qu'il était condamné à l'exil et privé de sa bien-aimée, il est, au contraire, anéanti, ainsi que le soulignent Frère Laurent et la nourrice, qui est accourue pour leur rendre visite :

*Nurse* O holy Friar, O tell me, holy Friar,  
Where's my lady's lord? Where's Romeo?  
*Friar* There on the ground, with his own tears made drunk.  
*Nurse* O, he is even in my mistress' case,  
Just in her case! O woeful sympathy,  
Piteous predicament! Even so lies she,  
Blubb'ring and weeping, weeping and blubb'ring. –  
Why should you fall into so deep an O?  
(3.3.81-90).

Ainsi que l'indique la question rhétorique de la nourrice (1.90), Roméo est tombé dans l'espace du O/0, c'est-à-dire dans un espace du désespoir et du néant où ne résonnent plus que des cris de douleur. Il est alors réduit à n'être plus qu'un chiffre nul et inutile, un O/0 que le Chœur d'*Henry V* assimilait également à un esprit plat, non inspiré (« flat unraised spirit », Prologue, 1.9), un « nothing » qui n'assure plus sa fonction démultiplicatrice. L'alliance du 1 et du 0 n'engendre plus rien et l'unité demeure stérile, incapable de se décupler seule. Dès lors, Roméo est semblable au roi Lear, que son jugement altéré réduit à un O/0, à un « rien » :

<sup>214</sup> *O.E.D.*, dear, a.<sup>1</sup> and n.<sup>2</sup>, 6.a. Of a high price, high-priced, absolutely or relatively; costly, expensive: the opposite of *cheap*. b. Said of *prices, rates*: = High. Now less usual. d. *fig.* Costly in other than a pecuniary sense; difficult to procure; scarce.

*Fool* [...] now thou art an O without a  
figure. I am better than thou art now; I am a Fool,  
thou art nothing.  
(1.4.189-91)<sup>215</sup>.

Privé du chiffre qui le précède (« figure ») et permet son amplification, le « 0 » laisse place à une suite de « O » qui s'accumulent pour produire l'expression du vide, du chagrin ou de la mort : « Oooooo ». Si l'amour dévirilise l'homme (3.1.113-15), il en va de même du chagrin et ainsi Roméo semble-t-il sombrer dans un espace lacrymal féminin. C'est ce que suggérait déjà la symbolique des chiffres 1 et 0, car « si le pair est féminin, l'impair est masculin », ainsi que le précise Geoffroy Tory à la fin du Livre I<sup>216</sup>, ce qui fait de Juliette le principe masculin et de Roméo le féminin.

Jonction de la matière et de la forme, l'union des chiffres 1 et 0 représente aussi, symboliquement, celle des principes masculins et féminins, comme le font le « I » et le « O » dont la graphie et les sons [i:] et [o:] incarnent respectivement le pointu masculin que recèle le nom de « Juliette », et la rondeur féminine contenue dans celui de « Roméo »<sup>217</sup>. Or, dès lors que les amoureux plongent simultanément dans un espace féminin pour s'adonner aux larmes (« woeful sympathy ») l'équilibre engendré par l'opposition des forces contraires est rompu.

### Masculin et féminin

Dans une pièce où la nuit se change en jour, les sons, les lettres et les chiffres cachent donc l'inversion potentielle des sexes et des genres que la critique n'a pas manqué de noter<sup>218</sup>. Dans la scène 3 de l'acte 3, la dimension féminine de

<sup>215</sup> Sur la lettre « O » et les dimensions politique et métaphysique du mot « nothing » dans *King Lear*, voir François Laroque, « The Quality of Nothing », in *King Lear, L'oeuvre au noir*, François Laroque et Pierre Iselin, avec Josée Nuyts-Giornal, Paris, coédition P.U.F. et C.N.E.D, 2008, p.116-32. Sur la lettre « O » et le chiffre 0 comme « figures de la répétition et de la perversion », voir, du même auteur, « *King Lear*, le cercle vicieux », in « *The true blank of thine eye* ». *Approches critiques de King Lear*, op. cit., p.247-62.

<sup>216</sup> Geoffroy Tory, op. cit., Livre I, feuillet X.

<sup>217</sup> Voir Anny Crunelle-Vanrigh, « 'O trespass sweetly urged': The Sex of Space in *Romeo and Juliet* », *Cahiers Élisabéthains*, N°49, avril 1996, p.39-49.

<sup>218</sup> Voir, par exemple, François Laroque, « Tradition and Subversion in *Romeo and Juliet* », in *Shakespeare's Romeo and Juliet: Texts, Contexts, and Interpretation*, Jay L. Halio ed., Newark, University of Delaware Press, 1995, p.18 ; Carolyn E. Brown, « Juliet's Taming of Romeo », *Studies in English Literature 1500-1900*, N°36, 1996, p.333-55, et Jonathan Goldberg, « *Romeo and Juliet's Open Rs* », op. cit.

Roméo est confirmée non seulement par sa position allongée sur le sol, mais aussi par les larmes qu'il verse jusqu'à s'enivrer – attitudes jugées féminines et dégradantes pour l'homme au point que, jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, les acteurs refusaient le rôle de Roméo, embarrassés par l'humiliation que leur vaudrait sans doute cette scène ; en conséquence, le rôle du jeune homme fut interprété par un grand nombre d'actrices<sup>219</sup>. « He is even in my mistress' case, / Just in her case », affirme la nourrice, dont le jeu de mots (« case ») suggère que Roméo est enfermé dans un cercle vicieux, dans une cavité circulaire et profonde qui signale l'espace féminin et hystérique, le O. En écho à ce que dit le serviteur Grégory – « To move is to stir, and to be valiant is to stand » (1.1.8) – la nourrice file ainsi ses métaphores grivoises pour enjoindre Roméo de se lever et d'adopter la position verticale qui est celle de l'homme comme celle du pénis en érection : « Stand up, stand up, stand an you be a man ; / For Juliet's sake, for her sake, rise and stand » (3.3.88-89). Roméo doit donc se dresser et, droit comme un I / [i:], quitter le O / [o:], son afflux de larmes ainsi que la passivité et la renonciation qu'il implique (« so deep an O / a No ») pour réaffirmer sa volonté d'agir et repartir à l'assaut de Juliette. Si le O / [o:] est ici emblématique de la lamentation hystérique à laquelle s'adonnent les jeunes gens, le [i:] / I symbolise l'affirmation de l'âme et la verticalité à laquelle cette dernière doit aspirer à se hisser. Le frère Laurent ne conseille pas autre chose à Roméo lorsque, après lui avoir ordonné plusieurs fois de se lever (3.3.71, 74, 75), il se fait l'écho des arguments de la nourrice qu'il transpose à un plan philosophique pour nourrir la sagesse du jeune homme :

Art thou a man? Thy form cries out thou art,  
 Thy tears are womanish. [...]  
 Unseemly woman in a seeming man [...]  
 Fie, fie, thou shamest thy shape, thy love, thy wit;  
 Which, like a usurer, abound'st in all,  
 And usest none in that true use indeed  
 Which should bedeck thy shape, thy love, thy wit:  
 Thy noble shape is but a form of wax,  
 Digressing from the valour of a man; [...]  
 Thy wit, that ornament to shape and love,  
 Mis-shapen in the conduct of them both [...]  
 And thou dismembered with thine own defence.  
 What, rouse thee man! Thy Juliet is alive, [...]

<sup>219</sup> *Romeo and Juliet*, Levenson ed., *op. cit.*, Introduction, "Performance History", p.80 et suivantes.

Like a mishavèd sullen wench,  
 Thou pouts upon thy fortune and thy love [...]  
 Ascend her chamber, hence and comfort her.  
 (3.3.108-46).

Si la *forme* est le critère de la masculinité, alors l'homme doit être debout, avoir le verbe spirituel (« wit ») et l'esprit tourné vers le monde céleste. En effet, semblable à la figure divine, il est le sceau masculin qui imprime sa forme au bloc de cire féminin. Notons à ce sujet que, si Frère Laurent déprécie Roméo en égalant sa forme à un bloc de cire, la comparaison de Pâris à un homme de cire (« he's a man of wax », 1.3.78) ou à une fleur (« he's a flower, in faith, a very flower », 1.3.80) dans la bouche de la nourrice augure de sa féminité, voire de son homosexualité. Par une métaphore monétaire, le frère reproche à Roméo son comportement : il n'est qu'un usurier qui ne met pas à profit l'argent dont il dispose à profusion et le gâche. Enfin, sa conclusion est la même que celle de la nourrice : Romeo doit réaffirmer la verticalité qui est propre à l'homme et aller « reconforter » Juliette<sup>220</sup>.

À la fin de la pièce, les pères des deux familles décident de faire ériger des statues d'or à la mémoire de leurs enfants :

<i>Montague</i>	I will ray her a statue in pure gold, That whiles Verona by that name is known, There shall no figure at that rate be set As that of true and faithful Juliet.
<i>Capulet</i>	As rich shall Romeo's by his lady's lie, Poor sacrifices of our enmity. (5.3.299-304).

Shakespeare inverse le mythe de Pygmalion dans lequel la statue de l'artiste se métamorphosait en être vivant : alors que Roméo compare Juliette à une statue au cours du bal et qu'il l'anime lors de la première scène du balcon, la jeune fille apparaît ensuite comme un gisant lorsque Roméo la retrouve au tombeau, puis elle finit par se chosifier définitivement en statue d'or, et le jeune homme l'accompagne dans cette transformation ultime. Au plan symbolique, l'union des deux amants est réaffirmée et sublimée par de nouvelles métaphores arithmétiques : la statue d'or de Juliette fera d'elle un chiffre à la valeur inégalable (« figure », « rate ») et, placée à côté de cette dernière, celle de

<sup>220</sup> « comfort : To soothe and solace with love's caresses and with yet greater intimacy », Eric Partridge, *op. cit.*, p.103.

Roméo en sera enrichie et tout aussi féconde ; la relation des amoureux se fige pour l'éternité en un symbole du nombre parfait, le dix. Enfin, l'un des autres mythes ovidiens qui sous-tendent la tragédie se trouve également évoqué : la mort de Phaëton est signalée par l'absence de son père durant une journée entière (« A day did pass without the sun », Book 2, v.419), et il en va de même de celle des amants : « A glooming peace this morning with it brings ; / The sun for sorrow will not show his head » (5.3.305-06).

C'est donc au sein du « wooden O », véritable matrice de l'imaginaire acoustique, que Roméo et Juliette parviennent à créer un espace amoureux aérien où les chiffres 1 et 0 s'assemblent pour former le 10, nombre parfait chez les platoniciens, racine susceptible d'être multipliée à l'infini et dont la démultiplication est représentée sur la page par la prolifération des lettres « O » et « I », et au sein du théâtre par la résonance et la répétition de deux des sons les plus volumineux que la voix puisse produire : les diphtongues [o:] et [ai]<sup>221</sup>. Manifestation du lyrisme amoureux et de l'harmonie du couple, signal d'une communion des âmes et des corps, et signe de la plénitude cosmique, la conjonction des [o:] / O / 0 et des [ai] / I / 1 exprime non seulement l'ascension des amoureux vers un monde céleste, mais aussi la *discordia concors* qui marque l'alliance du jour et de la nuit, celle de la forme et de la matière, des principes masculin et féminin, de la verticalité et de l'horizontalité, de la forme ronde et de la ligne droite. Héritier de Pétrarque et d'Ovide, le dramaturge fait ainsi du [o:] / O / 0 et du [ai] / I / 1 des creusets non seulement du son, mais aussi du sens. « *Words reported againe have as another sound, so another sense* », écrivait Montaigne<sup>222</sup> ; et en effet, « Romeo » et « Juliette » subissent des effets de coupe, de duplication ou de renversement qui les altèrent pour en ouvrir le sens, révéler ce qui s'y cache et répondre ainsi à la question que se posent Phaëton et Juliette : « What's in a name ? » (2.1.86). « Fille de l'air, Nymphé fuyarde, farouche, vagabonde, moqueuse, desguisant la voix, desdaigneuse à répondre quand on l'interroge, plaintive & dolente »<sup>223</sup>, Écho fait rebondir les noms des amoureux et les restitue partiellement pour fabriquer

<sup>221</sup> Si le son [o:] est le plus volumineux, juste derrière lui, on trouve le [o], puis le [a:], Bruce Smith, *op. cit.*, p.226.

<sup>222</sup> Michel de Montaigne, *op. cit.*, Book 3, ch. 12, "Of Physiognomy", *op. cit.*, p.1014.

<sup>223</sup> Marin Mersenne, *op. cit.*, p.54.

d'autres mots, livrer la réponse des dieux à la prière des amants et annoncer l'issue de la pièce.

Dans le théâtre et dans les sonnets de Shakespeare, on trouve de nombreuses occurrences de jeux sonores en [o:] et en [ai]. Nous avons déjà établi que le dramaturge y a abondamment recours dans *Romeo and Juliet*, où non seulement les sons mais aussi les lettres, les chiffres et leur symbolique, sont exploités pour donner du sens à la tragédie. Bien que nous n'en ayons pas recensé toutes les occurrences dans les autres pièces ni dans les *Sonnets*, on peut en citer un certain nombre afin de montrer qu'ils ne sont pas limités à *Romeo and Juliet*.

## Épilogue - [o:] / « O » et [ai] / « I », d'autres jeux d'écho

Des jeux sonores apparaissent, par exemple, dans les *Sonnets* de Shakespeare, comme cela est illustré par le Sonnet 148 :

Love's eye is not so true as all men's. No,  
How can it, O, how can love's eye be true,  
That is so vexed with watching and with tears?  
No marvel then though I mistake my view  
(v.8-11).

Outre les jeux de sons en [o:] et [ai], le dramaturge joue également sur l'homophonie des termes « ay / eye / I », comme il le fait dans *Romeo and Juliet*. Dans *King Lear*, le fou entonne un refrain qui repose sur les sons de ces deux diphtongues (« With heigh-ho, the wind and the rain », 3.2.75), tandis que dans une tirade du roi lui-même, les jeux de sons et d'homophonie se combinent pour exprimer son mépris des flatteries de Goneril et des siens : « Ha ! Goneril, with a white beard ! They flattered me like a dog, and told me I had white hairs in my beard ere the black ones were there. To say “ay” and “no” to everything I said ! “Ay” and “no” too was no good divinity » (4.6.96-100)<sup>224</sup>. On trouve aussi un grand nombre d'occurrences de ces jeux dans les comédies, comme c'est le cas dans *A Midsummer Night's Dream* dans une réplique de Lysandre (« Fair Helena, who more engilds the night / Than all yon fiery oes and eyes of light », 3.2.188)<sup>225</sup>, ou encore dans *As You Like It*, comme on le voit à deux reprises, d'une part dans la chanson d'Amiens (« Hey-ho, sing hey-ho, unto the green holly », 2.7.190), et d'autre part dans celle que fredonnent les deux pages : « With a hey, and a ho, and a hey-nonny-no » (5.3.15). Célia en joue également dans l'une de ses répliques (« You must borrow me Gargantua's mouth first ; 'tis a word too great for any mouth of this age's size. To say ay and no to these particulars is more than to answer in a catechism », 3.2.205-07), et Jaques en tire profit dans ses rimes pour suggérer l'activité sexuelle<sup>226</sup> :

<sup>224</sup> Voir François Laroque, « *King Lear*, le cercle vicieux », *op. cit.*

<sup>225</sup> Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Harold F. Brooks ed., The Arden Edition, Londres, Methuen & Co., 1979.

<sup>226</sup> Sur les jeux de mots grivois dans ce passage, voir la note 4 de l'édition Norton.

And so from hour to hour we ripe and ripe,  
 And then, from hour to hour, we rot and rot;  
 And thereby hangs a tale.  
 (2.7.26-27).

Tauno Mustanoja s'est particulièrement intéressé à ces vers au plan sonore et il a essayé d'en décoder la signification :

Repetitions of this kind is generally expressive of a steadily progressing action or a permanent state; thus *from hour to hour, we ripe and ripe*, and *we rot and rot* may be taken, each in itself, as forcible symbols of the invariable course of human life. In fact, the sound effect is almost the same in both lines, with practically the only exception that the ends of the lines show an *i-o* gradation: *ripe and ripe, rot and rot*. The first member of this variation (*ripe and ripe*) has a high-pitched front vowel and may be taken to symbolise busy, restless action; the second member (*rot and rot*), with a low-pitched back vowel, implies something that is sluggish, inert, and depressing. There is a falling cadence as we advance from *i* to *o*, with an implication of a sinking to a lower level, of deterioration and decline, and also of finality<sup>227</sup>.

Les sons véhiculent ici un sens, une émotion. Enfin, le dramaturge exploite la richesse des rimes en [o:] et [ai] dans *Twelfth Night*, pièce dans laquelle les sons se dédoublent, se redoublent et se font écho, en particulier les trois sons qui émanent de la prononciation des lettres « I », « O », et « A » à l'oral, trois voyelles dont on entend le son dans les prénoms des personnages principaux que sont Orsino, Viola, Olivia et Malvolio. Nous n'analyserons pas toutes les occurrences des jeux de lettres et de sons dans la pièce, mais il convient d'étudier la scène 5 de l'acte 2 car elle fournit un exemple canonique de la manière dont le dramaturge les utilise. En effet, tandis que Malvolio y lit à haute voix la lettre qu'il croit être d'Olivia, les trois compères à l'origine de la farce sont tapis autour de lui et commentent l'action en aparté en jouant sur les lettres et les sons « O » / [o :] et « I » / [ai].

<sup>227</sup> Tauno Mustanoja, "Middle English *With an O and an I*, with a Note on Two Shakespearean 'O-I' puns", *Neuphilologische Mitteilungen*, N°56, 1955, p.170.

***Twelfth Night, 2.5. : jeux de miroir et reflets sonores***

Après avoir reconnu ce qu'il croit être l'écriture de sa maîtresse grâce aux lettres inscrites sur l'enveloppe qui lui est destinée – le C, le U et le T, qui forment le mot « cut » et renvoient donc aussi bien à la castration qu'au sexe féminin (« cunt »)<sup>228</sup> –, il s'interroge sur les quatre autres initiales qui figurent à la fin de la lettre :

- Mal.* [...] what should that alphabetical position portend?  
If I could make that resemble something in me. Softly  
– M.O.A.I.
- Sir Toby* O ay, make up that, he is now at a cold scent.
- Fabian* Sowter will cry upon't for all this, though it be as rank as a fox.
- Mal.* 'M'. Malvolio – 'M' – why, that begins my name.
- Fabian* Did I not say he would work it out? The cur is excellent at faults.
- Mal.* 'M'. But then there is no consonancy in the sequel. That suffers under probation. 'A' should follow, but 'O' does.
- Fabian* And 'O' shall end, I hope.
- Sir Toby* Ay, or I'll cudgel him, and make him cry 'O!'
- Mal.* And then 'I' comes behind.
- Fabian* Ay, an you had any eye behind you you might see more detraction at your heels than fortunes before you.  
(2.5.107-21).

La critique s'est beaucoup penchée sur la séquence alphabétique « M.O.A.I. » et les points de vue divergent. Certains critiques, comme J.M. Lothian et T.W. Craik<sup>229</sup>, sont d'avis qu'aucun sens ne doit être cherché dans ces quatre lettres et que Shakespeare ne fait là que mettre en évidence la bêtise et l'amour-propre de Malvolio, ce qui est également l'avis de Cynthia Lewis : « the more we flatter ourselves that we see meanings in the anagrams, the closer we resemble the ludicrous Malvolio »<sup>230</sup>. D'autres chercheurs ont mis en avant l'idée que

<sup>228</sup> Voir, par exemple, Eric Partridge, *op. cit.*, p.160-61 ; Keir Elam ed., Shakespeare, *Twelfth Night*, The Arden Shakespeare, Londres, Cengage Learning, 2008, introduction, p.17. Leah Scragg a proposé d'entendre dans le mot « cut » et la lettre « P » un raccourci du terme « cut-purse », in “‘Her C’s, Her U’s, and Her T’s: Why That?’ A New Reply for Sir Andrew Aguecheek”, *The Review of English Studies*, Vol.42, N°165, février 1991, p.1-16.

<sup>229</sup> Shakespeare, *Twelfth Night*, The Arden Shakespeare, J.M. Lothian et T.W. Craik eds., Routledge, Londres et New York, 1975, note 109, p.68.

<sup>230</sup> Cynthia Lewis, “‘A Fustian Riddle?’ Anagrammatic Names in *Twelfth Night*”, *English Language Notes*, N°22, 1985, p.35.

« M.O.A.I. » évoque simplement le nom de Malvolio<sup>231</sup> et qu'à l'intérieur du nom de ce dernier, on doit entendre ceux de Viola et d'Olivia<sup>232</sup>. Enfin, beaucoup de critiques ont pensé que cette séquence de lettres cachait un sens particulier. Sans dénombrer toutes les interprétations qui ont été proposées, on peut rappeler que Leslie Hotson y entend l'acronyme de *Mare Orbis Aer Ignis*, autrement dit la mention des quatre éléments<sup>233</sup>, que pour Lee Sheridan Cox, elles sont les initiales de l'expression « I am O », où le O désigne Olivia<sup>234</sup>, tandis que selon Percy Allen, Mo-Ai renvoie aux deux premières lettres des deux syllabes de « Mont-aigne », idée que reprend, en partie, Robert F. Fleissner lorsqu'il montre qu'il s'agit là d'un code qui renvoie aux jeux d'onomastique que Montaigne affectionnait particulièrement<sup>235</sup>. Les tentatives de déchiffrement se poursuivent avec Alastair Fowler : selon lui, c'est OMNIA qui est-sous entendu ici (« By customary abbreviation *omnia* could then be intelligibly written “omia”, “oia”, “oma”, or “oi” ; the *m* and *n* being superscribed as tildes or omitted altogether »)<sup>236</sup>, alors que pour D'Orsay W. Pearson, « M.O.A.I. » n'est autre que le pronom français « moy » (« moi ») et il fait écho à l'orgueil de Malvolio<sup>237</sup>. Keir Elam suggère que la scène de déchiffrement parodie le travail des herméneutes dans leur tentative de découvrir le sens des quatre lettres du nom de Dieu selon les codes cabalistiques et le Tétragramme sacré (« YHWH »)<sup>238</sup> et qu'elle ridiculise le désir d'ascension de Malvolio (« by discovering his name reflected in the scrambled letters, [...] the steward elects himself as the object not of Olivia's but of his own interpretive desire »)<sup>239</sup>, tandis que pour Inge Leimberg, les initiales composent une anagramme et un emprunt de Shakespeare au *Book of Revelation*, 1:8, où Dieu est présenté comme l'alpha et l'omega. Ainsi les lettres signifient-elles « I'M A

<sup>231</sup> R. Chris Hassel Jr., “The Riddle in *Twelfth Night* Simplified”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.25, N°3, 1974, p.356.

<sup>232</sup> Vincent. F. Petronella, “Anamorphic Naming in Shakespeare's *Twelfth Night*,” *Names*, N°35, 1987, p.139-46.

<sup>233</sup> Leslie Hotson, *The First Night of Twelfth Night*, New York, Macmillan, 1954, p.166.

<sup>234</sup> Lee Sheridan Cox, “The Riddle in *Twelfth Night*”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.13, N°3, été 1962, p.360.

<sup>235</sup> Percy Allen, *Times Literary Supplement*, 18 September 1937, p.675 ; Robert F. Fleissner, “Malvolio's Manipulated Name”, *Names*, Vol.39, N°2, 1991, p.95-102.

<sup>236</sup> Alastair Fowler, “Maria's Riddle”, *Connotations*, Vol.2, N°3, 1992, p.269.

<sup>237</sup> D. W. Pearson, “Gulled into an ‘I’-word, or, Much Ado about a Pronoun”, *J.R.M.M.R.A.*, N°8, 1987, p.119-30.

<sup>238</sup> Keir Elam, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p.156-64.

<sup>239</sup> Keir Elam ed., Shakespeare, *Twelfth Night*, *op. cit.*, introduction, p.15-16.

and O », et les sons en [o:] et [ai] des compères sont les cris des animaux de la ferme par lesquels ils imitent Malvolio :

One can see Malvolio exercising these facial contortions and hear his vocal imitation of the ass, which [...] is his heraldic animal anyway. [...] Bleating like a sheep, Malvolio gives us the 'I', his face finally splitting into the ghastly smile which will be frozen on his features in 3.4 [...]. It is multiplied by all the 'M's' and 'O's' and 'I's' of Malvolio's analysis, and augmented by the 'O's' and 'Ay's' and *eyes* and *you-you-yous* of the chorus. Surely, it must have been irresistible for the audience to contribute their own farmyard-imitations, until all was drowned in laughter. [...] Malvolio's mooing, and braying, and bleating, and gaping, and grinning is not a mere lark, either, but the ridiculous mask screening the terrible reality: a human being bereft of the likeness to God by shameless self-love<sup>240</sup>.

John Russell Brown a proposé de voir dans la lettre « M » l'initiale de Malvolio et dans les trois autres des exclamations orgasmiques, où « O » signale le désir sexuel, « A » la satisfaction, et « I », équivalent de « Ay » à l'oral, l'assentiment<sup>241</sup>. Enfin, pour Peter J. Smith, les initiales annoncent la métamorphose de Malvolio : « "MOAI" too changes shape – not to an ill-ordered collection of letters which happen to be in Malvolio's name but to a text which celebrates, as does *Twelfth Night*, the misprision and comedy of metamorphosis itself, *The Metamorphosis Of A IAX* »<sup>242</sup> de Lord Harington, où « Ajax / a jax » est l'homophone de « a jakes », mot de la langue verte qui désignait les latrines et renvoyait à l'urine évoquée par les « Ps » que comprend la lettre d'Olivia<sup>243</sup>.

Bien que les critiques n'aient prêté que très peu d'attention aux jeux de sons qui entourent les figures cryptiques et qui sont disséminés dans cette scène, il nous semble qu'ils constituent la clé de l'énigme posée à Malvolio.

<sup>240</sup> Inge Leimberg, "'M.O.A.I.': Trying to Share the Joke in *Twelfth Night* 2.5 (A Critical Hypothesis)", *Connotations*, Vol.1, N°1, 1991, p.95.

<sup>241</sup> John Russell Brown, "More about laughing at 'M.O.A.I.': a Response to Inge Leimberg", *Connotations*, Vol.1, N°2, 1991, p.187-90.

<sup>242</sup> Peter J. Smith, "'M.O.A.I.' 'What Should That Alphabetical Position Portend?' An Answer to the Metamorphic Malvolio", *Renaissance Quarterly*, Vol.51, N°4, hiver 1998, p.1224.

<sup>243</sup> Voir la réplique de Kent à Oswald dans *King Lear*, 2.2.64 : « Thou whoreson zed, thou unnecessary letter ! [...] I will tread this unbolted villain into mortar and daub the wall of a jakes with him ». Sur la lettre « Z », voir François Laroque, « *King Lear*, le cercle vicieux », *op. cit.*, p.249, 257 et 262.

Nous souhaitons donc proposer ici une interprétation personnelle de l'acronyme « M.O.A.I ».

Reprenons d'abord la réplique de Malvolio qui fait dire à Sir Toby et Fabian que le puritain est, involontairement, sur la bonne piste : « “M”. Malvolio – “M” – why, that begins my name ». Cette réplique fournit un premier indice fondamental : à la Renaissance, la lettre « W » est constituée graphiquement de deux « V » (VV) et ainsi est-elle généralement appelée « double V ». Cependant, en raison du son qu'elle rend à l'oral, William Bullokar (1530-1609), que la critique pense être l'auteur de la première grammaire de l'anglais, affirme dans son *Booke at Large* (1580) que cette appellation est erronée :

w. I account also misnamed, to call it double : v : for thene  
shoulde we sounde it : v : v : but his sounde agreeth to the  
olde name of : y : (which is wy)<sup>244</sup>.

La lettre « W » produit le son [wai], ou le mot « why », et ainsi le « M » et le « W » sont-elles les deux lettres dont Malvolio énonce, involontairement et indirectement, qu'elles composent son prénom : « “M”. Malvolio – “M” – why / « W », that begins my name ». Or, le « M » n'est qu'un « W » retourné, comme Malvolio et la missive de Maria le laissent entendre :

*Mal.* 'M.O.A.I.'. This simulation is not as the former; and  
yet to crush this a little, it would bow to me, for every  
one of these letters are in my name. Soft, here follows  
prose: 'If this fall into thy hand, revolve'.  
(2.5.122-25).

Si « crush »<sup>245</sup> désigne le fait de soumettre quelque chose ou quelqu'un et celui de froisser, de presser, ou de comprimer quelque chose en tous sens, « bow »<sup>246</sup>

<sup>244</sup> William Bullokar, *Booke At Large, for the Amendment of Orthographie for English Speech*, Londres, Henrie Denham, 1580, p.8.

<sup>245</sup> *O.E.D.*, crush, v., 2. *trans.* To compress with violence, so as to break, bruise, destroy, squeeze out of natural shape or condition: said of the effect of pressure whether acting with momentum or otherwise. 3. To press or squeeze forcibly or violently. 4. *fig* .a. To break down the strength or power of; to conquer beyond resistance, subdue or overcome completely. 6. To force out by squeezing or pressing; to press or squeeze out. Also *fig*.

<sup>246</sup> *O.E.D.*, bow, v.<sup>1</sup>, I. Intransitive uses. (Rarely *trans.* by ellipsis.) In the literal senses 1-4 superseded by BEND. 1. To assume a bent or crooked shape, position, or attitude; to bend. *Obs. exc. dial.* 2. To turn; to turn aside, off, or away; to turn back, retreat; to swerve, decline. Also *fig. Obs.* 3. To have a curved direction, to lie or proceed in a curve; to curve, to be deflected. *Obs.* 4. To stoop or lower the head and upper part of the body, esp. in condescension. *Obs.* (or *arch.*) 10. To cause to turn in a given direction; to incline, turn, direct; *fig.* to incline or influence (the mind). *Obs.*

évoque, notamment, une courbure, une inclinaison/ation et une révérence. Quant au terme « revolve »<sup>247</sup>, il indique la méditation et la réflexion, mais il suggère également l'idée d'une rotation ou d'un renversement : c'est en retournant le « M » de son prénom, en le mettant sens dessus dessous pour en faire un « W », que Malvolio trouvera le sens de l'énigme, comme il l'avait deviné sans le savoir : « [...] what should that *alphabetical position portend* ? / If I could make that *resemble something in me* » (120-21)<sup>248</sup>. Ainsi que l'indique Maria, le piège qu'elle tend à Malvolio vise à railler son narcissisme :

The dev'l a puritan that he is, or anything constantly but a  
time-pleaser, an affectioned ass that cons state without book  
and utters it by great swathes; the best persuaded of  
himself, so crammed, as he thinks, with excellencies, that it  
is his grounds of faith that all that look on him love him;  
and on that vice in him will my revenge find notable cause  
to work.  
(2.3.131-36).

Dès lors, l'anagramme ne peut être déchiffrée qu'en jouant avec les lettres du nom de Malvolio, en faisant appel à des jeux de miroir qui reflètent l'égotisme du personnage : « reading [...] becomes an effort to double oneself, to find in letters something that “resemble[s]” oneself. [...] There must be a text behind the text, then, but the other text is still just one's own reflection »<sup>249</sup>. L'écriture d'Olivia est qualifiée de « romaine », ou d' « italique », par Malvolio – « I think we do know the sweet Roman hand », dit-il à Olivia lorsqu'il veut lui indiquer qu'il a bien lu sa lettre (3.4.26). Or, si l'on examine les traités de la Renaissance consacrés à la calligraphie, il apparaît que les lettres romaines et italiques « M » et « W » peuvent être considérées comme des images inversées l'une de l'autre, ce qui est également le cas des lettres écrites selon la « secretary hand » qu'adoptait plus volontiers Shakespeare (illustrations 27 à 29)<sup>250</sup>.

<sup>247</sup> *O.E.D.*, revolve, v., I. *trans.* 1. To turn (the eyes or sight) back or round. *Obs.* 2. To roll; to move by rolling. *Obs. rare.* 3.a. To restore; to turn, bring, or roll back (*into* a place or state, or *upon* a person). *Obs.* 4. To turn over (something) *in* the mind, breast, thoughts, etc. b. To consider, think over, ponder or meditate upon (something).

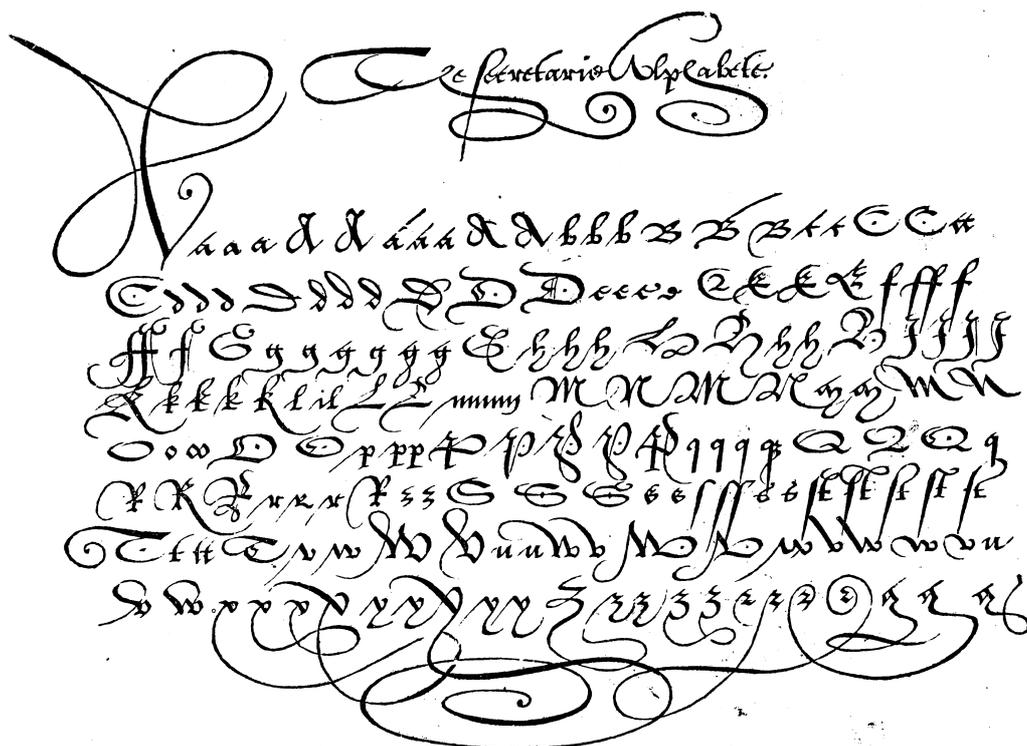
<sup>248</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>249</sup> William C. Carroll, *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p.89-90.

<sup>250</sup> Dans les illustrations que nous présentons ici, Jehan de Beau-Chesne et John Baildon distinguent la « Romain Hand » des « Lettres italiques ». Il semble que les deux styles renvoient à l'italique, lequel était très en vogue en Angleterre à l'époque de Shakespeare. Dans



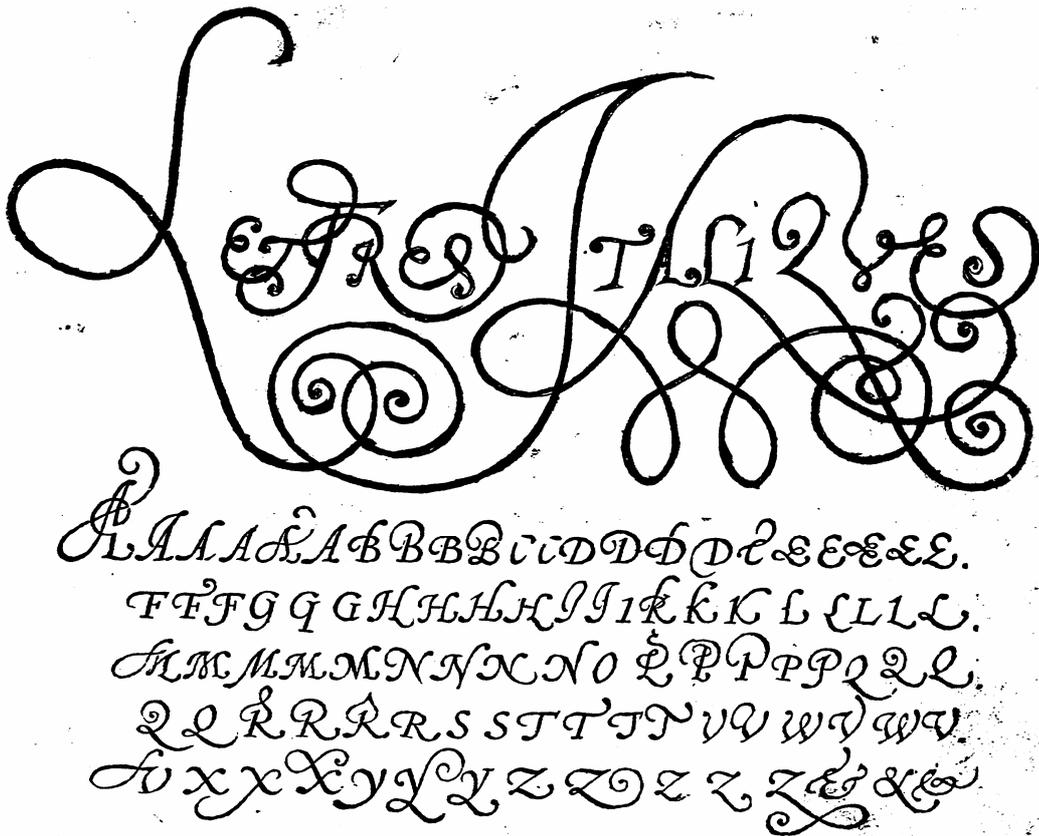
27. « Romayn Hand », Jehan de Beau-Chesne et John Baildon, *A booke containing divers sortes of hands* (1602)<sup>251</sup>.



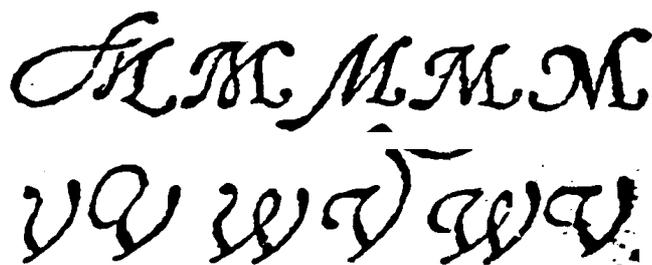
28. « The secretarie alphabet », Jehan de Beau-Chesne et John Baildon, *A booke containing divers sortes of hands* (1571)<sup>252</sup>.

les éditions de la pièce que nous avons consultées, les notes des éditeurs donnent comme équivalents de « roman hand » : « italic handwriting » (Keir Elam) ; « itallie calligraphy » (Greenblatt ; Lothian et Craik). Sur l'écriture manuscrite, voir Jonathan Goldberg, *Shakespeare's Hand*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2003, 372p.

<sup>251</sup> Jehan de Beau-Chesne et John Baildon, *A booke containing divers sortes of hands as well the English as French secretarie with the Italian, Roman, chancelry & court hands. Also the true & iust proportio[n] of the capitall Roma[n]e set forth by John de Beau Chesne and M. John Baildon*, (1571), imprimé à Londres par Richard Field, 1602, Fiii.



29. « Lettres italiques », majuscules, John Baildon et Jehan de Beau-Chesne, *A new booke, containing all sorts of hands* (1611)<sup>253</sup>.



Détail de l'illustration 29.

<sup>252</sup> Jehan de Beau-Chesne et John Baildon, *A booke containing divers sortes of hands as well the English as French secretarie with the Italian, Roman, chancelry and court hands. Also the true and just proportio[n] of the capitall Romae set forth by John de Beau Chesne. P. and M. John. Baildon*, imprimé à Londres par Thomas Vautrouillier, 1571, Aiii.

<sup>253</sup> Jehan de Beau-Chesne et John Baildon, *A new booke, containing all sorts of hands usually written at this day in Christendome as the English and French Secretary, the Roman, Italian, French, Spanish, high and low Dutch, court and chancerie hands: with examples of each of them in their proper tongue and letter. Also an example of the true and just proportion of the Romane capitals. Collected by the best approved writers in these languages*, (1571) imprimé à Londres par Richard Field, 1611, Dii.

Soulignons enfin que le jeu sur les lettres « W » et « M » à l'oeuvre ici n'est ni anodin ni une occurrence unique, ainsi que l'a noté Joel Fineman :

The chiasitic typographic inversion of these letters *MW*, is, for Shakespeare, a characteristic – indeed, *the* characteristic – indication of his name. [...] It functions as a signature. [...] 'W<sup>M</sup> Shakspe<sup>r</sup>' occurs on the mortgage deed of Blackfriars house<sup>254</sup>.

Griffes de Shakespeare, comme le « O » / « 0 » est celle de Pétrarque, le « M » et le « W » font l'objet de jeux de lettres et de sons dans *The Rape of Lucrece*, poème écrit vers 1594 sur lequel nous nous devons de nous pencher brièvement afin d'expliciter les différents sens que recèlent ces lettres :

And let mild women to him lose their mildness,  
Wilder to him than tigers in their wildness.  
(v.979-80).

Dans ces vers, non seulement le « M » et le « W » sont juxtaposés et placés en miroir l'un de l'autre, mais au plan sémantique, « mildness » s'oppose à « wildness ». Bien entendu, Joel Fineman a noté ce jeu de sons et de lettres, et il lui a accordé une signification bien particulière :

The *M* of 'mild' [is] thus cross-coupled with the *W* of 'wild' [...] It is this porno-graphic staging of the literal letters in its lines, the way the chiasmus makes erotic *theater* of the poem's textuality, that gives the couplet its rhetorical spirit, at the same time as this raises such literal inversion to the level of a theme. [...] <sup>M</sup><sub>W</sub> [is] a formal and performative index of an internal revolving that turns turning or 'revolving' inside out<sup>255</sup>.

Cette dynamique d'inversion signalée par les lettres érotiques – voire sexuelles ou anales (illustration 30) – est à l'oeuvre dans un autre couplet du poème qui dévoile clairement la symbolique portée par le « M » et le « W » :

For men have *marble*, women waxen *minds*,  
And therefore are they formed as *marble will*.  
(1240-41)<sup>256</sup>.

<sup>254</sup> Joel Fineman, "Shakespeare's *Will*: The Temporality of Rape", *Representations*, N°20, automne 1987, p.49-50 et note 25, p.73.

<sup>255</sup> Joel Fineman, *ibidem*, p.48-50.

<sup>256</sup> C'est nous qui soulignons.



30. Les lettres érotiques « M » et « W », Peter Flötner (1534), détail<sup>257</sup>.

<sup>257</sup> Peter Flötner (1534), *op. cit.* Voir aussi l'illustration 26, *supra*.

Aux allitérations et assonances se mêlent les sous-entendus générés par le terme « will » – qui désigne le prénom de Shakespeare, signifie le désir, et renvoie aussi à son testament<sup>258</sup> – et les jeux de lettres : « the *MW* formation [...] evokes the erotic logic of chiasmically conjoined man and woman »<sup>259</sup>. Ajoutons que la juxtaposition du masculin et du féminin est également suggérée par l'homophonie « women » / « we men ». On trouve un autre exemple de ces combinaisons dans *Twelfth Night* lors d'un échange qui a lieu entre Viola et Orsino et précède la scène 5 de l'acte 2 que nous avons commentée :

*Duke* [...] Make no compare  
Between that love a woman can bear me  
And that I owe Olivia.  
*Viola* Ay, but I know –  
*Duke* What dost thou know?  
*Viola* Too well what love women to men may owe.  
[...]  
We men may say more, swear more, but indeed  
Our shows are more than will; for still we prove  
Much in our vows, but little in our love.  
(2.4.99-117).

Shakespeare joue sur les sons [o:] et [ai] – « I owe Olivia. / Ay, but I know / [...] may owe » – ainsi que sur le terme « will », mais aussi sur les lettres « W » et « M » et sur les mots « men » et « women » : « We men » (l.115) est l'homophone parfait de « Women ». Les jeux de lettres et d'homophonie signalent la tension érotique qui a lieu entre Viola/Cesario et Orsino, un brouillage des genres et, plus généralement, le principe d'inversion qui est au cœur de la pièce et s'y manifeste sous toutes les formes, comme en témoigne aussi l'accoutrement de Malvolio, « cross-gartered » (2.5.146)<sup>260</sup>. Dans la lettre rédigée par Maria, le renversement des lettres qu'il faut opérer est signalé d'emblée par la mention de « Lucrece », figure dont Olivia se réclame et qui marque littéralement la missive de Maria, ainsi que l'indique Malvolio : « [*Opening the letter*] By your leave, wax – soft, and the impressure of her

<sup>258</sup> Sur les jeux de mots sur le prénom de Shakespeare, « Will », voir Joel Fineman, « Shakespeare's Will », *op. cit.*, et plus largement, du même auteur *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition: Essays toward the Release of Shakespeare's Will*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1991, 234p.

<sup>259</sup> Joel Fineman, « Shakespeare's Will », *ibidem*, p.51.

<sup>260</sup> « Malvolio's cross-gartering, his "transvestism" is [...] structurally and symbolically related to gender inversion », Dymna Callaghan, « "And all is semblative a woman's part": Body Politics and *Twelfth Night* », *Textual Practice*, N°7, 1993, p.433.

Lucrece, with which she uses to seal » (2.5.83-85). Si *The Rape of Lucrece* et *Twelfth Night* font des lettres « M » et « W » les signes de la conjugaison du masculin (Man) et du féminin (Woman), le personnage de Lucrece y renvoie également.

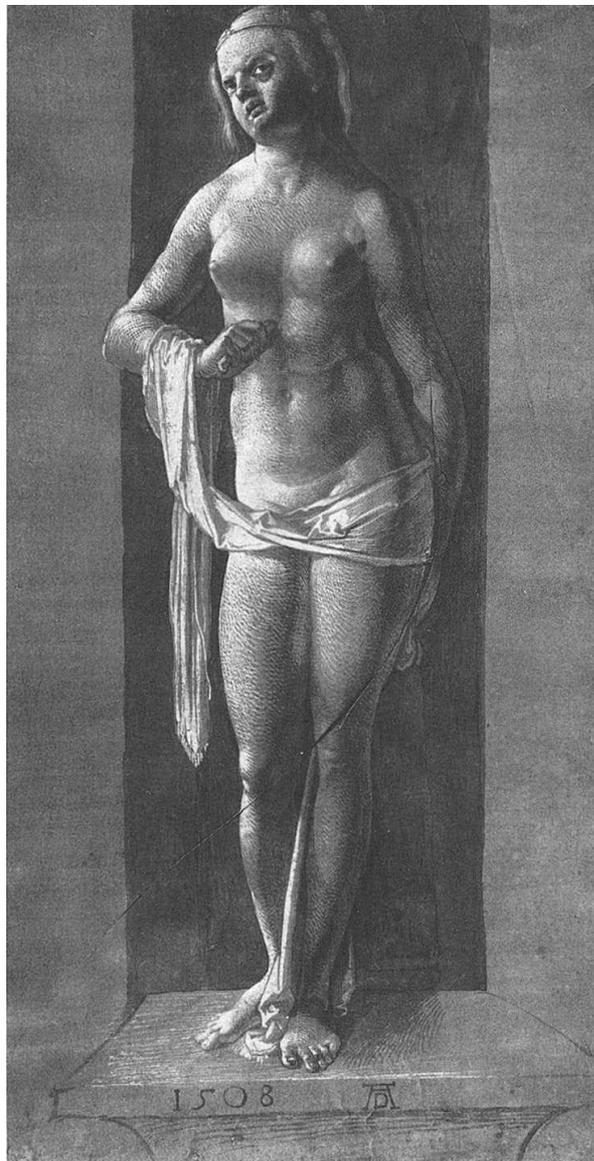
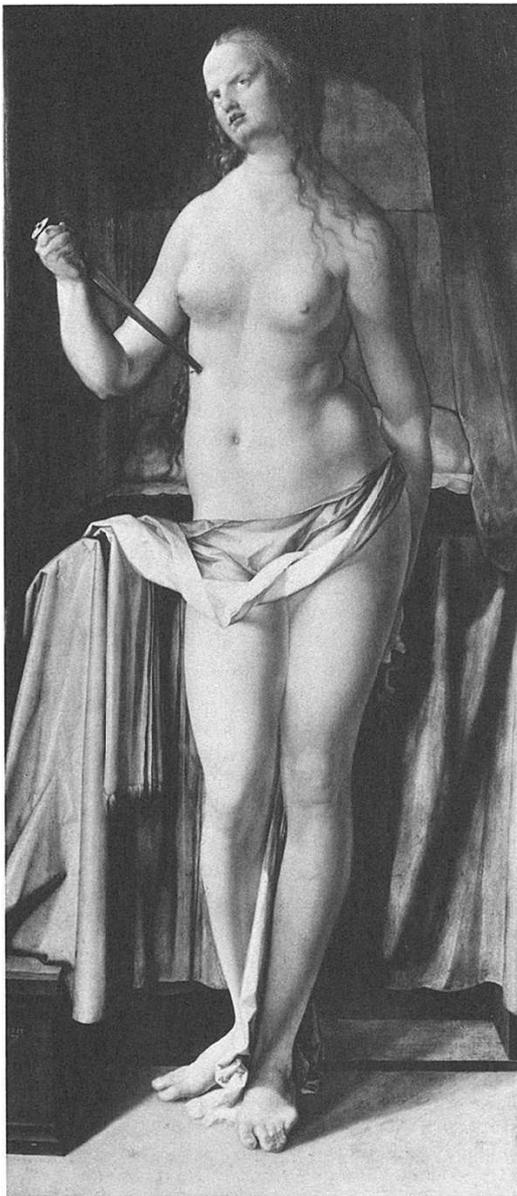
Dans une étude consacrée aux représentations picturales de Lucrece à la Renaissance et aux sources classiques dont ces dernières s'inspirent (Tite-Live, Ovide), Linda C. Hulst note que diverses interprétations en sont données. Par exemple, Lucrece est sublimée en emblème de chasteté et en icône chrétienne symbolisant la vertu héroïque (à la Dürer, illustrations 30 et 31), ou érotisée sous forme d'un corps qui s'offre aux regards et appelle au viol autant qu'à la pitié (Cranach, illustration 32). Pour autant, une constante demeure :

Literary versions of Lucretia's story persistently described her in masculine terms. [...] Even Ovid called his feminine Lucretia a 'matron of manly courage,' and [...] Bernhardus Schoferlin's German translation of Livy noted how amazing was the virtuous Lucretia, with her 'manlich hertz' (manly heart) concealed in a 'weipplich brust' (womanly breast). [...] Her suicide crossed the line between men's and women's suicides as drawn in Greek tragedy [...]: at the masculine extreme, Ajax falling on his sword; at the feminine, Sophocles' Jocasta hanging herself<sup>261</sup>.

Lucrece est féminine et masculine, comme le sont les lettres « W » et « M » dans le poème shakespearien.

Enfin, une fois le retournement du « M » accompli, la suite alphabétique « M.O.A.I. » se transforme en « W.O.A.I » ; or, non seulement ces quatre lettres renferment le son [wai], donc la lettre « W », initiale du prénom de Shakespeare dont la prononciation à l'oral renferme elle-même les diphtongues [o:] et [ai], mais elles composent les initiales de l'un des refrains les plus connus en Angleterre entre le XIII<sup>ème</sup> et le XV<sup>ème</sup> siècle : « With O And I ».

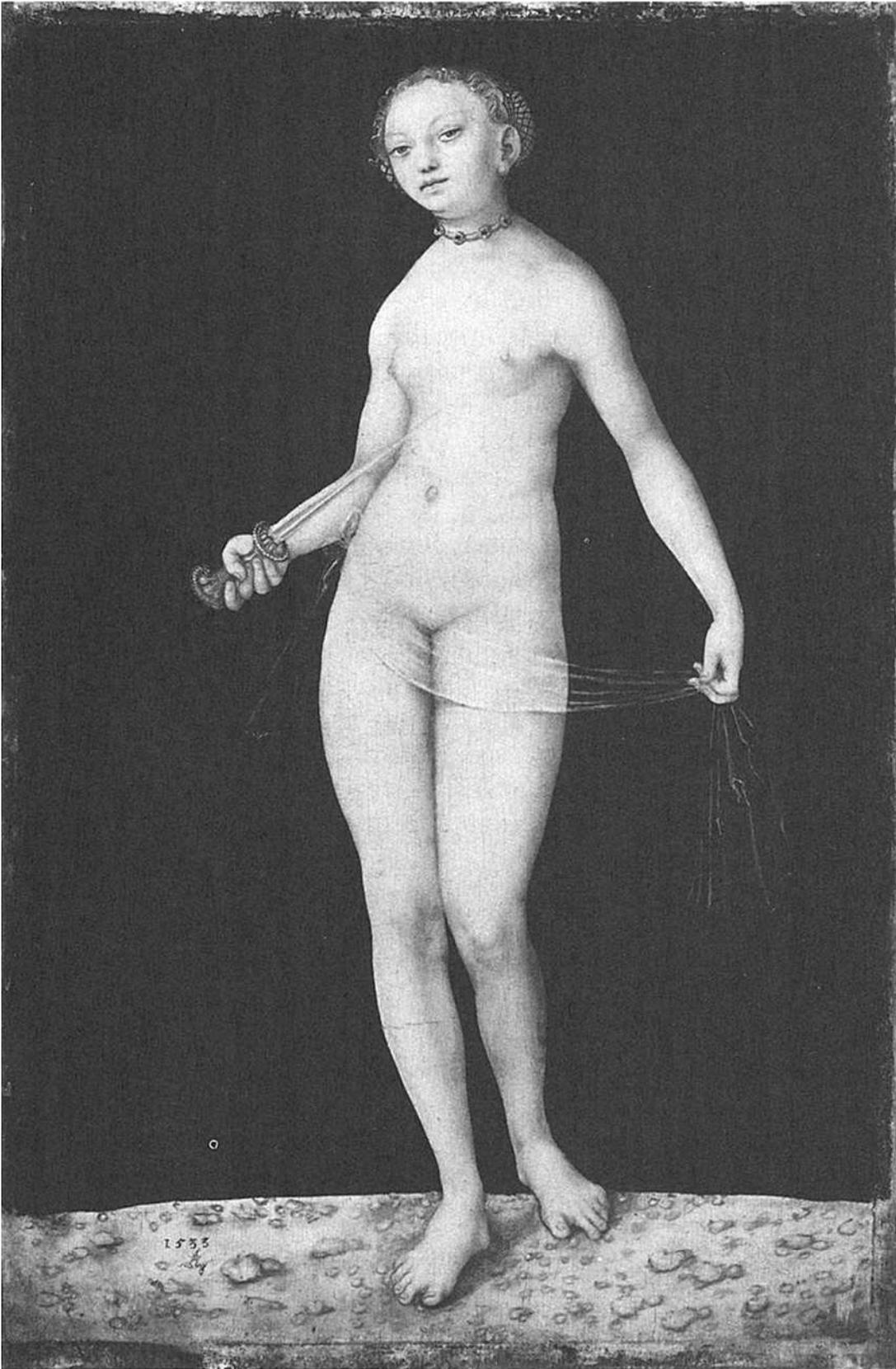
<sup>261</sup> Linda C. Hulst, "Dürer's 'Lucretia': Speaking the Silence of Women", *Signs*, Vol.16, N°2, hiver 1991, p.219-21. Elle fait référence à Ovid, *Fasti*, 2.847-48. Lucrece est envisagée comme un personnage qui défie les codes patriarcaux par Jane O. Newman, "'And Let Mild Women to Him Lose Their Mildness': Philomela, Female Violence, and Shakespeare's *The Rape of Lucrece*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.45, N°3, automne 1994, p.304-26 ; voir aussi Carolyn D. Williams, "'Silence, like a Lucrece knife': Shakespeare and the Meanings of Rape", *The Yearbook of English Studies*, Vol.23, 1993, p.93-110.



De gauche à droite :

31. « Le suicide de Lucrèce », Albrecht Dürer, Albertina Museum, Vienne (1518) et Alte Pinakothek, Munich (1508)<sup>262</sup>.

<sup>262</sup> In Linda C. Hulst, *op. cit.*, p.209 et 214.



32. « Le suicide de Lucrece », Lucas Cranach l'Ancien, Gemäldegalerie, Staatliche Museum, Berlin-Dahlem (1533)<sup>263</sup>.

<sup>263</sup> Linda C. Hulst, *ibidem*, p.217.

### L'héritage médiéval : une source possible ?

Depuis la fin du moyen âge au moins, les sons [o:] et [ai] revêtent une importance particulière. En effet, les critiques médiévistes ont dénombré jusqu'ici dix-neuf poèmes dans lesquels l'expression « With an O & an I » sert de refrain<sup>264</sup>. Ils ont montré que cette formule était utilisée par les poètes de toute l'Europe médiévale, que les premiers refrains en « O » / [o:] et en « I » / [ai] apparaissaient en latin dès le début du XIII<sup>ème</sup> siècle et en anglais à partir du deuxième tiers du XIV<sup>ème</sup> siècle, et que cette vogue prenait fin au cours du XV<sup>ème</sup> siècle<sup>265</sup>. La grande majorité des poèmes est écrite en anglais ; seuls deux des textes retrouvés sont en latin, et l'un des deux conserve l'anglais dans le refrain<sup>266</sup>. La construction des poèmes est toujours la même : ils comprennent des strophes de six vers dont un couplet final, les rimes y sont réparties selon le schéma *aaaabb*, et c'est dans le cinquième vers que l'on trouve le refrain « With an O & an I » ou ses variantes, dans lesquelles d'autres voyelles remplacent le « O » ou le « I » (« With an A & and I », « With an U and an I », « With an I & an E », « With an E & an O », « With an O & an U »). Ces poèmes traitent de sujets religieux, didactiques, ou encore amoureux, bien que seuls deux poèmes soient dans ce dernier cas. L'un d'eux a été retrouvé et analysé par Richard L. Greene<sup>267</sup> : écrit au XV<sup>ème</sup> siècle, il n'est composé que de six longs vers, ce qui a conduit les chercheurs à penser qu'il n'était que l'une des strophes qui composaient un plus long poème. Il est unique en son genre, puisque c'est le seul écrit non en vers mais en prose et dans une langue informelle qui n'emprunte ni à la rhétorique ni au style courtois. Le refrain traditionnel, placé dans le distique final, y est revisité sous la forme « With an Y and a O ». Le second poème amoureux est intitulé « The Rejected Lover » et il a été étudié par D.C. Cox<sup>268</sup>. Copié en 1337 par un premier scribe, puis recopié par un deuxième en 1372, il donne la parole à un

<sup>264</sup> Voir l'Annexe 3.

<sup>265</sup> D.C. Cox a répertorié et dénombré toutes les sources dans lesquelles ces paroles et poèmes peuvent être trouvés dans la note 10 de son article intitulé "A new M.E. O-And-I Lyric and its Provenance", *Medium Aevum*, N°54, 1985, p.33-46.

<sup>266</sup> Ce poème est cité par Karl Brunner et Karl Hammerle, "With an O and an J", *Anglia*, N°LIV, 1930, p.288-96.

<sup>267</sup> Richard L. Greene, "A Middle English Love Poem and the 'O-and-I' refrain-phrase", *Medium Aevum*, N°30, 1961, p.170-75.

<sup>268</sup> D.C. Cox, *op. cit.*

jeune homme qui se plaint de l'infidélité de la jeune fille dont il est amoureux et jure qu'on ne le reprendra plus au jeu de l'amour. Semblable aux autres par la métrique, la disposition des rimes et la place du refrain (« wyth an on & an Y »), il est sans doute destiné, comme les autres, à être chanté sur un air déterminé, ainsi que l'écrit D.C. Cox :

When we find two or more poems probably or certainly made for singing, and sharing stanzaic and metrical form, they were made to be sung to the same tune [...]. Such matched songs (*contrafacta*) demonstrate that in the xiv century there was much use of sacred melodies with secular lyrics, and *vice versa*, especially among regular and cathedral clergy. This makes it possible that *The Rejected Lover* was sung to a melody also used for religious or didactic lyrics of identical form<sup>269</sup>.

Les critiques ont tenté de comprendre la signification de ce refrain, voire la symbolique des lettres « O » et « I » et, bien qu'aucune interprétation n'ait fait l'unanimité jusqu'ici, plusieurs pistes ont été proposées. La majorité d'entre eux n'accorde aucune pertinence particulière au « O » et au « I » en tant que lettres de l'alphabet et s'intéresse davantage aux sons que ces dernières produisent lorsqu'elles sont prononcées à l'oral.

*Signification des diphtongues [o:] et [ai] :  
propositions et pistes d'interprétation*

Karl Brunner et Karl Hammerle ont montré que les sons [o:] et [ai] renvoyaient aux formules exclamatives *hey-ho* et *ho-hi*, expliquant que ces dernières sont utilisées dans les chansons populaires et qu'elles servent traditionnellement à interpeller l'auditeur, comme c'est le cas dans « The False Fox »<sup>270</sup>. Pour W. Heuser, les sons suggèrent la formule « ay and o » et signifient « ever and always »<sup>271</sup>. Richard L. Greene, quant à lui, pense que l'origine du refrain est l'héritage de l'un des vers du chant 9 de l'*Enfer* de Dante, dont il cite la traduction anglaise :

<sup>269</sup> D.C. Cox, *op. cit.*, p.35.

<sup>270</sup> Karl Brunner et Karl Hammerle, *op. cit.*

<sup>271</sup> W. Heuser, ““With an O and an I””, *Anglia*, N°27, 1904, p.280-319.

And lo! At one, who was near our shore, sprang up a  
 serpent, which transfix'd him there where the neck is bound  
 upon the shoulders.  
 Neither 'O' nor 'I' was ever written so quickly as he took  
 fire and burnt, and dropped down all changed to ashes<sup>272</sup>.

Selon lui, les deux lettres sont utilisées par Dante pour suggérer une rapidité extrême : le serpent brûle en moins de temps qu'il n'en faut à un scribe pour écrire les lettres « I » et « O », deux lettres dont la graphie est tracée d'un seul trait. Ainsi l'expression « With O and I » induit-elle les idées de promptitude et elle est synonyme de « with two strokes of the pen », « very quickly and surely », « indeed, and without delay ». Pour Richard Osberg, au treizième et au quatorzième siècle, les deux diphtongues étaient associées à l'exclamation « oye » par le peuple, autrement dit à l'anglais « listen ! pay attention ! », dont l'origine se trouve dans l'ancien français « oi / oyez » :

In the plays, at public meetings, even at court, what the medieval audience most probably heard of 'oye', or of 'oyes', for that matter, was its component vowels, heightened, accented, and prolonged. [...] For much of the medieval English public, the long *O* followed by the long *I* might well have meant 'be silent' or 'takyth to me tent', and that the '*O & I*' of the lyrics' refrain phrase has its significance in the same source. It is not unusual for the medieval lyric, even the most pious or didactic, to open with a plea for attention or understanding<sup>273</sup>.

À titre d'exemple, on peut citer « The Knight's Tale » de Chaucer, où le héraut demande à la population de faire silence avant de lui livrer le jugement du duc Thésée :

Duc Theseus was at a wyndow set,  
 Arrayed right as he were a god in trone  
 The peple preesseth thiderward ful soone  
 Hym for to seen, and doon heigh reverence,  
 And eek to herkne his heste and his sentence.  
 An heraud on a scaffold made an 'Oo!  
 Til al the noyse of peple was ydo,  
 And whan he saugh the peple of noyse al stille,  
 Tho shewed he the myghty dukes wille.  
 (v.2528-36)<sup>274</sup>.

<sup>272</sup> Richard L. Greene, *op. cit.*, p.174. Greene cite *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, traduit par Carlyle et Wicksteed, introduction par C. H. Grandgent, New York, Random House Inc., 1950, p.130.

<sup>273</sup> Richard H. Osberg, "A Note on the Middle English 'O & I' refrain", *Modern Philology*, N°77, 1980, p.395.

<sup>274</sup> Geoffrey Chaucer, *Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, Larry D. Benson ed., Houghton Mifflin Company, 3ème édition, 1987, 1327p.

Osberg ajoute que ce type d'exclamation est réservé aux contextes formels, cérémoniels, rituels et solennels, et qu'il implique une certaine gravité. En outre, il est d'avis que les jeux sur les lettres ne revêtent qu'une signification orale et non écrite, puisque les variantes « with an o & a nay » et « with an on and an i » trouvées dans certains des poèmes, suggèrent que les scribes représentaient non les lettres, mais les sons<sup>275</sup>. À notre connaissance, Joseph E. Grennen est l'un des seuls critiques à accorder un sens aux lettres de l'alphabet, ainsi que l'indique le recours au concept de *grammatology* dans son analyse du refrain, concept qu'il reprend à Derrida<sup>276</sup> et définit ainsi : « I am using the term “grammatology” to refer to rhetorical play upon letters taken not as graphs, or signs for grunt, but as elements in an alphabet »<sup>277</sup>. Il s'appuie sur diverses sources : la Bible, un poème au refrain en « O » et « I » datant de 1382 intitulé « On the Minorities » – dont l'objet est de condamner les Frères pour leur attitude hypocrite, leur cupidité, leurs mensonges et leur vanité –, l'ouvrage de Peter Lombard, *Sentences*, familier aux étudiants de théologie, et son commentaire rédigé par le théologien franciscain St Bonaventure. Grennen recoupe ces différentes sources pour conclure que les lettres « O » et « I » sont les initiales des mots « oculi et ictu » que Paul utilise pour indiquer la rapidité avec laquelle Dieu rendra le Jugement Dernier (Matthew, 1 Corinthians 15:50-52), expression dont il donne la paraphrase « in the twinkling of an eye », « in a flash »<sup>278</sup>. Enfin, Tauno Mustanoja tente de trouver l'origine de ce refrain et, selon lui, elle réside dans les chansons qui accompagnaient les danses populaires à l'époque médiévale et étaient interprétées par un soliste ou par un chœur<sup>279</sup>. Dans la lignée des études des psycho-linguistes, des phono- ou ethno-sémanticiens, Mustanoja analyse également les effets sonores des vocalises et il tente de percer leur symbolique :

<sup>275</sup> Richard H. Osberg, *op. cit.*, note 3, p.392.

<sup>276</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967 (*Of Grammatology*, (1976), traduit par Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1998, 456p.)

<sup>277</sup> Joseph E. Grennen, “The ‘O and I’ Refrain in Middle English Poems: a Grammatology of Judgment Day”, *Neophilologus*, N°71, 1987, note 1, p.624.

<sup>278</sup> Joseph E. Grennen, *op. cit.*, p.624.

<sup>279</sup> Tauno Mustanoja, *op. cit.*, p.166.

*i*, a front vowel with the highest pitch of all vowels is far remote from the vowel *a* and even far remote from *o*. In fact the distance between *i* and (open) *o* is the greatest possible in the English vowel system<sup>280</sup>.

Selon lui, les voyelles aiguës sont associées à la proximité tandis que les voyelles ouvertes suggèrent la distance et l'éloignement, comme cela est induit par les paires « *this-that, these-those, ci-là, hier-da (dort)* »<sup>281</sup>. L'effet majeur de la répétition de ces sons est dès lors de véhiculer des émotions : le chagrin, la compassion, la colère, l'indignation ou le mépris, la surprise, ou encore l'ironie – « This polarity and flexible emotionality of the *i-o* (and *i-a*) variations give human speech added vigour and colour and make it more suggestive of various mental associations »<sup>282</sup>. Enfin, il étudie l'impact des sons sur l'auditeur et il établit un rapprochement avec la danse :

The variation in vowel quality draws the hearer's attention from one pole of interest to another, and back again; when the same variation is repeated, the hearer's is made to swing to and fro between these two poles, with the result that the repeated variation comes to symbolise a swinging movement, as in *zigzag, criss-cross*, and possibly also in *tick-tack*. It seems to be largely on account of this idea [...] that this type of vowel variation has become the symbol of a certain kind of dance movement and has developed into the well-known types of *o-i* refrain. [...] A rising tune, *o-i* seems particularly suited for reproducing a livel[y] movement<sup>283</sup>.

Mustanoja exclut donc toute utilisation symbolique des lettres à l'écrit, bien qu'il nuance cette affirmation : « It seems possible, though somewhat unlikely, that the medieval fondness of letter symbolism has something to do with the appearance of these elements in religious latin poetry »<sup>284</sup>. Au vu des interprétations qui ont été proposées, que dire de l'utilisation que fait le dramaturge de ce refrain, si l'on considère que la séquence de lettres « M.O.A.I. » renferme l'expression « With O And I » ? L'hypothèse de

<sup>280</sup> *Ibidem.*, p.168-70. Voir aussi Otto Jespersen, "Symbolic Value of the Vowel i", in *Linguistica: Selected Papers in English, French, and German*, Copenhagen, Levin and Munksgaard, 1933, p.283-303.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.168-69.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.170-71.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p.166, note 2.

Mustanoja selon laquelle les refrains en « O-I » sont liés à la danse et au chant populaires est celle qui a retenu notre attention.

**« M.O.A.I. doth sway my life » (2.5.97)**

L'énigme que Maria élabore fort minutieusement (« A fustian riddle », 2.5.98)<sup>285</sup> inclut non seulement des jeux de lettres mais aussi de sons, comme cela est suggéré par le terme « nayword » qu'elle emploie lorsqu'elle décide de tourner Malvolio en ridicule (2.3.121). En effet, outre les différents sens qu'il recèle<sup>286</sup>, « nayword » joue sur les sons [o:] et [ai] pour évoquer à la fois un mot que l'oeil doit voir (« an eye word »), le narcissisme de Malvolio (« an I word ») et les mots « oui » et « non » – « an ay/word // a nay/word » – sur lesquels joue aussi la formule « With a No and an Ay ». Quant à l'expression « W.O.A.I. doth sway my life » avec laquelle Maria conclut sa missive, elle tourne Malvolio en ridicule lorsqu'il la lit à haute voix et révèle involontairement qu'il est placé sous le signe du « O » et du « I », autrement dit sous celui du chant et de la danse, de cette ronde qu'espère bien danser Fabian à la fin de la pièce (« And O shall end, I hope ») et que le verbe « sway » suggère en donnant l'image de mouvements d'avant en arrière et de droite à gauche<sup>287</sup>. La critique a déjà noté que, dans la scène 3 de l'acte 2, Sir Toby et Feste répondent à l'austérité du puritain venu leur reprocher de chanter à tue-tête en pleine nuit (« ye squeak out your coziers' catches without any mitigation or remorse in voice », 2.3.81-82) en l'enserrant dans un filet de paroles issues de l'une des chansons du *First Booke of Songes and Ayres* de Robert Jones (1600) :

Feste and Sir Toby respond, not with a simple riposte, but by weaving a magic net of sound in which the helpless Malvolio can only flounder and gasp. In a buffoonish antiphony they alternate lines from a recently published

<sup>285</sup> *O.E.D.*, fustian, *n.* and *a.*, 2. *fig.* Inflated, turgid, or inappropriately lofty language; speech or writing composed of high-sounding words and phrases; bombast, rant; in early use also jargon, made-up language, gibberish.

<sup>286</sup> *O.E.D.*, nayword, *n.*<sup>1</sup>, 1. A negative; a term expressing negation. nayword, *n.*<sup>2</sup>, 1. A password, watchword; a catchphrase. *Obs. rare.* 2. A byword; *spec.* an object of scorn or notoriety. Occas. in literal sense: a proverb. Now *rare.*

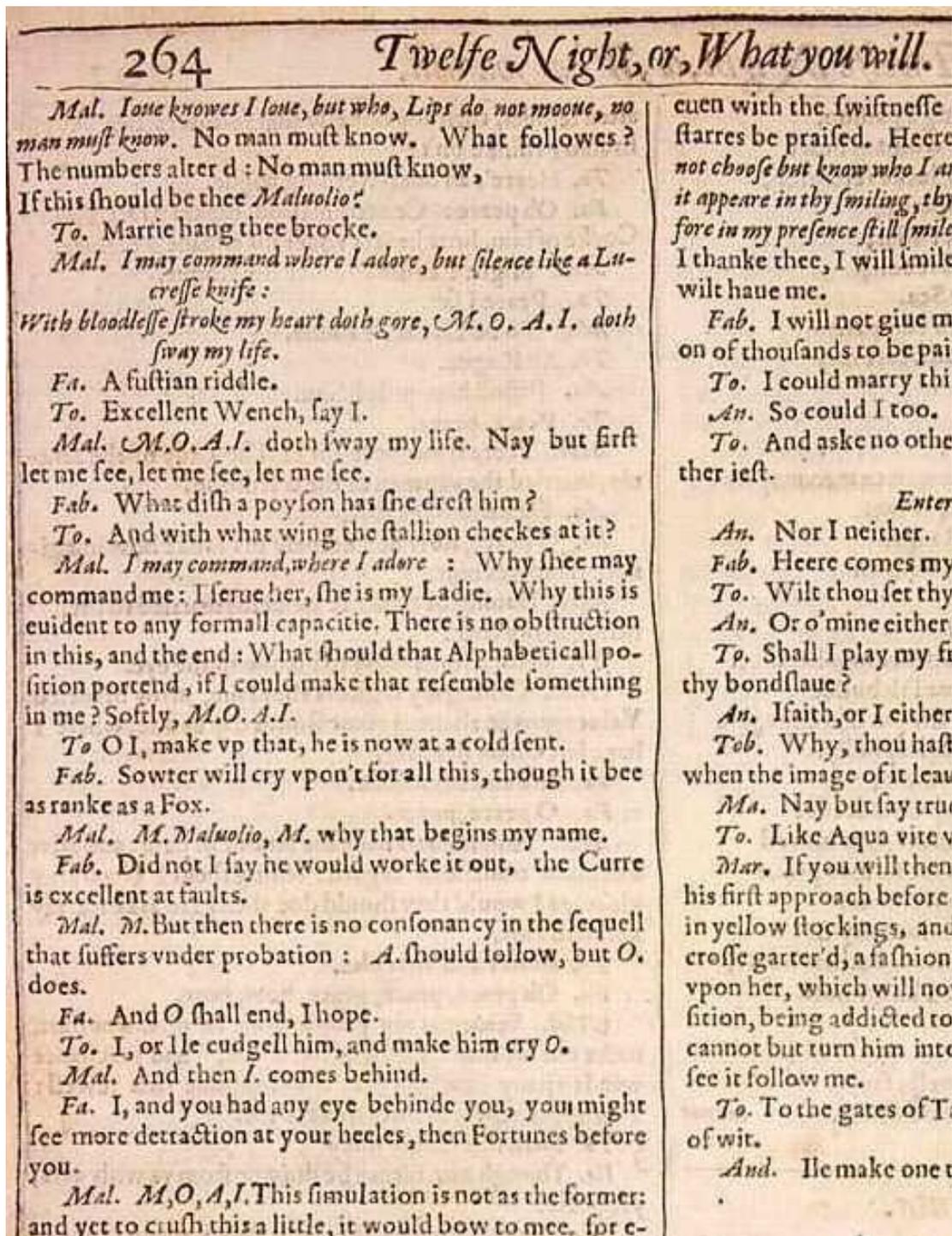
<sup>287</sup> *O.E.D.*, sway, *v.*, II.2. *intr.* To move or swing first to one side and then to the other, as a flexible or pivoted object: often amplified by *phr.*, e.g. *backwards and forwards, to and fro, from side to side.* *b. fig.* To vacillate. *rare.*

popular song. [...] With his natural suspicion of music and its powers of exciting the passions, the puritan is here symbolically trapped and caught by what he most deprecates<sup>288</sup>.

Deux scènes plus loin, Maria prolonge la punition sur le même mode mais de manière plus subtile, par un jeu de sons et de lettres qui renvoie de nouveau à la fête, aux chansons et aux danses populaires, interprétation vers laquelle les analyses de Mustanoja nous aiguillent. En effet, bien que ce dernier n'étudie pas cette scène en détail, puisque le théâtre de Shakespeare n'est pas l'objet premier de son propos, il mentionne l'expression « O ay » utilisée par Sir Toby dans son jeu de mots au vers 122 (« O ay, make up that ! He is now at a cold scent »), et il rappelle qu'elle est écrite « OI » sur le Folio de 1623 (voir illustration 33) avant de souligner le lien qui unit ces lettres-sons à la danse et à la musique : « It seems reasonable to assume that *OI* [...] is an echo of popular exclamations based on *o-i* gradation and used, among other things, as refrain-elements in dance-songs »<sup>289</sup>. Enfin, notons que l'expression « W.O.A.I. doth sway my life » peut être entendue « W. doth sway my life », clin d'oeil acoustique par lequel le dramaturge signerait malicieusement la missive.

<sup>288</sup> Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies. op. cit.*, p.218-19.

<sup>289</sup> Tauno Mustanoja, *op. cit.*, p.173.

33. *Twelfth Night*, 2.5. : extrait du Folio (1623)<sup>290</sup>.

<sup>290</sup> Internet Shakespeare Editions

[http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW\\_F1/282/?size=small&view\\_mode=normal&content\\_type=](http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1/282/?size=small&view_mode=normal&content_type=)

Les jeux de lettres et de sons ont donc une importance considérable dans le théâtre de Shakespeare, ainsi que nous avons essayé de le montrer dans nos analyses de *Romeo and Juliet* et de *Twelfth Night*, où les « O » / [o:] et les « I » / [ai], entre autres, donnent lieu à de multiples jeux d'écho et de transformations auxquels il faut prêter l'oreille. De manière générale, le dramaturge porte une grande attention à l'acoustique dans ses pièces, où la voix se mêle à des bruits et à des sons tandis qu'elle se fait souvent le véhicule de métaphores musicales ou d'images sonores. Dans les tragédies et les pièces historiques en particulier, certains personnages sont inscrits au coeur de ce que l'on pourrait appeler des *paysages sonores*. C'est le cas du monarque comme de toute figure qui représente l'autorité.

## QUATRIÈME PARTIE

### LA VOIX DE L'AUTORITÉ ET SON PAYSAGE SONORE

*“A city with untuned members dangerously fall into horror and the confusion of the citizens themselves”, John Case, The Apology of Music, vocal as well as instrumental and mixed, 1588<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> John Case, *The Apology of Music, vocal as well as instrumental and mixed*, Oxford, Joseph Barnes, 1588, texte édité et traduit en anglais par Pierre Iselin, document présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches, non publié, Chapter VII, “Whether there is a political use of music; by whom, where, and when it should be used”, p.50.



Dans une étude consacrée au bruit et aux bruitages dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare ainsi qu'à la réalisation pratique de ces derniers au théâtre, Frances Ann Shirley examine les indications scéniques établies dans les différents manuscrits :

The care with which directions are included in the printed text of a play, or the source of the printed text, corresponds in some measure to the importance of sounds in general to that type of play. The noises heard from off stage are far more essential, usually, to the tragedies than to the comedies. And the histories are in a middle ground in both the importance and the detailed recording of the directions<sup>2</sup>.

Non seulement les tragédies et les pièces historiques comprennent une gamme de sons particulièrement riche et élaborée, mais elles sont les plus bruyantes des pièces du dramaturge, ainsi que l'indique Bruce Smith :

The volume level in early modern performances was a function not only of narrative line but of subject matter, acoustical space, date of performance, and the age of actors. In general, history plays and tragedies call for more noise than comedies do<sup>3</sup>.

En effet, ces pièces ont pour protagonistes des rois, des nobles, ou des personnages qui incarnent l'autorité ; or, à l'extérieur comme à l'intérieur du théâtre, ces derniers évoluent au coeur d'un espace acoustique souvent bruyant et toujours extrêmement codifié. D'une part, Shakespeare décrit la voix royale avec une grande minutie : son volume, sa puissance, sa capacité à convaincre et à ordonner et les sons auxquels elle s'articule (des soufflements de trompettes aux coups de canon, en passant par les grondements de tonnerre et les battements de tambour). D'autre part, des métaphores musicales et aériennes ajoutent aux sons vocaux et instrumentaux que le public entend : la concorde au sein du royaume dépend des talents de chef d'orchestre, ou de chœur, de celui qui gouverne. Si le bon roi doit être un musicien inspiré qui accorde son âme à la musique du monde, au plan microcosmique, il lui faut parvenir à mettre ses sujets à l'unisson de sa voix, à les faire chanter de concert, et à insuffler l'harmonie à la *communauté acoustique* sur laquelle il règne. Enfin, le

<sup>2</sup> Frances Ann Shirley, *Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, p.50.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.225.

politique est aussi dépeint par des métaphores vocales (« breath », « tongue », ou encore « voice ») ainsi que par des images d'oreilles et de bouches qui désignent les organes du pouvoir et traduisent souvent les stratégies mises en œuvre pour manipuler l'oreille des foules et asseoir une autorité. C'est par ces types de procédés, que nous pourrions ranger sous le terme d'*images acoustiques*, que Shakespeare bâtit ce que nous appellerons le *paysage sonore* de l'autorité. Nous reprenons là la traduction du terme « soundscape » telle que l'a établie Sylvette Gleize dans sa traduction de l'ouvrage de Murray Schafer intitulé *The Soundscape : our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977)<sup>4</sup>.

En premier lieu, nous définirons les concepts de « soundscape » et d'« acoustic community » et nous expliquerons les idées qui en découlent. Nous reviendrons sur la représentation du roi comme musicien héritier d'un Orphée civilisateur et nous montrerons qu'elle s'inscrit dans l'image plus large du monde comme instrument. Puis nous commenterons le « Rainbow Portrait » de la reine Élisabeth, car il souligne le rôle des organes du pouvoir que sont la bouche et les oreilles, instruments d'une domination et d'une surveillance acoustiques que le monarque avisé se doit d'exercer. En deuxième lieu, nous analyserons la voix royale comme parole et comme son dans le théâtre de Shakespeare, et nous examinerons son impact ainsi que la façon dont elle interagit avec celle de ses sujets. Nous verrons ensuite que les paysages sonores que peint le dramaturge commentent la manière dont le monarque gouverne et qu'ils traduisent la nature des rapports entre ce dernier d'un côté, et le cosmos, Dieu, et la société des hommes de l'autre. Ils donnent à entendre l'harmonie, ou la discordance, qui caractérise un règne et ils montrent comment le politique parvient, ou échoue, à dominer et à ordonner l'espace acoustique. Nous étudierons en particulier le paysage sonore des tyrans dans les tragédies et dans les pièces historiques.

---

<sup>4</sup> R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, traduction de Sylvette Gleize, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, 388p.

## CHAPITRE 1. Images acoustiques de l'autorité

### *Acoustic communities et soundscape*

#### Origine des concepts et définitions

À la fin des années 1960, un groupe de chercheurs canadiens cherche à ouvrir le champ d'investigation de la recherche universitaire à l'acoustique. Sous l'impulsion de Robert Murray Schafer, un projet est mis sur pied et inauguré à l'université Simon Fraser en 1971 (*The World Soundscape Project*). Il est dédié à l'étude de la relation de l'être humain à son environnement acoustique et il rassemble principalement des compositeurs, des chercheurs en communication, des musicologues et des praticiens de musique acoustique, électro-acoustique, et assistée par ordinateur. Une première vague d'ouvrages voit le jour dès les années 1970, suivie d'une seconde dans les années 1980, pour poser et définir les concepts-clés nécessaires à la mise en place d'un cadre théorique de recherche : *soundscape, acoustic space / community*<sup>5</sup>. Dans *The Soundscape : our Sonic Environment and the Tuning of the World*<sup>6</sup>, R. Murray Schafer propose d'appréhender le monde, et plus particulièrement le gouvernement et la société, sous un angle musical :

The music of a well-ordered age is calm and cheerful, and so is its government. The music of a restive age is excited and fierce, and its government is perverted. The music of a decaying state is sentimental and sad, and its government is imperilled. [...] The general acoustic environment of a society can be read as an indicator of social conditions

<sup>5</sup> R. Murray Schafer, *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, (1977), Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994, 301p ; du même auteur : "Acoustic space", in *Dwelling, Place and Environment: Toward a Phenomenology of Person and World*, D. Seamon et R. Mugerauer eds., Dordrecht, Pays-Bas, Martinus Nijhoff, 1985, p.87-98 ; "McLuhan and acoustic space", *Antigonish Review*, Vol.LXII, été-automne 1985, p.105-13 ; "Exploring the new soundscape", *UNESCO Courier*, Vol.XXIX, nov. 1976, p.4-8. Voir aussi Barry Truax, *Acoustic Communication*, (1984), Westport, Connecticut, et Londres, Ablex Publishing, 2001, 284p. ; du même auteur : "Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition", *Contemporary Music Review*, Vol.XV, N°1, 1996, p.49-65 ; "Soundscape Studies: An Introduction to the World Soundscape Project", *Numus West*, Vol.5, 1974, p.36-39. Une bibliographie détaillée est disponible sur la partie du site de l'université Simon Fraser consacrée au *World Soundscape Project* : <http://www.sfu.ca/sonic-studio/courses/ACbib.html>

<sup>6</sup> R. Murray Schafer, *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, *op. cit.*, p.5.

which produce it and may tell much about the trending and evolution of that society<sup>7</sup>.

Autrement dit, l'environnement acoustique d'une société, ou *soundscape*, révèle son bon fonctionnement ou ses dysfonctionnements. R. Murray Schafer établit une méthodologie qui permet d'étudier l'espace sonore. D'une part, il attire l'attention sur les trois types de sons qu'il incombe à « l'analyste sonore » (« the soundscape analyst ») de considérer : en premier lieu, ceux que l'on entend inconsciemment en permanence et qui sont générés par la situation géographique et par le climat, c'est-à-dire le bruit du vent ou de l'eau, les cris des animaux, les bruits de la nuit, ou encore ceux qui sont propres à la ville ou à la campagne (« the keynote sounds »). En deuxième lieu, ceux qui servent de signaux et sont interprétés comme des messages par une communauté donnée, comme c'est le cas des sonneries de trompettes ou des roulements de tambours (« signals and soundmarks »). Enfin, ceux qui revêtent une dimension surnaturelle ou une symbolique mystérieuse (« archetypal sounds »)<sup>8</sup>. D'autre part, il s'intéresse à la dimension physique du son et à sa quantification, et il rend compte du volume et de la fréquence des sons les plus répandus dans la société (aboiement de chien, sonneries de cloches, etc.) ainsi que de leur durée et de leur portée<sup>9</sup>. Il propose donc d'ajouter aux critères géographiques, politiques, religieux, culturels, sociaux et linguistiques qui fondent une *communauté*, le critère acoustique : la notion de groupe suppose que les membres qui le fondent fassent partie d'un même espace sonore (« soundscape ») et qu'ils en interprètent tous les codes de la même façon<sup>10</sup>. Ces groupes, que Schafer nomme « acoustic communities », sont définis plus amplement par Barry Truax dans *Acoustic Communication* :

Listening is understood as the primary acoustic interface between the individual and the environment. However, the flow goes both ways, since the listener is also a soundmaker, and therefore it is the entire *system* of the listener plus environment that constitutes the 'soundscape'. [...] The *acoustic community* may be defined as any soundscape in which acoustic information plays a pervasive role in the lives of the inhabitants. [...] Sound plays a

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>8</sup> Murray Schafer, *ibidem*, p.9-10.

<sup>9</sup> *Ibid.*, voir les deux tableaux p.136 et 137.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.214-17.

significant role in defining the community spatially, temporally in terms of daily and seasonal cycles, as well as socially and culturally in terms of shared activities, rituals, and dominant institutions. The community is linked and defined by its sound<sup>11</sup>.

Si Schafer et Truax centrent leurs analyses sur les paysages sonores contemporains, après eux, des chercheurs ont tenté de reconstituer l'environnement acoustique de l'Angleterre de la Renaissance en cherchant les traces dans les textes d'époque.

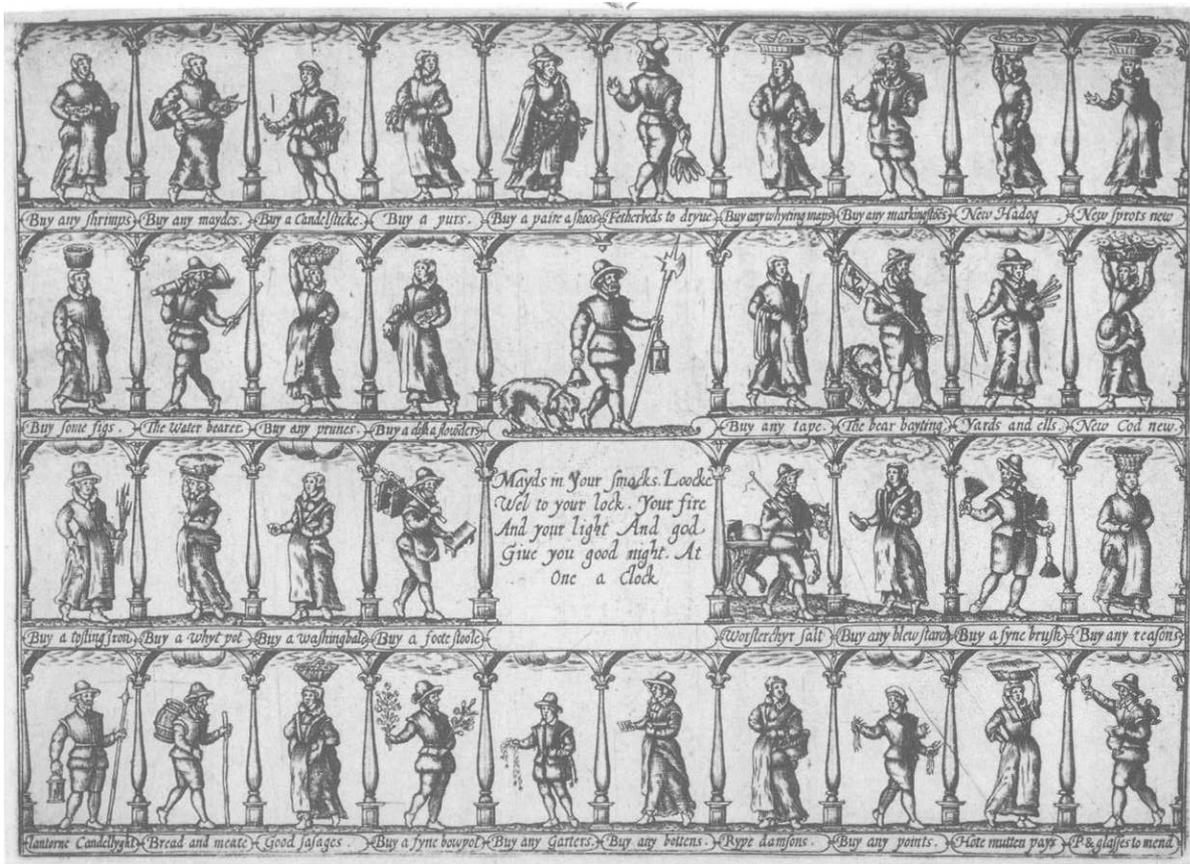
### **Le paysage sonore de l'Angleterre de Shakespeare**

Le paysage sonore de la place du marché de Londres et les cris des différents marchands qui cherchent à y attirer le badaud ont fait l'objet d'un certain nombre d'articles. Eric Wilson s'appuie, notamment, sur le petit ouvrage en prose de Thomas Dekker, *Lanthorne and Candlelight* (1608), et sur *Bartholomew Fair*, la comédie de Ben Jonson (1614), pour étudier les cris, et Sir Frederick Bridge souligne l'intérêt que les musiciens de la Renaissance ont porté à leur environnement sonore, essayant de le reconstituer dans leurs *fancies*, pièces interprétées par des instruments à cordes et très en vogue à l'époque<sup>12</sup>. Certains musiciens ont cherché à intégrer les chants et les cris des oiseaux dans leurs compositions, comme en témoigne, par exemple, la chanson à quatre voix de Robert Jones intitulée « Cock-a-doodle-doo, thus I begin » (*The First Set of madrigals*, 1607). D'autres ont essayé de reproduire les cris de la campagne ou ceux de la ville : ainsi de Thomas Weelkes, de William Cobbold, de Richard Daring (« Country Cries » et « Cries of London », 1599), ou encore d'Orlando Gibbons dans « The Cryes of London » (1614), où les voix de soprano des poissonnières contrastent avec les voix de baryton des

<sup>11</sup> Barry Truax, *Acoustic Communication, op. cit.*, p.65-66.

<sup>12</sup> Eric Wilson, "Plagues, Fairs, and Street Cries: Sounding out Society and Space in Early Modern London", *Modern Language Studies*, Vol.25, N°3, été 1995, p.1-42 ; Frederick Bridge, "The Musical Cries of London in Shakespeare's Time", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. XLVI, 1919, p.13-20. Voir aussi Sean Shesgreen, *Images of the Outcast: the Urban Poor in the Cries of London*, Manchester, Manchester University Press, 2002, 228p., en particulier le ch. 2, "Broadsheet Cries and British Commerce", p.19-44 ; du même auteur : "The First London Cries", *Print Quarterly*, Vol.10, 1993, p.364-73 ; "The Cries of London in the Seventeenth Century", *Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol.86, 1992, p.269-94 ; *The Criers and Hawkers of London: Engravings and Drawings by Marcellus Laroon*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1990, 252p.

tonneliers<sup>13</sup>. Jessie Ann Owens s'est beaucoup intéressée à cette question : elle s'est appuyée sur une exposition organisée par la Folger Shakespeare Library pour recenser et reproduire les manuscrits de la Renaissance consacrés à la musique, les images des instruments d'époque et les partitions des compositions qui donnent à entendre l'environnement acoustique. Elle a également réuni six articles qui commentent, entre autres, les différents espaces sonores de la ville : celui de la rue (les crieurs, les sonneries de cloches), celui des tavernes, ou encore celui de la cour<sup>14</sup>.



34. Les crieurs de Londres, Hugh Alley, *Caveat for the City of London* (1598)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Traditionnellement, les *fancies* ne comprenaient pas de parties vocales. Sur l'innovation dont ont fait preuve les musiciens que nous venons de citer, voir Frederick Bridge, *op. cit.*, en particulier p.14. Sur ces chansons, voir les analyses de Bruce Smith, *The Acoustic World of Early Modern England – Attending to the O-factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.64-70.

<sup>14</sup> Jessie Ann Owens ed., *“Noyses, sounds, and sweet aires” : Music in Early Modern England*, Seattle, University of Washington Press, 2007, 222p. Voir aussi David Garrioch, “Sounds of the City: the Soundscape of Early Modern European Towns”, *Urban History*, Vol.30, N°1, 2003, p.5-25.

<sup>15</sup> In Eric Wilson, *op. cit.*, p.33.

Quant à Bruce Smith, il a proposé une reconstitution sonore de la campagne, de la ville, et de la cour de l'Angleterre de Shakespeare<sup>16</sup>. Afin d'établir le paysage acoustique de la ville de Londres, il s'est appuyé essentiellement sur les textes de pièces de Dekker<sup>17</sup> et sur les comptes rendus de voyages de visiteurs étrangers tels que Paul Hentzner, juriste allemand qui se rend dans la capitale anglaise en 1598, Thomas Platter, étudiant suisse présent à Londres en 1599, ou Philip Julius, duc de Stettin-Pomeranie, dont le séjour à Londres a lieu en 1602<sup>18</sup>. Sans mentionner tous les résultats des recherches de Bruce Smith, on peut noter que les bruits les plus volumineux que l'on entend à Londres sont ceux des canons, du tonnerre et des cloches, et ces dernières produisent l'un des signaux acoustiques les plus marquants et récurrents de cette époque. En effet, elles sonnent l'écoulement des heures, ponctuent la journée de travail, indiquent le début de la semaine, convoquent les paroissiens au service dominical à l'église, et elles sont utilisées à des fins juridiques pour limiter les heures de marché dont elles sonnent le début et la fin. Londres résonne aussi de différents langues, dialectes et autres jargons utilisés par les voleurs et les chenapans, et on y entend les cris et les chansons des marchands qui tentent d'appâter le badaud ainsi que les bruits engendrés par l'activité des artisans, comme les coups de marteau sur l'enclume ou ceux des commerçants qui transportent les sacs de pièces de monnaie. En un mot, la journée est rythmée par les bruits de la ville, ces derniers ne sont pas les mêmes le matin, l'après-midi, ou le soir, et chaque quartier se distingue par un univers acoustique propre. Par exemple, sur la St Martin Lane, l'une des artères londoniennes majeures car elle assure la jonction entre l'intérieur et l'extérieur de la ville, on entend essentiellement le bruit des outils des cordonniers qui travaillent le cuir, les cliquetis des ustensiles des couteliers, les claquements de sabot des chevaux sur le pavé, et le bruit des roues des chariots chargés de transporter les hommes et la marchandise. Si les espaces acoustiques des différents corps de métier composent un paysage sonore multicolore, plus largement, le visiteur est immergé dans le grondement continu de la Tamise

---

<sup>16</sup> Bruce Smith, *op. cit.*, ch. 2, "Mapping the Field", p.30-48 et ch. 3, "The Soundscapes of Early Modern England: City, Country, Court", p.49-95.

<sup>17</sup> *The Shoemakers' Holiday* (1599), *Old Fortunatus* (1600), *The Bellman of London* (1608) et *The Roaring Girl* (1610), écrit en collaboration avec Thomas Middleton.

<sup>18</sup> Bruce Smith, *ibidem*, p.52-53.

(« the most intense water sounds reverberated from the Thames »<sup>19</sup>), assourdi par le bruit de la circulation et par le bruissement constant qu'engendrent les conversations et les rumeurs qui circulent dans cette ville commerçante qui est aussi la capitale la plus peuplée d'Europe à l'époque. Les endroits les plus bruyants de Londres étaient les tavernes, les lieux de rassemblement tels que le Royal Exchange, St Paul, ou encore les endroits où avaient lieu les combats d'animaux et les théâtres :

The public playhouses [...] offered aural events almost as intense as those to be heard in animal-baiting pits. [...] The 'excessive applause' Platter situates in the playhouses would rate in decibels somewhere between a modern symphony orchestra playing *fortissimo* in an enclosed hall and outdoor truck traffic at fifty feet<sup>20</sup>.

Les pièces de Shakespeare nous donnent également beaucoup d'indications susceptibles de permettre, en partie du moins, la reconstitution acoustique des différentes parties de l'Angleterre, de la campagne à la ville de Londres. Si notre objet n'est pas de dénombrer tous les éléments sonores qui viseraient à mener à bien un tel projet, nous voudrions néanmoins attirer l'attention sur l'intérêt particulier dont témoigne le dramaturge pour tout ce qui a trait au son, à la musique et au bruit lorsqu'il met en scène la figure du monarque ou celle de tout autre représentant de l'autorité. Conformément à la tradition néoplatonicienne, le roi est envisagé comme un musicien dont le rôle est de faire jaillir l'harmonie des instruments que sont ses sujets, et il nous faut revenir sur cette image avant de commenter, plus largement, les paysages sonores qui le caractérisent dans le théâtre de Shakespeare.

---

<sup>19</sup> Bruce Smith, *ibid.*, p.57.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.63.

## Le monde comme instrument, le roi-musicien

### Dieu et l'homme

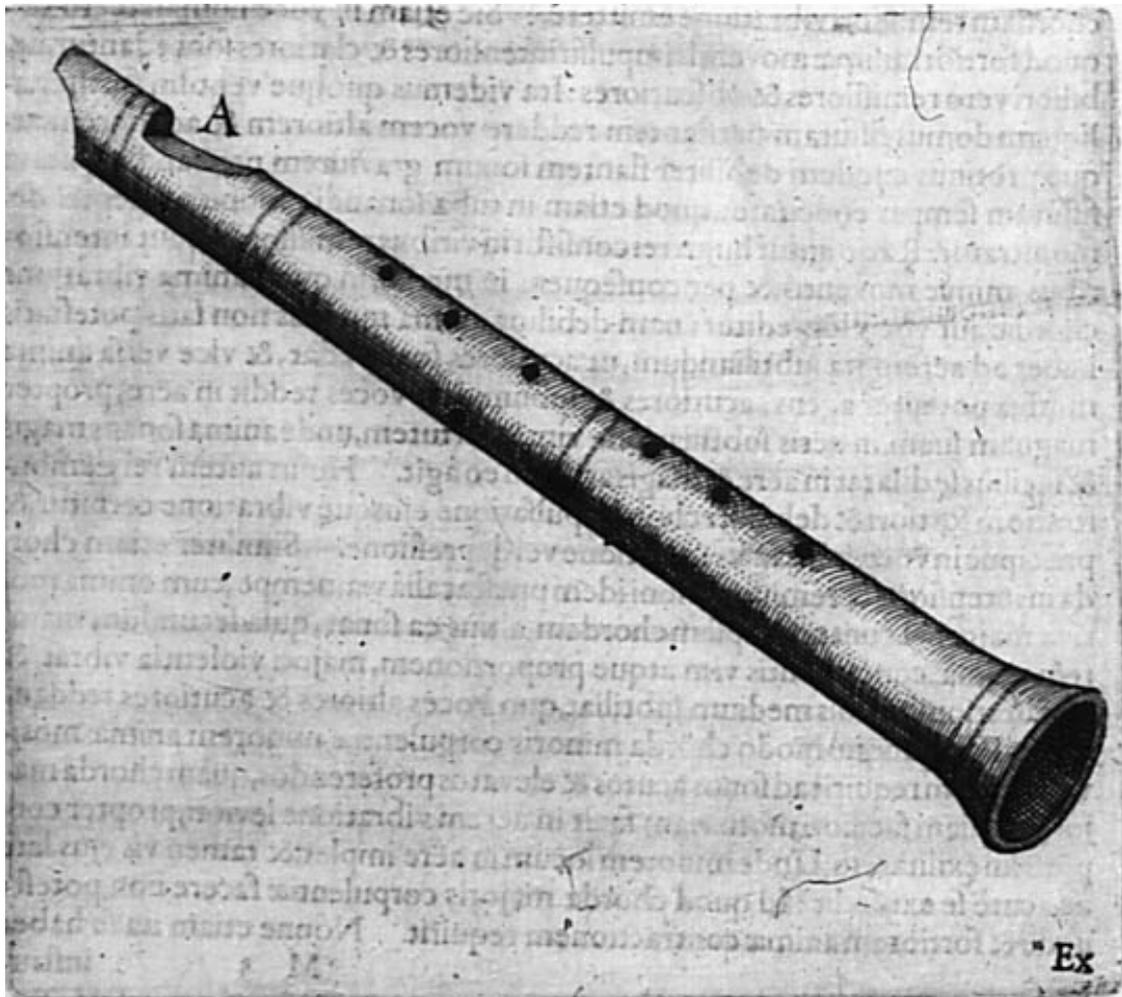
Pour les savants de la Renaissance qui héritent de la pensée de Pythagore et de celle de Boèce, le cosmos est conçu comme un grand instrument dont Dieu est à la fois le souffle animateur et l'accordeur. On trouve les deux représentations de cette vision dans l'*Utriusque Cosmi Historia* de Robert Fludd (1617-21) : dans l'une, Dieu est le souffle harmonieux qui s'infiltré dans la flûte dont les sept trous représentent les sept planètes et les sept vents qui produisent la musique du monde ; dans l'autre, le créateur apparaît sous la forme de nuages entourés d'un halo de lumière dont émerge une main qui règle le monocorde qu'est le monde (illustrations 35 et 36)<sup>21</sup>. Au plan microcosmique, l'homme est lui aussi conçu comme un instrument dont la musique, vocale et instrumentale, doit contribuer à l'harmonie universelle<sup>22</sup>. À l'instar de la représentation de Dieu, accordeur ou souffle, l'homme est imaginé soit comme un instrument à cordes (par exemple, le luth, la viole), soit comme un instrument à vent (l'orgue, notamment). Selon Gretchen L. Finney, ces deux analogies suggèrent des idées différentes :

The stringed instrument suggested sensitivity, responsiveness, intimacy of control in man, orderliness and proportion in everything, but the suggestion was one of containment, limited size and sound, degree and distance that could be measured and understood. The universe was imaged in a single string or in a lute. Wind instrument, on the other hand, was more suggestive of unconfined and pervasive harmoniousness, of the mysterious relationship of performer to instrument – of soul to body, God to universe. The organ image is not in so old a tradition as that of stringed instrument. The ancients based their logic mainly on harp or cithara, and the organ image appears most commonly from the beginning of the sixteenth century following mechanical development of the organ in Germany and France. It lasted longer than stringed instrument as cosmic symbol<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Voir Peter J. Ammann, "The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.30, 1967, p.198-227.

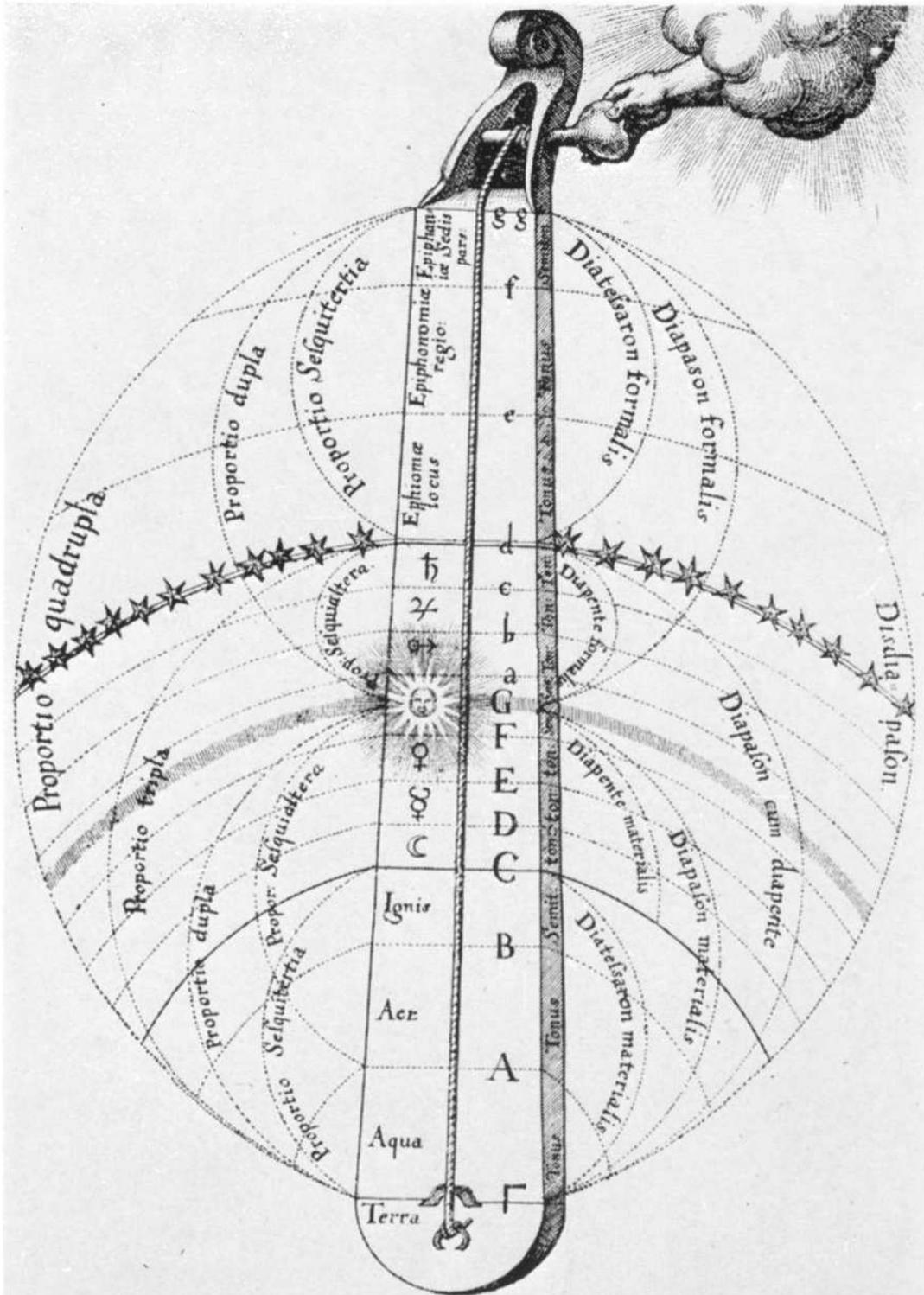
<sup>22</sup> Voir Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.236-48.

<sup>23</sup> Gretchen L. Finney, "A World of Instruments", *E.L.H.*, Vol.20, N°2, juin 1953, note 53, p.106-07.



35. La flûte comme symbole de l'harmonie céleste, Robert Fludd, *Utriusque cosmi...historia* (1617)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, (1617-21), Oppenheimii, ære Johan-Theodori de Bry, typis Hieronymi Galleri, Liber III, Tractatus I, Caput VI, p.94.



36. Le monocrorde et l'harmonie du monde, Robert Fludd, *Utriusque cosmi...historia* (1617)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> *Utriusque Mundi...historia*, i, Tract I, in Peter J. Ammann, *op. cit.*, voir les illustration situées entre les p.200 et 201.

On retrouve ces deux représentations dans le théâtre de Shakespeare.

D'une part, l'homme est envisagé comme un corps mu par des tendons, des ligaments, des nerfs, et il est alors semblable à une lyre ou à une viole<sup>26</sup>, comme on le voit, par exemple, dans une réplique de Périclès à Antiochus :

You're a fair viol, and your sense the strings  
 Who, fingered to make man his lawful music,  
 Would draw heav'n down and all the gods to hearken,  
 But, being played upon before your time,  
 Hell only danceth at so harsh a chime.  
 (1.124-28).

Dieu habite l'homme harmonieux, mais c'est le diable qui danse dans l'âme lorsque la musique des sens est dissonante. L'analogie avec l'instrument à cordes a presque toujours un caractère grave et tragique dans le théâtre de Shakespeare, et le dérèglement de la musique intérieure humaine est alors évoqué par le rythme décalé ou la discordance qui définissent les personnages. D'autre part, l'homme est un instrument à vent, un corps empli de souffles dans lequel l'âme, inspirée par Dieu, joue un air idéal<sup>27</sup>. Cette analogie est motivée par la polysémie du terme *organ*, du latin *organum*, qui désigne à la fois les outils, les organes du corps et les instruments de musique à vent. Dans les pièces de Shakespeare, l'image du corps comme instrument à vent a souvent une visée grotesque ou obscène, comme on le voit dans *Hamlet*. Le prince danois s'y conçoit comme une flûte à bec dont Rosencrantz et Guildenstern voudraient jouer afin de sonder son âme :

*Hamlet* 'Tis as easy as lying. Govern these ventages  
 with your fingers and thumb, give it breath with  
 your mouth, and it will discourse most excellent  
 music. Look you, these are the stops.  
*Guilden.* But these I cannot command to any utterance of  
 harmony. I have not the skill.

<sup>26</sup> Voir Gretchen L. Finney, *ibidem*, p.99. Voir aussi la note 31, p.99 qui justifie la représentation de l'homme comme une « corde » en donnant les différents sens du mot « chord » en anglais (« musical, utilitarian, physiological »).

<sup>27</sup> Voir Henri Corneille Agrippa, *La magie céleste*, Livre II, traduit et présenté par Jean Servier d'après l'édition latine de 1529, Paris, L'île verte, Berg International, 1981, ch. 24-28, p.137-60.

*Hamlet* [...]’Sblood, do you think that I am easier to be played on than a pipe?  
(3.2.340-53)<sup>28</sup>.

Trahis par ceux qu’il comptait parmi ses amis, Hamlet compare son corps à un instrument, et l’instrument devient lui-même l’objet d’une analogie avec le corps féminin, comme le suggèrent la polysémie du verbe « lie » (1.340) et les sous-entendus sexuels à laquelle elle donne lieu dans la suite de la réplique. On trouve le même type d’analogie dans *Othello*, lors d’un échange entre le clown et les musiciens :

*Clown* Are these, I pray you, wind-instruments?  
*First Musician* Ay, marry, are they, sir.  
*Clown* O, thereby hangs a tail.  
*First Musician* Whereby hangs a tale, sir?  
*Clown* Marry sir, by many a wind-instrument that I know.  
(3.1.6-11)<sup>29</sup>.

L’instrument à vent est le support d’un jeu de mots obscène fondé sur l’homophonie « tale / tail ». Rappelons que l’un des mythes fondateurs de la Renaissance associe les instruments à vent à Dionysos, autrement dit aux plaisirs de la chair et à ses excès, par opposition aux instruments à cordes qui sont liés à la lyre d’Apollon et donc aux idées d’harmonie, d’ordre et de tempérance<sup>30</sup>. Ainsi la lubricité et la gloutonnerie de Falstaff sont-elles mises au jour par l’assimilation du personnage farcesque à l’instrument à vent qu’est la cornemuse dans la première partie d’*Henry IV* (« a Lincolnshire bagpipe », 1.2.67), où il fréquente abondamment les tavernes et s’y délecte de chansons grivoises et d’airs à boire<sup>31</sup>. Bruegel associe lui aussi la cornemuse aux fêtes populaires et à l’univers de la taverne dans son tableau intitulé « La Danse des paysans » (illustration 37).

<sup>28</sup> Shakespeare, *Hamlet*, G.R. Hibbard ed., Oxford World’s Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 1987.

<sup>29</sup> Shakespeare, *Othello*, E.A.J. Honigmann ed., The Arden Shakespeare, Walton-on-Thames, Surrey, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1998.

<sup>30</sup> Voir, par exemple, le concours entre Apollon et Pan et celui entre Apollon et Marsyas dans les *Métamorphoses* (Book 6 et Book 11).

<sup>31</sup> Voir Robin Headlam Wells, *Elizabethan Mythologies*, op. cit., p.50 et passim.



37. « La Danse des paysans », Peter Bruegel, Kunsthistorisches Museum, Vienne (c.1568)<sup>32</sup>.

Ainsi que nous l'avons vu, la voix aussi suscite des analogies instrumentales : tantôt flûte au son cristallin, comme celle Viola dans *Twelfth Night* (« thy small pipe, / Is as the maiden's organ, shrill and sound », 1.4.31-32), où elle évoque aussi la trachée-artère (windpipe) et l'instrument de musique qu'est l'orgue (organ) ; tantôt trompette au souffle puissant (« The tongue, our trumpeter », *Coriolan*, 1.1.106), la voix peut aussi être désignée par le chalumeau rustique lorsqu'elle est celle de l'adolescent en cours de mue : « a reed voice » (*The Merchant of Venice*, 3.4.67). Enfin,

de même que le corps de l'individu recèle une structure harmonieuse, donc transposable aux concepts musicaux, de même le corps social, qui lui est analogue, correspond à une organisation proportionnée selon un ordre musical. [...] L'harmonie sociale semble atteindre son degré d'ordre le plus élevé dans la monarchie<sup>33</sup>.

Les relations entre les différents sujets du royaume et le roi font donc également l'objet d'images musicales ou aériennes.

<sup>32</sup> URL <<http://www.artchive.com/artchive/B/bruegel/dance.jpg.html>>

<sup>33</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.249.

## Le monarque et ses sujets

Représentant de Dieu, le monarque doit révéler sur terre l'harmonie cosmique, comme cela apparaît très clairement, par exemple, dans les *Hymns of Astraea* de Sir John Davies, dans un éloge à Élisabeth :

B y instruments her power appear  
E xceedingly well tun'd and clear :  
T his lute still in measure,  
H olds still in tune, even like a sphere,  
A nd yields the world sweet pleasure<sup>34</sup>.

L'unité et l'ordre du royaume ne peuvent être établis que si le monarque qui est à sa tête est harmonieux lui-même ; dans le cas contraire, tout n'est que désordre et chaos, comme on le voit dans *King Lear*. « O you kind Gods ! / Cure this great breach in his abused nature ; / Th'untuned and jarring senses, O », s'exclame Cordelia (4.7.4-14-16)<sup>35</sup> : désaccordés, les sens du roi l'ont conduit à la folie et sa discordance intérieure a résulté en un éclatement de l'État, découpé en différents morceaux dès la scène d'ouverture. Si Dieu est l'accordeur de l'instrument qu'est le monde, le monarque est la main ou l'archet qui joue du corps social comme d'un instrument dont il doit faire vibrer les cordes harmonieusement, ainsi que l'explique Robin Headlam Wells :

Since the universe is like a vast musical instrument played by the hand of God, it followed from the law of correspondance that social harmony could only be achieved if the strings of the state were similarly played by a single hand. A harmonious state, says Hooker in the *Laws of Ecclesiastical Polity*, is like a well-tuned instrument responding to the skillful touch of the musician-king [...]. In a fallen world, it is the task of the musician king to restore harmony to a divided society<sup>36</sup>.

Les érudits de la Renaissance reprennent l'allégorie d'Orphée telle qu'elle est établie par Horace dans son *Ars Poetica* et ils l'érigent en modèle pour le

<sup>34</sup> Sir John Davies, *Hymns of Astraea*, (1599), Hymn XIX, "Of the Organs of her Mind", in *The Poems of Sir John Davies*, Robert Krueger ed., Oxford, Clarendon Press, 1975, p.82.

<sup>35</sup> Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1997.

<sup>36</sup> Robin Headlam Wells, *op. cit.*, ch. 3, "Prospero, King James and the Myth of the Musician-king", p.66. Voir aussi l'introduction p.2-11 et les ch. 1, 2 et 3 regroupés sous le titre "Music, Myth, and Politics", p.23-80.

monarque Tudor : « [the musician-king] deriv[es] his authority from heaven and [is] responsible for guaranteeing on earth, through his paternal love for his subject, that harmony which is the defining feature of the cosmos »<sup>37</sup>. Si ce mythe constitue la clé de voûte du *Faerie Queene* de Spenser à l'époque où Élisabeth règne en Angleterre<sup>38</sup>, il trouve de nombreuses illustrations dans le théâtre de Shakespeare, notamment dans *Troilus and Cressida* lorsqu'Ulysse dénonce le désordre qui règne dans le royaume grec et suggère le laxisme des dirigeants :

The heavens themselves, the planets, and this centre  
 Observe degree, priority, and place, [...]  
 But when the planets  
 In evil mixture to disorder wander,  
 What plagues and what portents, what mutiny?  
 What raging of the sea, shaking of earth?  
 Commotion in the winds, frights, changes, horrors  
 Divert and crack, rend and deracinate  
 The unity and married calm of states  
 Quite from their fixture. O when degree is shaken,  
 Which is the ladder to all high designs,  
 The enterprise is sick. [...]  
 Take but degree away, untune that string,  
 And hark what discord follows.  
 (1.3.85-110).

L'autorité des chefs grecs est raillée et bafouée, et l'ordre naturel est mis à mal : « How could communities, / [...] Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels, / But by degree, stand in authentic place ? », s'interroge Ulysse (1.3.103-08). Lorsque l'harmonie civile se dérègle, le bruit s'infiltré dans l'état en proie au chaos et les vents se font violents et destructeurs. Les images aériennes sont fréquemment utilisées par le dramaturge pour traduire le désordre social ou cosmique. En effet, médiateur entre Dieu et les hommes, le monarque fait le lien entre le souffle humain et le souffle divin dont il doit insuffler l'*esprit* à son royaume ; aussi l'exercice de son pouvoir est-il souvent commenté par des images qui font appel à l'air, au vent, au souffle ou à l'haleine.

Dans « A Funerall Elegie », poème issu des *Anniversaries* (1611) de John Donne, le poète fait l'éloge funèbre d'Élisabeth, personnage qui peut être

<sup>37</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>38</sup> "Spenser and the Politics of Music", *ibid.*, p.25-43.

identifié à Élisabeth Drury, fille du protecteur de Donne morte en 1610, mais également, par extension, à la reine Élisabeth I<sup>ère</sup><sup>39</sup> :

The world contains  
Princes for armes, and Counsellors for braines,  
Lawyers for tongues, Divines for hearts, and more,  
The Rich for stomackes, and for backes, the Poore;  
The Officers for hands, Merchants for feet,  
By which, remote and distant Countries meet.  
But those fine spirits which do tune, and set  
This Organ, are those peeces which beget  
Wonder and love; and these were shee; and shee  
Being spent, the world must needs decrepitate<sup>40</sup>.

La vision organique du corps politique se mélange à celle du monde comme instrument à vent (« Organ ») pour faire d'Élisabeth le souffle spirituel qui anime le microcosme. Si Donne associe la pouvoir harmonisateur de la reine au *spiritus* ici, dans le théâtre de Shakespeare, « breath » est souvent utilisé comme métaphore pour désigner la voix de l'autorité et commenter son poids et son impact sur les sujets du royaume. « Breath » renvoie à la fois à la qualité pneumatique de la voix et à sa dimension spirituelle : ténue et faible, la voix du politique a autant de poids que l'air incorporel, mais lorsqu'elle est un souffle inspiré et puissant, elle unit les hommes et atteint le ciel. On le voit dans *The Rape of Lucrece* lorsque Lavinia décrit la partie de la tapisserie dans laquelle Nestor exhorte les Grecs au combat :

In speech, it seemed, his beard, all silver-white,  
Wagged up and down, and from his lips did fly  
Thin winding breath, which purred up to the sky.  
(v.1401-07).

Le représentant du pouvoir se doit d'être éloquent : « breath » renvoie à la dimension orphique de Nestor, à sa capacité d'emporter l'adhésion et d'unir ses sujets. Ainsi, dans *Troilus and Cressida*, Ulysse vante les talents unificateurs de la langue du sage Nestor (« venerable Nestor, hatchted in silver, / Should with a bond of air, strong as the axle-tree / On which the heavens ride, knit all the Greeks' ears / To his experienced tongue », 1.3.64-67) tandis que dans *3 Henry VI*, Richard de Gloucester comprend que la conquête du pouvoir passe

<sup>39</sup> Voir Gretchen L. Finney, *op. cit.*, p.108 (« In "A Funerall Elegie," the ruler of the state (that Shee who is universal goodness – Elizabeth Drury, Queen Elizabeth, the Goddess Astrea, spirit of love – whichever is implied)... »).

<sup>40</sup> Cité par Gretchen L. Finney, *ibidem*, p.108.

par la maîtrise de l'art rhétorique : « I'll play the orator as well as Nestor » (3.2.188). À l'instar d'Orphée, qui civilise le monde par le pouvoir de son chant, le monarque s'assure de la paix dans son royaume en usant de ses talents oratoires : « just as the Christian God is always characterized as a *communicator*, one who talks directly and personally to man so, as God's vicegerent, the Christian king ought ideally to manifest the same "civilizing" quality »<sup>41</sup>. En effet, comme le souligne Thomas Wilson dans son *Arte of Rhetorique*, c'est l'alliance de l'éloquence et de la raison qui a fait passer l'homme de l'état de bête sauvage à celui d'être civil et social :

Such force hath the tongue, and such is the power of Eloquence and reason, that most men are forced even to yeeld in that which most standeth against their will. And therefore the Poets doe feine, that *Hercules* beeing a man of great wisdom, had all men lincked together by the eares in a chaine, to drawe them and leade them even as he lusted. For his witte was so great, his tongue so eloquent, and his experience such, that no one man was able to withstande his reason, but every one was rather driuen to doe that which he would, and to will that which he did: agreeing to his advise both in word and worke in all that ever they were able. Neither can I see that men could have beene brought by any other meanes, to live together in fellowship of life, to maintaine Cities, to deale truely, and willingly obeye one an other, if men at the first had not by art and eloquence, perswaded that which they full oft found out by reason<sup>42</sup>.

La voix, son et parole, est ainsi l'un des moyens fondamentaux dont dispose le gouvernement pour affirmer son pouvoir. Enfin, la politique est stratégie, et sur l'image du roi musicien dont la langue civilise ses sujets se superpose celle d'un manipulateur habile qui les contrôle et les gagne à sa cause par tous les moyens imaginables.

---

<sup>41</sup> Terence Hawkes, *Shakespeare's Talking Animals: Language and Drama in Society*, Londres, Edward Arnold Publishers Ltd., 1973, p.75.

<sup>42</sup> Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique, for the use of all such as are studious of eloquence, set forth in English, by Thomas Wilson*, (1553), imprimé à Londres par George Robinson, 1585, Préface, "Eloquence first given by God, and after lost by man, and rapayred by God againe", p.7/127.

## Manipulation, stratégie et machiavélisme : les organes du pouvoir

### La reine Élisabeth

Bruce Smith a montré qu'à la cour, Élisabeth préparait ses interventions orales avec un soin tout particulier. Ce fut le cas en 1582, lors d'un dîner donné à Hampton Court : tandis que la musique invitait à la danse, la reine, entourée de ses courtisans, appelait ces derniers les uns après les autres afin de leur parler. Si, lors de certaines conversations, elle s'arrangeait pour être entendue, d'autres entretiens demeuraient inaudibles, ce qui avait pour effet de susciter l'envie, la curiosité, et les rumeurs des autres convives :

Elizabeth tried to take absolute control of the acoustic environment: she managed to hold everyone's visual attention at the same time that she eluded their auditory curiosity. [...] One way or another, the monarch remained the focus of court discourse. [...] When the monarch occupied the chair of state, every ear hung on what she said. [...] Within the soundscape of the early modern court, the monarch stood as the chief soundmark. [...] Life at court, from the monarch's standpoint, was a round of appearing, speaking, and withdrawing; from the courtier's standpoint, of waiting, listening, and rumoring<sup>43</sup>.

La reine manipulait ses courtisans et elle faisait de même avec le peuple, qu'elle n'hésitait pas à contraindre à l'obéissance si nécessaire. À une époque où l'essorillement constitue l'une des punitions infligées aux voleurs, aux traîtres, ou aux rebelles, la propagande orale diffusée dans les oreilles des sujets du Royaume était l'un des moyens les plus efficaces de les endoctriner et de veiller au maintien de l'autorité du monarque :

The Act of Uniformity, combined with the newly revised *Book of Common Prayer*, guaranteed the government broadcast access to the entire realm for regular ideological and spiritual prophylaxis of the body politic [...]. The Elizabethan political establishment was acutely aware of the ties between hearing and the recognition of authority. [...] The British government capitalized on that link by preaching political obedience in the religious setting. [...] Playhouses and churches provided almost the only early

---

<sup>43</sup> Bruce Smith, *op. cit.*, p.84-87.

modern environments in which large numbers of people could share the same acoustic experience in simultaneity<sup>44</sup>.

L'image de la voix comme l'un des organes fondamentaux du pouvoir trouve une illustration dans l'un des portraits d'Élisabeth elle-même.

### Oreilles et bouches dans le « Rainbow portrait »

Tableau peint autour de 1600 par Isaac Oliver, John Critz, ou encore Marcus Gheeraerts<sup>45</sup>, le « Rainbow Portrait » (illustration 38) a déjà été abondamment analysé par la critique qui l'a, dans la majorité des cas, envisagé comme la représentation d'une icône sacrée à laquelle ses fervents sujets vouent un véritable culte<sup>46</sup>. Élisabeth y apparaît vêtue d'une cape orange couverte d'yeux, d'oreilles et de bouches, et c'est ce point en particulier que nous aimerions discuter. Les organes qui ornent la robe ont été commentés par les chercheurs. Par exemple, Frances Yates a opéré un rapprochement entre le tableau et l'emblème de l'*Iconologia* de Ripa intitulée « Fama » :

On looking up 'Fame' in this book [Ripa's], we find that it is allegorized as a winged figure, 'having as many eyes as she has feathers, also many mouths and ears...' The source of this image is Virgil [...] (*Aeneid*, IV, 181-3). The eyes, ears and mouths which are depicted all over the queen's cloak symbolize her Fame which is flying rapidly through the world, spoken of by many mouths, seen and heard by many eyes and ears<sup>47</sup>.

Pour Graziani, qui donne du portrait une interprétation religieuse et fait de la reine un modèle pour la chrétienté, les organes dessinés renvoient à Matthieu, 13:16-17 : « Blessed are your eyes, for they see, and your ears, for they hear ».

<sup>44</sup> Wes Folkerth, *The Sound of Shakespeare*, Londres, Routledge, 2002, p. 45 et 77. Sur l'essorillement, voir les p.18-20.

<sup>45</sup> Voir Roy Strong, *Gloriana, the Portraits of Queen Elizabeth I*, New York, Thames and Hudson, 1987, p.156-61.

<sup>46</sup> Voir Louis A. Montrose, "Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I", *Representations*, N°68, automne 1999, p.108-61 ; Susan Frye, *Elizabeth I: The Competition for Representation*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1993, p.101-03 ; Mary C. Erler, "Sir John Davies and the Rainbow Portrait of Queen Elizabeth", *Modern Philology*, Vol.84, N°4, mai 1987, p.359-71 ; Roy Strong, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, Thames and Hudson, 1977, p.52-54 ; Rene Graziani, "The Rainbow Portrait of Queen Elisabeth I and its Religious Symbolism", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.35, 1972, p.247-59.

<sup>47</sup> Frances Yates, *Astraea – The Imperial Theme in the 16th century*, (1975), New York, Routledge & Kegan Paul, 1999, Appendices, p.216-17.

Selon Louis Montrose, ils représentent deux idées : d'une part, ils signifient la bienveillance de la reine à l'égard de la nation, idée qu'il développe en s'appuyant sur un emblème de Ripa, « Gelosia » (« Jalousie »), qui symbolise l'amour et l'attention portés par la femme à son bien-aimé (illustration 39) ; d'autre part, ils font écho à l'emblème de *Minerva Britannia* d'Henry Peacham intitulé « Ragione di Stato » (« La Raison d'État », illustration 40). Dès lors, Montrose commente le portrait comme suit :

[...] the eyes and ears signify the figure's control over her dominions through the powers of surveillance that she exercises through her councillors and agents; these enable her to formulate effective strategies and to subvert the policies of her enemies<sup>48</sup>.

Comme Montrose, Daniel Fischlin a attiré l'attention sur la dimension essentiellement politique de ce portrait, expliquant que les oreilles et les yeux font référence aux services secrets de la reine :

The eyes and ears echo the watchful gaze of the Queen, proliferating that gaze and twinning it with the attentive ears [...].The Queen watches and listens vigilantly, seeing from all perspectives, hearing in all directions [...]. The function of the eyes and ears is political service that gives 'intelligence' that galls foes, preventing their malice and the achievement of their 'intendment'<sup>49</sup>.

Signalons que le portrait d'Élisabeth peut aussi rappeler celui que Shakespeare dresse de la Rumeur dans *Titus Andronicus*, où le souverain est l'objet de tous les bruits (« The emperor's court is like the house of Fame, / The palace full of tongues, of eyes and ears », 2.2.126-27), et dans la seconde partie d'*Henry IV* où, associée à l'air, au vent et au bruit, elle est personnifiée et ouvre la pièce vêtue d'une robe couverte de langues : « Open your ears ; for which of you will stop / The vent of hearing when loud Rumour speaks ? » (Induction, 1-2). Enfin, si les yeux et les oreilles qui sont représentés sur la robe de la reine dans le « Rainbow Portrait » ont suscité un grand nombre de commentaires, il n'en va pas de même des bouches. De fait, une partie des critiques, à l'instar de Roy Strong, les réduit à n'être que des plis dans le vêtement.

<sup>48</sup> Louis A. Montrose, *op. cit.*, p.140.

<sup>49</sup> Daniel Fischlin, "Political Allegory, Absolutist Ideology, and the 'Rainbow Portrait' of Queen Elizabeth", *Renaissance Quarterly*, Vol.50, N°1, 1997, p.182-83.

Daniel Fischlin, par exemple, ne voit aucune bouche et n'accorde d'attention qu'au pli que la reine forme entre ses doigts : « if the queen's left hand, with its index finger inserted in one of the mantle's folds has some sort of masturbatory significance, [...] then the painting seems to be asserting, however cunningly or ambiguously, the Queen's sexual aloofness, itself a metonymy for her political uniqueness »<sup>50</sup>. Nous adhérons à son interprétation, car cette « fente » suggère bel et bien une dimension sexuelle, mais il apparaît néanmoins que des bouches sont représentées sur le manteau. Cette conviction est renforcée par la lecture politique que l'on peut faire du portrait, lecture qui nous conduit à penser que si ce sont les organes du pouvoir qui sont représentés ici, alors la bouche doit être ajoutée à l'oreille et à l'œil afin de signaler les prérogatives et la puissance de la voix royale.

Michel Foucault a bien montré que, dès le XVI<sup>ème</sup> siècle, l'une des solutions trouvées par le pouvoir politique pour contraindre le corps social à l'obéissance repose sur une surveillance visuelle absolue :

Pour s'exercer, ce pouvoir doit se donner l'instrument d'une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, [...] qui transforme tout le corps social en un champ de perception : des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil.<sup>51</sup>

Or, il nous semble qu'à ce contrôle *panoptique* s'ajoute une surveillance d'ordre *panacoustique*, car il faut que le souverain contrôle et domine l'espace sonore s'il veut consolider son pouvoir, autrement dit qu'il use de ses oreilles et de sa voix pour espionner les membres de son royaume et les manipuler par l'art oratoire.

<sup>50</sup> Daniel Fischlin, *op. cit.*, p.186. Voir aussi Susan Frye, *op. cit.*

<sup>51</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 325p. Voir en particulier le chapitre intitulé « Le Panoptisme », où cette idée de surveillance est largement développée p.197-229.



38. « The Rainbow Portrait », Isaac Oliver ( ?), Hatfield House (1600 ?)<sup>52</sup>.

<sup>52</sup>University of Essex, Department of Literature, Film, and Theatre Studies, Copyright 2004.  
URL <[http://courses.essex.ac.uk/lt/lt361/images/Elizabeth%20portraits/Images\\_Elizabeth.htm#Rainbow](http://courses.essex.ac.uk/lt/lt361/images/Elizabeth%20portraits/Images_Elizabeth.htm#Rainbow)>

## Di Cesare Ripa .

195

## G E L O S I A .



**D**onna uestita nel modo sopradetto, nella destra mano terrà vna pianta di Helitropio .

Il color del vestimento è proprio significato di Gelosia, per hauer il color del mare, ilquale mai non si varia così tranquillo, che non ne sorga sospetto, così tra li scogli di Gelosia per certo che l'huomo sia dell'altrui fede non passa mai senza timore, e fastidio .

Si fa ancora quest' imagine, che in vna mano tiene il fiore helitropio, ilquale si gira sempre intorno, e incontro al Sole, seguitando il suo moto, come il geloso, con passi, con le parole, & col pensiero, sempre sta volto alla contemplatione delle bellezze da lui per souerchio amore stimate rare, & vniche al mondo.

*GENIO BUONO. Secondo i Gentili.*

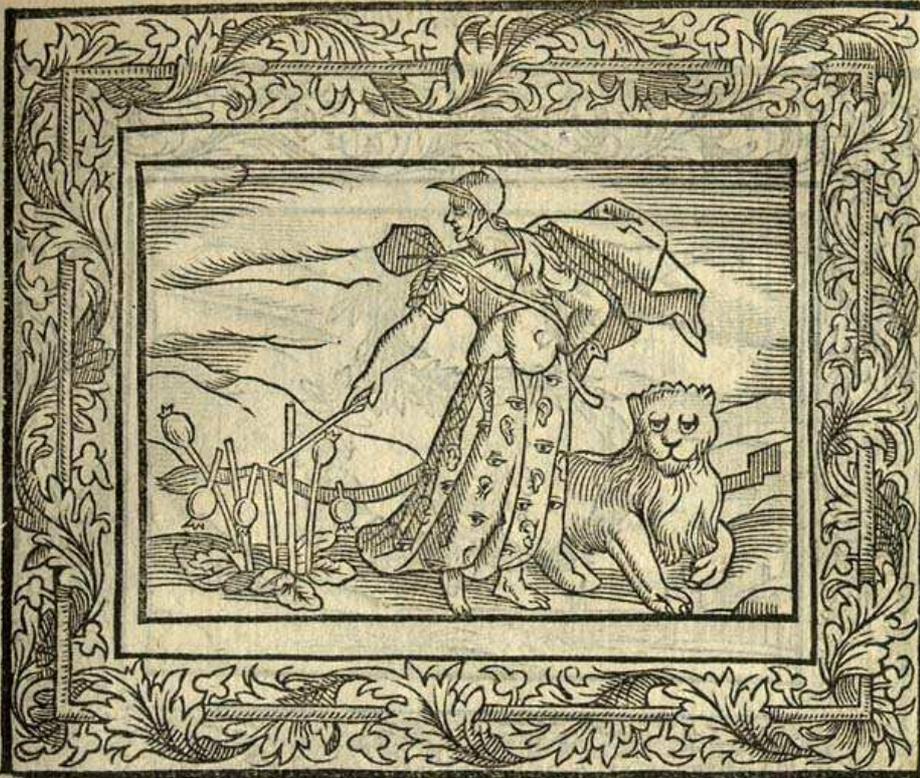
**V**N fanciullo con bellissimo capelli, sarà coronato di platano, & in mano tiene vn serpente. Così si vede scolpito in alcune Medaglie antiche .

Bb 2 GENIO

39. « Gelosia » (« Jalousie »), Cesare Ripa, *Iconologia* (1603)<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> In Daniel Fischlin, *op. cit.*, p.191.

To the right Honourable Sir IULIUS CAESAR, Knight.



**W**HO fits at sterne of Common wealth, and state  
 Of's chardge and office heere may take a view,  
 And see what daungers howerly must amate,  
 His ATLAS-burden, and what cares accrew  
 At once, so that he had \* enough to beare,  
 Though HERCVLES, or BRIAREVS he were.

He must be strongly arm'd against his foes  
 Without, within, with hidden Patience:  
 Be seru'd with \* cies, and listning cares of those,  
 Who from all partes can giue intelligence  
 To gall his foe, or timely to prevent  
 At home his malice, and intendiment.

That wand is signe of high Authoritie,  
 \* The Poppie heads, that wisdome would betime,  
 \* Cut of ranke weedes, by might, or pollicie,  
 As mought molest, or over-proudly clime:  
 The Lion warnes, no thought to harbour base,  
 The Booke, how lawes must giue his proiectes place.

E 3.

\* Princeps sine scientia non potest cuncta complecti. Tacitus Annal: 3. Nec vnus mentem molis tanta esse capacem. Annal: 1.

\* πολλοὶ βασιλέως ὀφθαλμοὶ καὶ πλάωτα. Xenophon. in Pædia. Cyri.

\* Rex velut deliberabundus in hortum adium transit &c. Livi: lib: primo Decad: 1.

\* Ne patiarur hebescere aciem suæ authoritatis. Tacitus Annal: 1.

His

40. « Razione di stato » (« La Raison d'État »), Henry Peacham, *Minerva Britanna* (1612)<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> Henry Peacham, *Minerva Britanna, or A Garden of Heroical Devises, furnished, and adorned with Emblemes and Impresa's of sundry natures, Newly devised, moralized, and published, By Henry Peacham, Mr. of Artes, Londres, imprimé à Shoe Lane par Walter Dight, 1612, E3 / p.22.*

Au vu des images que nous avons brièvement étudiées, il apparaît que le bon monarque est représenté comme un musicien qui parvient à établir l'harmonie de la communauté acoustique qu'il dirige en usant d'un souffle éloquent et puissant qui fait jouer les instruments que sont ses sujets de concert. Doué de qualités orphiques, il est aussi manipulateur et s'assure du maintien de l'ordre par le contrôle et la domination de l'espace sonore.

## CHAPITRE 2. Surveiller, dominer, contrôler

### Ordonner

#### Les instruments du pouvoir

Les instruments qui sont associés au pouvoir sont les premiers éléments qui lui permettent de s'imposer au plan sonore<sup>55</sup>. En effet, trompettes et tambours – les deux instruments les plus représentés sur la scène shakespearienne – sont traditionnellement associés au monarque, à l'intérieur comme à l'extérieur du théâtre. Instruments au son aigu et perçant, les trompettes, dont les trois coups signalent le début d'une pièce de théâtre, peuvent annoncer une proclamation royale, indiquer le début comme la fin d'un tournoi ou d'un banquet donné par ou en l'honneur du monarque, précéder l'arrivée ou le départ du roi, accompagner les processions royales, l'arrivée d'un chef militaire, d'un messager, ou d'une personne de haute naissance<sup>56</sup>. On en trouve d'innombrables illustrations dans les tragédies et les pièces historiques en particulier<sup>57</sup>. Par exemple, dans la scène 2 de l'acte 2 d'*Henry V*, elles annoncent l'arrivée du roi Henry (« *[Sound trumpets]* »), tandis qu'à la fin de la scène 4 du même acte, c'est le départ de la délégation envoyée par le roi de France qu'elles sonnent (« *[Flourish]* »). Leur utilisation est, en général, suggérée par les didascalies et ces dernières mentionnent plusieurs types de pièces dont la nature demeure assez vague, bien que les chercheurs en aient dressé les contours : d'une part, les « flourish », pièces très brèves et peu sophistiquées (fanfares conventionnelles), d'autre part les « tuckets » (« doquets »), pièces tout aussi courtes et assez peu élaborées, et enfin les « sennets » (« sonnets »), les plus longues des trois types de fanfare et

<sup>55</sup> La critique a déjà recensé en partie les instruments associés à la figure royale et analysé ses utilisations sur la scène élisabéthaine, aussi n'en feront nous aucune description exhaustive. Voir, entre autres, David Lindley, *Shakespeare and Music*, The Arden Critical Companions, Tunbridge Wells, Kent, Thomson Learning, 2006, *passim* ; Bruce Smith, *op. cit.*, p.243-45 et *passim* ; Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.71-86 ; J.S. Manifold, *The Music in English Drama, from Shakespeare to Purcell*, Londres, Rockliff, 1956, *passim*.

<sup>56</sup> Bruce Smith, *ibidem*, p.92.

<sup>57</sup> La trompette n'est presque jamais utilisée dans les comédies ; voir Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », p.185.

sans doute les plus complexes<sup>58</sup>. Si le « flourish » et le « sennet » signalent généralement l'arrivée et le départ d'un roi ainsi que les processions et les proclamations royales, les « tuckets » pourraient indiquer la présence d'un personnage de haut rang, mais inférieur au roi (généraux, *gentlemen*, hérauts ou messagers du roi, notamment). Enfin, on peut penser, comme John Milton Ward que, les « sennets » et les « tuckets » étaient plus particulièrement associés à l'apparat, à la pompe royale<sup>59</sup>. Dans *Richard III*, par exemple, des « sennets » sont joués à deux reprises : dans la première scène du troisième acte, les trompettes accompagnent la procession qui escorte le prince Édouard à la Tour de Londres, où la mort l'attend, tandis que dans la scène 2 de l'acte 4, elles célèbrent le triomphe du vilain couronné roi et de ses acolytes : « [*Sound a sennet. Enter King Richard in pomp, the Duke of Buckingham, Sir William Catesby, other nobles and a page*] ». Le public est invité à contraster ces deux moments de la pièce où les « sennets » sont employés ironiquement : ce n'est pas le couronnement de l'héritier légitime qu'elles sonnent, mais celui de l'usurpateur sanguinaire qu'est Richard. Dans *Coriolan*, les trompettes résonnent lorsque Martius revient à Rome après qu'il a triomphé des Volsques : « [*A shout and flourish*] ». La tête couronnée de chêne, il est entouré de deux généraux, de capitaines, de soldats et d'un héraut pour fêter son triomphe (2.1.) ; une didascalie précise alors : « [*Trumpets sound a sennet*] ». Le « sennet » signale la procession militaire et il accompagne sans doute les acteurs des coulisses à la scène, puis les trompettes sonnent un « flourish » ou un « tucket » avant que le héraut ne rende publics les faits d'armes de Martius :

Know, Rome, that all alone Martius did fight  
 Within Corioles' gates: where he hath won,  
 With fame a name to 'Martius Caius'; these  
 In honour follows 'Coriolanus'.  
 Welcome to Rome, renownèd Coriolanus!  
 [*A flourish sound[s]*]  
 (2.1.148-52).

<sup>58</sup> Voir, par exemple, J.S. Manifold, *op. cit.*, p.28, Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.17 et 71, Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », p.182-86.

<sup>59</sup> John Milton Ward, "Trumpets and the Tudor Theater", *Bulletin of the American Musicological Society*, N°8, octobre 1945, p.32-33.

La fanfare (« flourish ») clôt la proclamation, dont elle manifeste la formalité tout en célébrant la victoire de Martius et le nom que ses prouesses au combat lui ont fait gagner. Enfin, elle encourage également le peuple à acclamer le héros : « Welcome to Rome, renowned Coriolanus ! » (*All*, 2.1.153). D'autres instruments sont utilisés dans des contextes cérémoniels ; ainsi, lorsque Coriolan et les sénateurs quittent la scène pour se rendre au Capitole (2.1.), ce sont les cornets qui signalent leur départ. Peu présents sur la scène shakespearienne, ces derniers annoncent parfois l'arrivée ou le départ d'un membre de la famille royale ou du roi lui-même, mais ils semblent davantage associés aux représentants du gouvernement et, plus largement, aux dignitaires de toutes sortes<sup>60</sup>.

Pour les Anglais de la Renaissance, la trompette était donc l'instrument royal par excellence mais elle ne produisait pas tant de la musique que des sons, des signaux cérémoniels ou militaires qui permettaient d'identifier acoustiquement les représentants de l'État ou les personnages de haut rang :

They played the notes of a modern bugle, and although generally straight tubes, like coaching horns, they could be bent into the shape of a large bugle for military use. They were softer in tone than modern trumpets, but were considered too strident to produce real music, and were used only for signalling. The 1616 Quarto of *Faustus* shows this distinctly nonmusical function of the trumpets in the stage direction '*Trumpets cease and music sounds*' (IV, 1)<sup>61</sup>.

Dans *Coriolan* aussi la trompette est associée au bruit par Volumnia : « These [the trumpets] are the ushers of Martius. Before him he carries noise... » (2.1.163-65). Le spectateur-auditeur élisabéthain reconnaissait sans aucun doute chacun des signaux envoyés par les instruments sur la scène de théâtre, mais Shakespeare s'assure souvent que ces derniers soient bien perçus et interprétés par son public lorsqu'ils marquent un tournant dans une scène. Par exemple, dans la première partie d'*Henry IV*, alors que le combat cesse, on entend d'abord une sonnerie de trompettes puis Hal la commente : « The

<sup>60</sup> C'est là la thèse de J.S. Manifold, *op. cit.*, p.48-54. Sur le cornet et son utilisation dans le théâtre de Shakespeare, voir également la thèse de Pierre Iselin, *op. cit.*, p.186-91 et John W. Sider, "Shakespeare's Cornetts", *Shakespeare Quarterly*, Vol.22, N°4, automne 1971, p.401-04.

<sup>61</sup> Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.17-18. Voir également J.S. Manifold, *op. cit.*, p.24 ; W.J. Lawrence, *Shakespeare's Workshop*, Oxford, Basil Blackwell, 1928, p.52.

trumpet sounds retreat » (5.4.152). De même, dans *Henry V*, le son des trompettes est analysé par Macmorris à deux reprises : « The work ish give over, the trompet sound the retreat », et plus tard, « The trompet call us to the breach » (3.3.31-32 et 48-49). Dans les contextes guerriers, les sonneries des trompettes se combinent souvent aux roulements des tambours pour indiquer la retraite (« retreat »), l'alarme (« alarum »), la chamade (« parley ») ou la charge (charge »)<sup>62</sup>. Instruments guerriers, les tambours scandent les grands moments des combats, mais ils exaltent également l'harmonie qui règne entre les soldats, l'unité des hommes rassemblés derrière le roi, et l'ordre des troupes dont les mouvements sur le champ de bataille sont aussi chorégraphiés que ceux des danseurs<sup>63</sup>. Ajoutons que les figures qui représentent l'autorité sont souvent signalées par des tirs de pistolets ou des coups de canon : ces derniers indiquent l'arrivée des ambassadeurs dans la scène 4 de l'acte 2 d'*Henry VIII* (« [*Drum and trumpet. Chambers discharged*] ») et ils causèrent probablement l'incendie qui ravagea le théâtre du Globe en juin 1613. Ils sont également utilisés dans *Hamlet* par le roi Claudius pour célébrer son règne ainsi que par Fortinbras pour montrer sa puissance aux ambassadeurs anglais (« [*A march afar off, and shot within*] »), comme l'explique Osric : « Young Fortinbras, with conquest come from Poland, / To th'ambassadors of England gives / This warlike volley » (5.2.303-05)<sup>64</sup>. Enfin, les figures du pouvoir sont annoncées par la voix des crieurs, comme c'est le cas de la reine Katherine dans *Henry VIII* (« [*Crier within*] Room for the Queen, ushered by the Duke of Norfolk », 1.2.9), et elles sont entourées par les acclamations du peuple ou par celles des courtisans lorsqu'elles apparaissent en public :

*Lords [kneeling]* Long live Queen Margaret, England's happiness!  
*Queen M.* We thank you all.  
 (2 *Henry VI*, 1.1.35-36).

<sup>62</sup> Sur les instruments associés au soldat, voir Claire Bardelmann, « Musique et théâtre en Angleterre c.1580-1642, une convergence des arts à la Renaissance », Thèse présentée et soutenue le 25 novembre 2000, Université Sorbonne – Paris IV, p.81-85, 110-23, 461-76 ; Paul A. Jorgensen, *Shakespeare's Military World*, Berkeley, University of California Press, 1956, 345p.

<sup>63</sup> Sur ce point, voir Paul A. Jorgensen, *op. cit.*, p.4.

<sup>64</sup> Sur l'utilisation des coups de canon et des tirs de pistolet, voir Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.83-87.

Le son des instruments à cuivre, celui des percussions, ainsi que les ovations qui accompagnent le monarque ou les coups de canon qui le signalent, sont suffisamment intenses, perçants et volumineux pour signaler sa présence et assurer sa domination de l'espace acoustique. En outre, à cette puissance instrumentale répond la puissance vocale qui caractérise l'autorité.

### Puissance et volume de la voix

Le pouvoir doit avoir une voix suffisamment puissante pour rétablir l'ordre du royaume qu'il dirige lorsque ce dernier est menacé. Ainsi, dans *Othello*, le Maure révèle son autorité lorsque, réveillé par des sonneries de cloches et des cris pendant sa nuit de noces, il se lève pour rétablir le silence qui menace l'harmonie de l'île :

Why, how now, ho? From whence ariseth this? [...]  
 For Christian shame, put by this barbarous brawl; [...]  
 Silence that dreadful bell, it frights the isle  
 From her propriety. What is the matter, masters?  
 Honest Iago, that look'st dead with grieving,  
 Speak: who began this?  
 (2.3.165-74).

Le général contrôle et domine ici l'espace acoustique, et il en va de même du Prince dans la scène 1 de l'acte 1 de *Romeo and Juliet*. Alors que les épées des cousins des deux familles rivales s'entrechoquent, que les injures fusent et que les cris s'amplifient à mesure que la bataille progresse, son arrivée met un terme immédiat au raffut qui a lieu : « If ever you disturb our streets again, / Your lives shall pay the forfeit of the peace » (1.1.92-93)<sup>65</sup>. La voix de l'autorité a l'immense pouvoir de vie ou de mort sur ses sujets, comme le rappelle le duc Vincentio à Angelo lorsqu'il lui délègue ses pouvoirs : « Mortality and mercy in Vienna / Live in thy tongue and heart » (1.1.44-45). Ferme et absolue, elle doit néanmoins se montrer juste et clémente lorsqu'elle rend des jugements qui visent à rétablir un ordre bouleversé, et cela est particulièrement bien illustré dans *Cymbeline*. Dans cette pièce, tous les personnages, y compris le roi, souffrent d'un dysfonctionnement auditif qui

<sup>65</sup> Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Jill L. Levenson, Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford University Press, 2000.

leur fait prendre les calomnies pour des vérités. Alors que Cymbeline lui-même croit aux mensonges des courtisans jaloux qui accablent Bélarius, son fidèle chevalier, et qu'il accorde du crédit aux flatteries d'une reine pernicieuse puis décide sur son conseil de bannir le vertueux Posthumus, ce dernier est lui-même victime des calomnies de Iachimo et pense la chaste Imogène infidèle, comme le déplore Pisanio : « O, master, what a strange infection / Is fall'n into thy ear ! What false Italian, / As poisonous tongue as handed, hath prevailed / On thy too ready hearing ? » (3.2.3-6). La spirale de destruction dans laquelle sombrent les personnages ne se résout qu'à la scène 5 de l'acte 5 lorsque, sollicité par les cris de protestation, les accusations d'injustice et les implorations à la clémence qui lui sont adressés par les fantômes des père, mère et frères de Posthumus venus visiter le jeune homme en prison pendant son sommeil, Jupiter intervient :

*Sicilius* No more, thou thunder-master, show  
Thy spite on mortal flies. [...] Help,  
Or we poor ghosts will cry  
To th' shining synod of the rest  
Against thy deity.

*Brothers* Help, Jupiter, or we appeal,  
And from thy justice fly.

*[Jupiter descends in thunder and lightning, sitting upon an eagle. He throws a thunderbolt. The ghosts fall on their knees.]*

*Jupiter* No more, you petty spirits of region low,  
Offend our hearing. Hush! How dare you ghosts  
Accuse the thunderer, whose bolt, you know,  
Sky-planted, batters all rebelling coasts?  
[...] Your low-laid son our godhead will uplift.  
His comforts thrive, his trials well are spent. [...]  
And so away. No farther with your din  
Express impatience, lest you stir up mine.  
(5.5.124-206).

L'arrivée du maître de l'Olympe est signalée non seulement par l'éclair qu'il jette sur terre, mais aussi par le bruit du tonnerre qui l'accompagne. Ce bruit tonitruant se conjugue à la voix grave et volumineuse de Jupiter pour couvrir la voix des autres personnages, s'emparer de l'espace acoustique et annoncer le rétablissement de l'ordre à venir. Cette représentation du dieu se trouve dans les *Emblèmes* populaires d'Hadrian Le Jeune (1567), où l'emblème 48 le montre descendant du ciel vers la terre à dos d'aigle et armé de coups de tonnerre (voir illustration 41). Signalons, de surcroît, que la devise latine qui

surplombe la gravure (« Que le Prince n'asservisse point ses oreilles à aucun ») souligne la nécessaire impartialité du politique, ce dont *Cymbeline* se fait l'écho<sup>66</sup>, tout comme Plutarque lorsqu'il raconte la vie d'Alexandre le Grand :

Dans les commencements de son règne, quand il jugeait des affaires criminelles, il bouchait une de ses oreilles pendant que l'accusateur parlait, afin de la conserver libre de toute prévention pour entendre l'accusé<sup>67</sup>.



41. « Que le Prince n'asservisse point ses oreilles à aucun », Hadrian Le Jeune, *Les Emblemes* (1567)<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Pour une mise en perspective détaillée de la scène 5 de l'acte 5 et de l'emblème de Le Jeune, voir Peggy Muñoz Simonds, *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline: An Iconographic Reconstruction*, Newark, University of Delaware Press, et Londres et Toronto, Associated University Presses, 1992, p.315-33. Voir aussi, du même auteur, "No More... Offend Our Hearing": Aural Imagery in *Cymbeline*", *Texas Studies in Literature*, Vol.24, 1982, p.137-54.

<sup>67</sup> Plutarque, *Vies des hommes illustres, précédées de la vie de Plutarque*, traduction par Dominique Ricard, Paris, Didier, 1844, tome 3, § LVII, p.315.

<sup>68</sup> Hadrian Le Jeune, *Les Emblemes*, Emblème XLVIII, Anvers, Christophe Plantin, 1567, D2v, p.52.

Reflet de la justice divine dans le microcosme, la voix de l'autorité se doit donc d'être grave, volumineuse et juste, tandis que les instruments qui l'entourent visent à consolider sa domination sonore. Elle contrôle l'espace acoustique, et elle est aussi l'artisan de l'harmonie civile, comme on le voit dans *Henry V* où le roi est dépeint à la fois comme un modèle de vertu chrétienne et comme un redoutable stratège politique à la Machiavel<sup>69</sup>.

### Établir et maintenir l'harmonie : l'exemple d'*Henry V*

Dès la première scène, le jeune roi est présenté par Canterbury comme un excellent orateur :

Hear him but reason in divinity  
 And, all-admiring, with an inward wish  
 You would desire the King were made a prelate;  
 Hear him debate of commonwealth affairs,  
 You would say it hath been all-in-all his study;  
 List his discourse of war, and you shall hear  
 A fearful battle rendered you in music:  
 [...] when he speaks,  
 The air, a chartered libertine, is still,  
 And the mute wonder lurketh in men's ears  
 To steal his sweet and honeyed sentences.  
 (1.1.39-51).

Au fougueux Hal a succédé le divin Henri : ses discours sont empreints de vertu, il convainc par la force de ses arguments, et sa langue est éloquente et musicale, ce qui lui confère un ascendant sur son auditoire et l'assure de l'assentiment de ce dernier. Ainsi a-t-il, tel Nestor, le pouvoir orphique de rassembler tous ses sujets derrière lui. En outre, il est l'incarnation de la sagesse et les décisions qu'il prend comme les verdicts qu'il rend sont pesés et mesurés. C'est ce qu'illustre la scène 2 de l'acte 1 où, alors qu'une ambassade française attend d'être reçue, Henri convoque ses conseillers afin d'entendre leur avis quant à l'avenir des relations entre l'Angleterre et la France. Pondéré et circonspect, il interroge Canterbury, Ely et Exeter sur la légitimité de la loi que la France oppose à ses prétentions territoriales « May I with right and

<sup>69</sup> Sur ces deux visions du roi, voir, par exemple, Judith Mossman, "Henry V and Plutarch's Alexander", *Shakespeare Quarterly*, Vol.45, N°1, printemps 1994, p.57-73 ; Richard Levin, "Hazlitt on Henry V, and the Appropriation of Shakespeare", *Shakespeare Quarterly*, Vol.35, N°2, été 1984, p.134-41 ; Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1951, Vol.1, ch. 17, p.115-48.

conscience make this claim ? » (1.2.96). Une fois tous les paramètres examinés, Henri tranche : l'Angleterre fera plier la France. Si l'entreprise réussit, le roi gagnera une gloire éternelle ; dans le cas contraire, les honneurs seront perdus, conclut le monarque en opposant le bruit que génère la gloire au silence qui marque l'échec : « Either our history shall with full mouth / Speak freely of our acts, or else ou grave, / Like Turkish mute, shall have a tongueless mouth / Not worshipped with a waxen epitaph » (1.2.230-33). Plus tard, à l'acte 2, alors que les Français s'entretiennent au sujet de la guerre que l'Angleterre va leur livrer, le connétable souligne qu'à l'inverse de ce que pense le fier Dauphin, le roi anglais est digne du plus grand respect :

[...] O peace, Prince Dauphin!  
 You are too much mistaken in this king.  
 Question your grace the late ambassadors,  
 With what great estate he heard their embassy,  
 How well supplied with agèd counsellors,  
 How modest in exception, and withal  
 How terrible in constant resolutions  
 And you shall find his vanities forespent.  
 (2.4.29-36).

Entouré de bons conseillers<sup>70</sup>, Henri V est un monarque impartial et clément, mais les jugements qu'il rend sont irrévocables. Aussi exprime-t-il ses pensées de la même manière qu'il rend ses décisions, d'une voix ferme et franche, comme il invite l'ambassadeur de France à le faire : « With frank et uncurbèd plainness / Tell us the Dauphin's mind » (1.2.243-44). Représentant de Dieu, le roi est aussi l'héritier de Saint Georges vainqueur du dragon et il se définit en premier lieu comme un soldat. Dès lors, sa voix est rigueur et sobriété, comme on le voit dans la scène où il tente de persuader la princesse française de l'épouser.

« I speak to thee plain soldier » (5.2.145-46), lui déclare-t-il. La voix du roi-soldat se veut dénuée d'ornements, dépouillée de tous les artifices qui sont ceux du poète : « before God, Kate, I cannot look greenly nor gasp out my eloquence, nor I have no cunning in protestation ; only downright oaths » (5.2.145-148). Conformément à la droiture qu'exprime sa voix, le Roi ne sait ni

<sup>70</sup> La critique a montré le poids des conseillers de la reine Élisabeth. Voir, par exemple, Mary Thomas Crane, "“Vide et Taceo” : Elizabeth I and the Rhetoric of Counsel", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.28, N°1, hiver 1988, p.1-15.

flatter, ni danser, ni faire la cour, comme il l'explique à sa future femme puis à Bourgogne :

Marry, if you would put me to verses, or to dance for your sake, Kate, why you undid me: for the one, I have neither words nor measure, and for the other, I have no strength in measure, yet a reasonable measure in strength. [...] Our tongue is rough, coz, and my condition is not smooth, so that having neither the voice nor the heart of flattery about me I cannot so conjure up the spirit of love. (5.2.134-63).

À l'instar de son discours, qui se construit de façon symétrique et non polymétrique, comme le suggère la structure en chiasme à laquelle il a recours (« no strength in measure, yet a reasonable measure in strength »), la voix du Roi est donc contrôlée et la mesure est le maître mot de ce dernier. Son langage, que nulle fioriture ne vient entacher, est univoque et carré car il œuvre à la clarté du discours ; c'est donc sans ambages qu'il déclare à Kate ses sentiments à son égard : « I know no ways to mince it in love, but directly to say, "I love you" » (5.2.126-8). De surcroît, bien que sa langue soit plus raffinée qu'il ne l'affirme, il dénonce les subterfuges et l'équivocité dont usent les jaseurs pour séduire les demoiselles :

these fellows of infinite tongue, that can rhyme themselves into ladies' favours, they do always reason themselves out again. What! a speaker is but a prater. (5.2.159-163).

Sa voix est le reflet de l'ordre, du raisonnable et du raisonné, célébration de la victoire d'Hercule sur l'hydre aux têtes multiples. Quant aux chants qui sont associés à Henri à la fin de l'acte 4, ils ne sont là que pour refléter la puissance divine dont il est le représentant sur terre : « Do we all holy rites : / Let there be sung "Non nobis" and "Te Deum" », ordonne-t-il (4.8.124-5). Psalmodie grave et incantation solennelle se mettent donc au service du roi pour chanter les louanges de Dieu. Enfin, modèle de vertu chrétienne, ou apparaissant comme tel, le roi préserve l'harmonie de son royaume et met hors d'état de nuire ceux dont le cœur fait résonner un son discordant.

Avisé, lorsqu'Henri décide de livrer bataille à la France, il se soucie du désordre que pourrait entraîner son départ si les Écossais en profitaient, comme par le passé, pour envahir l'Angleterre et la piller : « England, being empty of defence, / Hath shook and trembled at the bruit thereof » (1.2.153-54). Le danger est exprimé par le terme « bruit » qui renvoie à la fois au bruit, au tumulte qui agresse l'oreille, et à la rumeur que le roi doit savoir faire taire<sup>71</sup>. Ce dernier surveille également les sujets de son royaume et veille à ce que nul ne bafoue son autorité. Ainsi, dans la scène 2 de l'acte 2, Harry doit juger du comportement de sujets rebelles à deux reprises. D'abord, l'un d'entre eux a fait preuve d'insolence et d'irrespect à son égard :

<i>King Harry</i>	[...]	Uncle of Exeter, Enlarge the man committed yesterday That railed against our person. We consider It was excess of wine that set him on, And on his more advice we pardon him.
<i>Scrope</i>		That's mercy, but too much security. Let him be punished, sovereign, lest example Breed, by his sufferance, more of such a kind.
<i>King Harry</i>		O let us yet be merciful. (2.2.39-47).

Il se montre clément avec ce sujet dont la dissonance temporaire ne met pas en cause la paix du royaume, mais un peu plus loin, il fait preuve de la plus grande sévérité pour régler définitivement leur compte aux trois traîtres que sont Richard, comte de Cambridge, Lord Scrope de Masham et Sir Thomas Grey, chevalier de Northumberland. Averti du complot meurtrier qu'ils trament contre lui par ses espions (« The King hath note of all that they intend, / By interception which they dream not of », affirme Gloucester, 2.2.6-7), il décide d'exécuter ces sujets car ils sont discordants : « We carry not a heart with us from hence / That grows not with a fair consent with ours » (2.2.21-22). L'espionnage est également au cœur des stratégies d'Henri lorsqu'il s'assure qu'aucune fausse note ne menace son succès contre la France : dissimulé par le manteau de Thomas Erpingham et déguisé en simple soldat, il se rend auprès de ses troupes pour les sonder et mesurer leur moral à la veille de la bataille

<sup>71</sup> *O.E.D.*, bruit, *n.*, 1. Noise, din, clamour, sound. *arch.* 2. Report noised abroad, rumour, tidings; matter noised abroad. *arch.*

d'Azincourt (4.1.)<sup>72</sup>. Cette stratégie de déguisement est également celle qu'adopte le duc Vincentio lorsqu'il décide faire croire à ses sujets qu'il part en Pologne : parce qu'il constate que sa grande tolérance et sa bienveillance à leur égard n'a fait qu'engendrer licence et désordre dans son duché, il confie les rennes du pouvoir à Angelo et il revêt la robe du prêtre, habit religieux qui lui donne la possibilité de jouir de la prérogative particulière qu'est la confession (« auricular confession » en anglais). Ainsi, à l'acte 2, il fait en sorte que Juliette se confie à lui, tandis qu'à l'acte 3, il déclare qu'il a l'intention d'espionner Isabella et Claudio : « Bring me to hear them speak, where I may be conceal'd », demande-t-il au prévôt (3.1.50). L'espionnage est donc l'un des thèmes centraux de *Measure for Measure*, ainsi que la critique l'a déjà montré à de nombreuses reprises, insistant sur la surveillance, le voyeurisme et l'espionnage auditif auxquels se livre le duc<sup>73</sup>. Ferme, juste et réfléchi, vertueux, ou feignant de l'être, manipulateur et calculateur, le bon dirigeant parvient à établir et à maintenir l'ordre dans son royaume.

Il fait en sorte que les instruments du corps politique et social s'y accordent et jouent de concert, conformément à l'image de la société harmonieuse que donne Exeter dès le début d'*Henry V* :

<i>Exeter</i>	For government, though high and low and lower Put into parts, doth keep in one consent, Congreeing in a full and natural close, Like music.
<i>Canterbury</i>	True. Therefore doth heaven divide The state of man in divers functions, Setting endeavour in continual motion; To which is fixed, as an aim or butt, Obedience. (1.2.180-87).

<sup>72</sup> Voir Karl P. Wentersdorf, "The Conspiracy of Silence in *Henry V*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.27, N°2, été 1976, p.264-87.

<sup>73</sup> Voir Harry Berger Jr., *Making Trifles of Terror: Redistributing Complicities in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p.335-428 ; Jonathan Dollimore, "Transgression and Surveillance in *Measure for Measure*", in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Jonathan Dollimore et Alan Sinfield eds., Manchester, Manchester University Press, 1994, p.72-87 ; Steven Mullaney, "Apprehending Subjects, or the Reformation in the Suburb", in *The Place of the Stage: License, Play and Power in Renaissance England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p.88-115 ; Cynthia Lewis, "'Dark Deeds Darkly Answered': Duke Vincentio and Judgment in *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.34, N°3, automne 1983, p.271-89 ; Roy W. Battenhouse, "*Measure for Measure* and Christian Doctrine of the Atonement", *P.M.L.A.*, Vol.61, N°4, déc. 1946, p.1029-59.

Point de convergence, le roi, tel un chef d'orchestre ou de chœur<sup>74</sup>, dirige ses musiciens / chanteurs d'une main de maître. Son pouvoir ordonnateur est révélé par la constance du rythme du royaume et par la mélodie que produisent les voix et les sons qui y résonnent (« natural close »)<sup>75</sup> : chaque homme chante sa partition en harmonie avec les autres pour produire un espace acoustique paisible, aussi réglé que celui d'une ruche. On y entend les bâtisseurs chanter tandis qu'ils frappent sur les voûtes d'or qu'ils façonnent (« singing masons building roofs of gold », 1.2.198), les marches militaires au son desquelles les soldats reviennent triomphants au royaume (« merry march », 195), la voix lasse et pesante des ouvriers qui déposent leurs lourds chargements aux portes du château (« poor mechanic porters crowding in their heavy burdens », 200-01), le bourdonnement lugubre de la voix des juges (« surly hum », 202), et enfin les bâillements des hommes oisifs (« the lazy yawning drone », 204), ces sons graves et monotones<sup>76</sup> qui rappellent ceux de la cornemuse dont « le bourdon, [...] selon la terminologie élisabéthaine, alourdit la mélodie »<sup>77</sup>. Les sujets sont unis et oeuvrent à la paix d'un royaume dans lequel souffle l'*esprit* du roi, « his body as a paradise / T'envelop and contain celestial spirits » (1.1.31-32). Inspiré par Dieu et par le saint patron national, c'est en leur nom que le monarque agit : « Follow your spirit, and upon this charge / Cry, "God for Harry ! England and Saint George" », enjoint-il ses troupes (3.1.33-34).

<sup>74</sup> Sur l'image du roi comme chef de chœur et les courants néoplatoniciens en France au XVII<sup>ème</sup> siècle, voir Philippe-Joseph Salazar, *Le culte de la voix au XVIII<sup>ème</sup> siècle, formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995, « La monumentale voix du prince », p.303-24.

<sup>75</sup> *O.E.D.*, close, *n.*<sup>2</sup>, 2. *Music*. The conclusion of a musical phrase, theme, or movement; a cadence.

cadence, *n.*, I. In verse and music. 1. 'The flow of verses or periods' (J.); rhythm, rhythmical construction, measure. b. The measure or beat of music, dancing, or any rhythmical movement. 2. 'The fall of the voice' (1589 PUTTENHAM *Eng. Poesie* II. vii. (1811) 66 This cadence is the fall of a verse in every last word with a certain tunable sound which being matched with another of like sound, do make a [concord]). 4. *Music*. The conclusion or 'close' of a musical movement or phrase.

<sup>76</sup> *Drone* désigne à la fois le bourdon, ou faux-frelon, le bourdonnement, mais aussi l'instrument à vent et l'homme oisif (*O.E.D.*, drone, *n.*<sup>1</sup>, 1. The male of the honey-bee. It is a non-worker, its function being to impregnate the queen-bee. 2. *fig.* a. A non-worker; a lazy idler, a sluggard.

drone, *n.*<sup>2</sup>, I.a. A continued deep monotonous sound of humming or buzzing, as that of the bass of the bagpipe, the humming of a fly, or the like. II.2. A bagpipe or similar wind instrument. 3.a. The bass pipe of a bagpipe, which emits only one continuous tone).

<sup>77</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.200.

Dans *Henry V*, Shakespeare fait le portrait d'un monarque guerrier, avisé et éloquent, qui parvient à établir l'harmonie dans son royaume. S'il suggère que le souverain est plus rusé qu'il en a l'air et qu'il manipule ses sujets, il laisse aussi entendre que la maîtrise de l'art oratoire permet au politique de manoeuvrer l'opinion et d'avoir les faveurs du peuple. Gagner la voix populaire est, de fait, l'un des éléments qui assurent la stabilité du pouvoir et lui donnent une assise, une légitimité.

### **Rassembler, recueillir l'adhésion**

Au théâtre comme en politique, la voix populaire possède un pouvoir certain sur l'acteur et le dirigeant : elle peut choisir de l'encourager par des acclamations et des applaudissements, lui opposer un silence réprobateur, ou exprimer son mécontentement par des sifflets et des huées. Les citoyens ont un poids non négligeable dans le concert politique, et ainsi Richard de Gloucester se soucie-t-il d'emporter leur adhésion au moment où il est sur le point de gagner la couronne :

*Rich.* How now, how now! What say the citizens?  
*Buck.* Now, by the holy mother of our Lord,  
 The citizens are mum, say not a word.  
 [...] some followers of mine own,  
 At lower end of the Hall, hurled up their caps,  
 And some ten voices cried 'God save King Richard!'  
 And thus I took the vantage of those few:  
 'Thanks, gentle citizens and friends', quoth I;  
 'This general applause and cheerful shout  
 Argues your wisdoms and your love to Richard'—  
 And even here brake off and came away.  
 (*Richard III*, 3.7.1-41).

Richard doit faire face au silence inquiétant des citoyens dont il n'a pas récolté les voix malgré les efforts de ses partisans : la mise en scène du tyran ne parvient à déclencher ni applaudissements, ni cris de ralliement ; les citoyens refusent de se faire l'écho des paroles de Buckingham. La manipulation de la voix populaire est l'une des problématiques développées par le dramaturge dans *Julius Caesar*, où les cris du peuple font signe tout au long de la pièce. Dans la scène 2, Brutus, qui craint de voir César restaurer la monarchie à Rome, s'inquiète de l'impact des cris du peuple, comme il en fait part à

Cassius : « What means this shouting ? / I do fear the people / Choose Caesar for their king » (1.2.81-82). Plus tard, alors qu'il partage avec Cassius ses doutes quant aux intentions de César, une fanfare et des cris les interrompent pour confirmer le bon accueil qui est fait à César : « Another general shout ! / I do believe that these applauses are / For some new honours that are heaped on Caesar » (1.2.133-35). Enfin, Casca vient confirmer l'interprétation de Brutus : la couronne fut offerte à César par trois fois et ce dernier l'a refusée à chaque fois, provoquant les cris du peuple qui l'enjoignait de l'accepter. Comme au théâtre, où le peuple siffle ou applaudit l'acteur selon qu'il exprime son plaisir ou son déplaisir (1.2.255-58), la sphère politique est spectacle et l'homme politique un comédien qui interagit avec son public : « as he refused it, the rabblement hooted, and clapped their chapped hands » (1.2.242-43). Par la suite, la plèbe ne se fait plus entendre que dans la scène 2 de l'acte 3, après que César a été tué par ses opposants, mais elle y est de nouveau l'objet d'enjeux majeurs. De fait, alors qu'elle vient d'acclamer Brutus et de renier César, Marc-Antoine parvient à retourner son opinion, ce que redoutait Cassius dans la scène précédente : « [*Aside to Brutus*] You know not what you do. Do not consent / That Antony speak in his funeral. / Know you how much the people may be moved / By that which he will utter ? » (3.1.234-37). La maîtrise de l'art oratoire dont fait preuve Marc-Antoine a déjà été abondamment analysée par la critique, notamment par Frederick Jr Tupper :

‘Who is here so vile that would not be a Roman?’. He [Mark Antony] uses freely those catchwords and formulas of liberty that have always stirred in the multitude. [...] Antony fires the multitude not by working upon its reason, its critical spirit, but by presenting a succession of vivid images – grouped around Ceasar’s corpse, his wounds, his garments, his will – that inflame the imagination and arouse emotion and sensation. [...] Recognizing fully the irrationality of men in the mass, even when as here they insist upon ‘reasons’, Antony utterly ignores argument upon the issue of Ceasar’s ambition, and adheres to the three-fold method of the mob-orator: affirmation (‘when that the poor have cried, Ceasar hath wept’), repetition or goading by monotony of stimuli (‘Honorable men’) and contagion produced by tears<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Frederick, Jr. Tupper, “The Shakespearean Mob”, *P.M.L.A.*, Vol.27, 1912, p.506-07. Voir aussi, par exemple, Simon Barker, “‘It’s an actor, boss. Unarmed’: The Rhetoric of *Julius Caesar*”, in *Julius Caesar: New Critical Essays*, Horst Zander ed., New York et Londres, Routledge, 2005, p.227-39 ; Margaret M. McGowan, “Caesar’s Cloak: Diversion as an Art of

Enfin, comme Othello ou Henri V, Marc-Antoine fait l'apologie de la simplicité tout en dénigrant ses talents oratoires :

I am no orator as Brutus is,  
 But, as you know me all, a plain blunt man,  
 [...]
 For I have neither wit, nor words, nor worth,  
 Action, nor utterance, nor the power of speech,  
 To stir men's blood. I only speak right on.  
 I tell you that which you yourselves do know,  
 Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,  
 And bid them speak for me.  
 (3.2.208-17).

Feindre l'émotion et la sincérité : voilà une autre recette que doit appliquer celui qui veut séduire le peuple et s'approprier sa voix. Ralliée à la cause de Marc-Antoine, la plèbe témoigne alors de son assentiment en mettant sa voix à l'unisson de celle de l'orateur :

<i>Antony</i>	But here's a parchment with the seal of Caesar. I found it in his closet. 'Tis his will. Let but the commons hear this testament [...]
<i>4<sup>th</sup> plebeian</i>	We'll hear the will. Read it, Mark Antony.
<i>All</i>	The will, the will! We will hear Caesar's will!
<i>Antony</i>	Have patience, gentle friends, I must not read it. [...]
<i>4<sup>th</sup> plebeian</i>	Read the will. We'll hear it, Antony! You shall read us the will, Caesar's will [...]
<i>All</i>	The will, the testament!
<i>4<sup>th</sup> plebeian</i>	[...] The will, read the will!

(3.2.128-55).

La voix populaire se manifeste essentiellement par le truchement de formules figées, de monosyllabes ou de cris qui tendent vers l'onomatopée. Souvent double ou même triple, elle répète en les reformulant les arguments qui lui sont servis par l'orateur. Ainsi Antoine parvient-il à aiguiller les réactions de la foule et à attiser les émotions en appelant insidieusement au chaos :

---

Persuasion in Sixteenth-Century Writing”, *Renaissance Studies*, Vol.18, 2004, 437-48 ; Anthony J. Gilbert, “Techniques of Persuasion in *Julius Caesar* and *Othello*”, *Neophilologus*, Vol.81, 1997, p.309-23 ; Michael Mangan, “‘I am no orator’: The Language of Public Spaces”, in *Julius Caesar*, Linda Cookson et Bryan Loughrey eds., Harlow, Longman, 1992, p.66-78 ; Jean Fuzier, “Rhetoric versus Rhetoric: A Study of Shakespeare’s *Julius Caesar*, Act III, Scene 2”, *Cahiers Élisabéthains*, Vol.5, avril 1974, p.25-65 ; Émile Gasquet, « Le machiavélisme d’Antoine dans *Julius Caesar* », *Études Anglaises*, Vol.27, 1974, p.7-15.

You are not wood, you are not stones, but men;  
 And, being men, hearing the will of Caesar,  
 It will inflame you, it will make you mad. [...]  
 If you have tears, prepare to shed them now.  
 (3.2.139-63).

Brutus déshonoré et dénoncé comme traître, Marc-Antoine réussit finalement à attiser le feu de la révolte au sein du peuple et ce dernier est prêt à en découdre avec ceux qui ont tué César : « Revenge ! About ! Seek ! Burn ! Fire ! Kill ! Slay ! Let not a traitor live ! » (3.2.196-97).

Voix inconstante et pauvre en mots, chancelante et peu élaborée, la voix du peuple n'en joue pas moins un rôle grandissant dans le concert politique. Shakespeare démonte les mécanismes qui assurent aux gouvernants les acclamations et les votes des citoyens (« voices ») et il explore les procédés qui mettent à l'unisson les voix de l'hydre aux mille têtes. C'est le cas, notamment, dans *Coriolan*, où les rapports qui gouvernent les différents membres du corps politique sont traduits par des images qui font de la voix une nourriture et de l'oreille un ventre tandis que la voix de la plèbe est réduite à n'être que l'écho des voix qui font autorité.

### **Voix et votes dans *Coriolan***

*Coriolan* est la seule pièce de Shakespeare à s'ouvrir *in medias res* sur des cris, des contestations populaires qui s'expriment directement ou par parole rapportée. Tandis que, hors scène, une partie des citoyens revendique son droit à la représentation politique auprès du sénat (1.1.203-05), sur scène, une foule armée de gourdins et de massues s'est rassemblée avant de partir pour le Capitole, enflammée par le premier citoyen :

*First cit.* Before we proceed any further, hear me speak [...].  
 You are all resolved rather to die than to famish?  
*All.* Resolved, resolved. [...]  
*First cit.* We are accounted poor citizens, the patricians good. What authority surfeits on would relieve us. If they would yield us but the superfluity while it were wholesome we might guess they relieved us humanely, but they think we are too dear. [...] Let us revenge with our pikes, ere we

become rakes. For the gods know, I speak this in hunger  
for bread, not in thirst for revenge.  
(1.1.1-20).

La plèbe veut manger et se faire entendre, et ces deux revendications se superposent grâce au faisceau de sens que recouvre le terme *ear* à l'époque de Shakespeare :

The demand for ears at the beginning of *Coriolanus* is of course a call for the audience's attention, as well as a request for the ears of the other characters on stage. It is also, however, closely related to the other demand made by the plebeians in this first scene, and another meaning of the term *ear* in this period. The reason for the plebeians' discontent is their conviction that the patricians are withholding corn from them. *Ear* in Shakespeare's days commonly meant corn or grain of any kind. [...] The initial political dispute presented in *Coriolanus*, the plebeians' calls for agricultural ears, echoes and reinforces their desire for the political ears of the patricians<sup>79</sup>.

Wes Folkerth suggère que cette polysémie permet au dramaturge de dépeindre l'absence d'échanges et de reconnaissance dans la relation qui est censée unir les citoyens, les plébéiens et les patriciens :

The people's need for the ears of the patricians implies that, in the world of this play, political viability is predicated not only on the availability of food, but on recognition as well. Acceptance of diverse voices into the acoustic community is represented as necessary to the survival of the polity, just as eating is necessary to physical existence<sup>80</sup>.

Dans cette pièce qui compte quelque quarante occurrences du terme « voice/s », les voix contestataires s'élèvent non seulement pour réclamer du blé aux sénateurs dont ils sollicitent l'écoute, mais aussi pour avoir voix au chapitre.

### Quand dire c'est nourrir

Alors que la révolte gronde et que les cris de protestation s'amplifient au fil de la première scène, l'arrivée de Ménénus met un terme brutal au vacarme. Il commence par s'adresser directement à la foule et tente de

<sup>79</sup> Wes Folkerth, *op. cit.*, p.78-79.

<sup>80</sup> *ibidem*, p.79-85.

l'amadouer : « What work's, my countrymen, in hand ? [...] Where go you / With bats and clubs ? [...] my good friends, mine honest neighbours... » (1.1.47-53). Si le premier citoyen avait appelé les plébéiens à cesser les bavardages pour passer à l'action (« Why stay we prating here ? To th'Capitol ! », 1.1.40), en véritable conteur, Ménénus parvient à attirer leur attention et à les réduire au silence en leur racontant une histoire<sup>81</sup> :

*Menenius* [...] I shall tell you  
A pretty tale. It may be you have heard it,  
But since it serves my purpose, I will venture  
To stale't a little more.  
*First cit.* Well, I'll hear it, sir; yet you must not think to  
fob off our disgrace with a tale. But an't please  
you, deliver.  
*Menenius* There was a time, when all the body's members  
Rebelle against the belly.  
(1.1.9-86).

Parfaitement conscient que la voix de l'éloquent Ménénus pourrait lui faire gagner la faveur de plébéiens qu'il veut prompts à la révolte, le premier citoyen tente d'enrayer son pouvoir en en démontant les mécanismes. Il condamne l'utilisation de la fable, qu'il compare à une tricherie (« to fob off »), et il interrompt le patricien à huit reprises pour casser le charme d'un récit qu'il juge mystificateur :

*Menenius* [...] The belly answer'd –  
*Sec. cit.* Well, sir, what answer made the belly?  
*Menenius* Sir, I shall tell you. [...]  
*First cit.* What could the belly answer?  
*Menenius* I will tell you,  
If you'll bestow a small of what you have little –  
Patience – a while, you'st hear the belly's  
answer.  
*First cit.* You're long about it.  
(1.1.94-116).

<sup>81</sup> Sur la fable du ventre, voir, par exemple, Nate Eastman, "The Rumbling Belly Politic: Metaphorical Location and Metaphorical Government in *Coriolanus*", *Early Modern Literary Studies*, Vol.13, N°1, 2007, p.1-39 ; Arthur Riss, "The Belly Politic: *Coriolanus* and the Revolt of Language", *E.L.H.*, Vol.59, N°1, printemps 1992, p.53-75 ; Jonathan Fortescue, "The Folds in the Belly: A Parable of Taking up Representation in *The Tragedy of Coriolanus*", *Shakespeare Jahrbuch*, N°127, 1991, p.106-20 ; David G. Hale, "Intestine Sediton: The Fable of the Belly", *Comparative Literature Studies*, N°5, 1970, p.377-88 ; Andrew Gurr, "Coriolanus and the Body Politic", *Shakespeare Survey*, Vol.28, 1975, p.63-69.

Malgré la résistance du premier citoyen, comme par enchantement, l'histoire de Ménénus réduit la foule assemblée au silence et, après avoir dominé l'espace acoustique par ses cris, ses acclamations et ses revendications les quarante-huit premiers vers de la scène, cette dernière ne se fait plus entendre. Le ventre de la multitude souffrait de la faim et il est rassasié par les paroles de Ménénus : la voix, nourriture auditive, tient alors lieu de nourriture terrestre<sup>82</sup>. Comme dans *Julius Caesar*, le bon orateur rallie facilement un public à sa cause : « These are all most thoroughly persuaded », signale Ménénus à Martius (1.1.190). Or, cette scène est la seule de la pièce dans laquelle la plèbe est nourrie par l'un des patriciens, elle qui se plaint de n'être qu'une nourriture pour lui, comme ne manque pas de le rappeler le premier citoyen : « If the wars eat us not up, they will » (1.1.75).

Véritable mise en abyme, la fable, ou parabole du corps politique permet à Ménénus de recadrer la répartition des pouvoirs telle qu'elle a été établie par le compromis trouvé entre les différentes parties de la cité : lui, patricien, est le ventre, et son rôle est de redistribuer au corps entier la nourriture qu'il reçoit après l'avoir raffinée. Placée en bas du corps politique, la plèbe, elle, est chargée d'évacuer les déchets que lui transmet le ventre, et quand elle n'est pas l'égoût du corps (« the sink o' th' body »<sup>83</sup>, 1.1.111), elle n'est, pour Ménénus, qu'un organe digestif<sup>84</sup> :

The senators of Rome are this good belly,  
And you the mutinous members. For examine  
Their counsels and their cares, digest things rightly  
Touching the weal o' th' common, you shall find  
No public benefit which you receive

<sup>82</sup> Sur l'assimilation des mots à de la nourriture, voir Stanley Cavell, «*Coriolanus and the Interpretation of Politics ('Who does the Wolf love?')*», in *Disowning Knowledge: in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, ch. 4, p.162-68. Voir aussi Janet Adelman, «*'Anger's My Meat': Feeding, Dependency, and Aggression in Coriolanus*», in *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature*, D. Bevington et J.L. Halio eds., Newark, University of Delaware Press, 1978, p.108-24 ; Gail K. Paster, «*To starve with feeding: the city in Coriolanus*», *Shakespeare Studies*, N°11, 1978, p.123-44.

<sup>83</sup> *O.E.D.*, sink, n.<sup>1</sup>, 3. *transf.* a. A receptacle of foul or waste matter. b. *the sink(s) of the body*, the organs of digestion and excretion. *Obs.*

<sup>84</sup> Maurice Charney, «*The Imagery of Coriolanus*», in *Shakespeare's Roman Plays: the Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, ch. 5, p.143-57 ; du même auteur : «*The Imagery of Food and Eating in Coriolanus*», in *Essays in Literary History*, Rudolph Kirk et C.F. Main eds., New York, Russell & Russell, 1965, p.37-55.

But it proceeds or comes from them to you,  
And no way from yourselves.  
(1.1.137-43).

Le peuple est donc voué à évacuer et à digérer, dans tous les sens que ce terme recouvre. En effet, il doit reconnaître la sagesse et l'autorité de ceux qui le gouvernent et ainsi ne peut-il contester leurs décisions à sa guise sans être taxé d'ingratitude, comme le rappelle le troisième citoyen :

*First cit.* Once, if he [Martius] do require our voices we ought not to deny him.  
*Sec. cit.* We may, sir, if we will.  
*Third cit.* We have power in ourselves to do it, but it is a power that we have no power to do. For if he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them. [...] Ingratitude is monstrous, and for the multitude to be ingrateful, were to make a monster of the multitude, of the which we, being members, should bring ourselves to be monstrous members.  
(2.3.1-12).

Shakespeare insiste sur la dimension purement matérielle de la voix des plébéiens : elle est ici une langue, ailleurs, une bouche dont les tribuns sont les langues (« the tongues o' th' common mouth », 3.1.23) ou la trompe bruyante (« the horn and noise o' th' monster's », 3.1.98). La voix de la plèbe n'est que matière sonore, non paroles ou idées. Pourtant, c'est elle qui gagnera le duel contre Coriolan, et non l'inverse : parce que ce dernier refuse de la nourrir et échoue à s'approprier la voix du peuple, il laisse la voie libre aux contestations et entraîne le démembrement du corps politique.

### **Rassasier l'appétit du peuple : courtiser et flatter**

En effet, afin d'obtenir le titre de consul et de gagner simultanément le nom de « Coriolan »<sup>85</sup>, Martius doit séduire la plèbe et accepter le jeu politique

<sup>85</sup> Sur la question du nom dans la pièce, voir Murray Biggs, "Naming in *Coriolanus*", *Notes and Queries*, Vol.45, 1998, p.347-50 ; David Lucking, "The price of one faire word: Negotiating Names in *Coriolanus*", *Early Modern Literary Studies*, Vol.2, N°1, 1996, p.1-22 ; D.J. Gordon, "Name and Fame: Shakespeare's *Coriolanus*", in *The Renaissance Imagination, Essays and Lectures by D.J. Gordon*, Stephen Orgel ed., Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1975, p.203-19 ; Manfred Weidhorn, "The Relation of Title and Name to Identity in Shakespearean Tragedy", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.9, 1969, p.303-19.

tel qu'il est décrit par le troisième citoyen aux plébéiens : « Are you resolv'd to give your voices ? [...] He's [Martius] to make his requests by particulars ; wherein every one of us has a single honour in giving him our own voices with our own tongues » (2.3.33-40). Cependant, malgré les injonctions de ses amis et de sa mère, le soldat qui manie mieux l'épée que les mots – « ill-school'd / In bolted language. Meal and bran together / He throws without distinction », dit Ménénus, (3.1.323-24) – n'accepte qu'à contrecœur d'adresser au peuple les bons mots qu'il attend :

Away, my disposition; and possess me  
Some harlot's spirit! My throat of war be turned,  
Which choired with my drum, into a pipe  
Small as an eunuch or the virgin voice  
That babies lull asleep!  
(3.2.111-15).

Il lui faudrait revêtir une voix de miel, lui dont la voix, aussi tonitruante et effroyable que celle du tonnerre (« The thunder-like percussion of thy sounds », 1.5.30), est faite pour impressionner ses ennemis, non pour chanter des berceuses ? Martius n'est pas de ceux dont la langue flatte ou cajole ; il est une machine de guerre qui écrase tout sur son passage et son environnement sonore est violent et destructeur :

When he walks, he moves like an engine, and the  
ground shrinks before his treading. He is able to pierce a  
corslet with his eye, talks like a knell, and his 'hnh' is a  
battery.  
(5.4.15-18.)

Comme en témoigne également son nom, « Martius », il est en osmose avec le paysage sonore de la guerre, « audible and full of vent » (4.5.219-20), et le son agressif et non mélodieux des trompettes lui sied :

*[A shout and flourish]*  
*Menenius* Hark! the trumpets.  
*Volumnia* These are the ushers of Martius. Before him  
he carries noise, and behind him he leaves tears.  
(2.1.143-45).

Dès lors, il refuse d'être l'orateur qui nourrit le peuple de gentilles paroles pour, en retour, gagner sa voix<sup>86</sup>. Lorsqu'il daigne s'adresser aux citoyens, c'est uniquement pour vociférer et les invectiver – « We have ever your good word » (1.1.155), note ironiquement le deuxième citoyen – et lorsqu'il consent, momentanément, à quémander leurs voix, c'est sur un mode cynique et méprisant qu'il s'exprime, comme le note le troisième citoyen<sup>87</sup> :

'I would be consul', says he. 'Agèd custom  
But by your voices will not so permit me.  
Your voices therefore.' When we granted that,  
Here was 'I thank you for your voices, thank you.  
Your most sweet voices. Now you have left your voices  
I have no further with you.' Was not this mockery?  
(2.3.157-62).

Pour Martius, la voix de la plèbe ne devrait pas compter, elle qui n'est qu'une hydre aux mille têtes qui change sans arrêt d'avis<sup>88</sup>. Sa voix a autant de poids que celle d'un enfant, comme il en fait le constat lorsque les plébéiens reviennent sur leur décision de l'élire après l'avoir acclamé (3.1.32). Ainsi refuse-t-il d'accorder le moindre crédit aux honneurs populaires qui lui sont rendus car il n'y voit que mensonges :

[A long flourish. They all cry, 'Martius, Martius!']  
[...] May these same instruments which you profane  
Never sound more. When drums and trumpets shall  
I th' field prove flatterers, let courts and cities be  
Made all of false-faced soothing.  
[...] you shout me forth  
In acclamations hyperbolic,  
As if I loved my little should be dieted  
In praises sauced with lies.  
(1.9.41-52).

<sup>86</sup> Sur ce point, voir Jean-Paul Debax, « *Coriolan* ou la parole en question », *Caliban*, N°21, 1984, p.66 ; voir également la préface de Frank Kermode à la pièce, *The Riverside Shakespeare*, G. Blakemore Evans ed., Boston, Houghton Mifflin, 1997, p.1443 ; Éliane Cuvelier, « Parole et politique dans *Coriolan* », in *Coriolan : Théâtre et politique*, Jean-Paul Debax et Yves Peyré eds., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1984, p.21-36 ; Lawrence Danson, *Tragic Alphabet. Shakespeare's Drama of Language*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1974, p.155 et suivantes ; Carol M. Sicherman, « *Coriolanus*, the Failure of Words », *E.L.H.*, Vol.39, 1972, p.189-207 ; James L. Calderwood, « *Coriolanus*: Wordless Meanings and Meaningless Words », *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.6, 1966, p.211-24, en particulier les p.215 et suivantes.

<sup>87</sup> Sur les invectives de *Coriolan* et sa relation au peuple, voir Maurice Hunt, « The backward voice of *Coriolanus* », *Shakespeare Studies*, Vol.32, 2004, p.220-39.

<sup>88</sup> Voir, notamment, 1.1.168-71 ; 2.3.14-15 ; 4.1.1-2. Voir également C.A. Patrides, « The Beast with many Heads, Renaissance Views on the Multitude », *Shakespeare Quarterly*, Vol.16, 1965, p.241-46.

De même, laisser le peuple prendre part au concert des voix politiques est une erreur selon lui :

In soothing them [the people] we nourish 'gainst our Senate  
The cockle of rebellion, insolence, sedition,  
Which we ourselves have ploughed for, sowed, and scattered  
By mingling them with us.  
(3.1.73-76).

Martius réduit la voix citoyenne à une matière puante qui infecte l'air, à une haleine putride aux relents d'ail (4.6.102) ; le peuple n'est qu'une bouche qui se nourrit de restes refroidis (4.5.31-32), et de cette bouche à l'odeur fétide ne peuvent émaner que des propos abjects. Comme dans *Julius Caesar* (1.2.242-48), le peuple est régulièrement associé aux mauvaises odeurs dans *Coriolan* : « the mutable rank-scented meinie » (3.1.70), « You common cry of curs whose breath I hate / As reek o' th' rotten fens », s'exclame Coriolan (3.3.124-25). Si les patriciens sont le ventre ou le nombril (« navel », 3.1.126), les plébéiens ne sont que des roquets à l'appétit malade (1.1.157-68), des rognures qui méritent d'être jetées aux ordures :

*Martius*                    Go get you home, you fragments.  
                                  [Enter a Messenger hastily]  
*Messenger*                Where's Caius Martius?  
*Martius*                     Here. What's the matter?  
*Messenger*                The news is, sir, the Volsces are in arms.  
*Martius*                     I am glad on' t. Then we shall ha' means to vent  
                                  Our musty superfluity.  
                                  (1.1.212-17).

La guerre contre les Volsques, se réjouit Martius, permettra à Rome de remédier au désordre civil et d'expulser les excédents moisiss. Déchet ou organe chargé de l'évacuation, le peuple est mené par des tribuns dont la diarrhée verbale montre qu'ils sont incapables d'assurer le rôle qui est le leur :

When you are hearing a matter between party and party, if  
you chance to be pinched with the colic, you make faces  
like mummers, set up the bloody flag against all patience,  
and in roaring for a chamber-pot, dismiss the controversy  
bleeding, the more entangled by your hearing. [...] You are  
a pair of strange ones.  
(2.1.65-72).

« Paire » incompétente donc inutile, les tribuns ne sont que les représentants d'un ventre glouton (3.1.134) prêt à dévorer les siens (1.1.175-78), et leur langue doit être arrachée selon Coriolan : « pluck out / The multitudinous tongue », conseille-t-il aux sénateurs assemblés (3.1.158-59). Incarnation de la puissance et de la violence sonore, le guerrier refuse donc de prodiguer les caresses verbales qu'exigent de lui tribuns et plébéiens. Son silence obstiné ouvre alors une brèche dans laquelle tous types de voix s'engouffrent, car son mutisme entraîne les autres personnages à prendre le relais pour combler le vide. Ainsi ses amis tentent-ils de faire un plaidoyer à sa place auprès des plébéiens, comme c'est le cas de Cominius ou de Ménénus, décidé à user de tous les artifices du langage nécessaires pour convaincre la plèbe de la grande valeur du soldat : « I'll try whether my old wit be in request / With those that have but little. This must be patched / With cloth of any colour » (3.1.250-52). Mais le silence du soldat laisse surtout la place vacante à une voix contestataire dont le pouvoir ne demande qu'à croître : celle des tribuns.

Alors que Martius ne sait être l'orateur qui recueille les voix de la plèbe, les tribuns, à l'instar d'Antoine dans *Julius Caesar* ou de Jack Cade dans *2 Henry VI* (« Was ever feather so lightly blown to and fro / as this multitude ? », 4.8.56), ont compris la facilité avec laquelle ils peuvent manipuler cette dernière et gagner la bataille des voix qui a lieu entre le sénat et le peuple. Cyniques politiques et habiles orateurs, ils parviennent à devenir les voix puissantes qu'ils ambitionnent d'être.

### Répétition et martèlement : la voix de la plèbe, ou l'écho des tribuns

Au début de l'acte 2, alors que des cris acclament le champion et lui reconnaissent le nom de Coriolan (*All* : « Martius Caius Coriolanus », 1.10.66), les tribuns s'inquiètent de l'engouement populaire que ce dernier suscite :

*Brutus* All tongues speak of him [...]. Your prattling nurse  
Into a rapture lets her baby cry,  
While she chats him [...].

*Sicinius* On the sudden  
I warrant him consul.

*Brutus* [...] We must suggest the people in what hatred  
He still hath held them [...]



“shall” »), et il s’en insurge auprès des sénateurs dont il condamne l’absence d’autorité tout en dénonçant la cacophonie qui en résulte :

You are plebeians  
 If they be senators, and they are no less  
 When, both your voices blended, the great'st taste  
 Most palate theirs.  
 [...] when two authorities are up,  
 Neither supreme, how soon confusion  
 May enter 'twixt the gap of both and take  
 The one by th'other.  
 (3.1.104-15).

Si les tribuns parviennent à mettre Martius hors de lui, la bataille entre les voix n’a encore été remportée par aucune des parties. Aussi, deux scènes plus loin, Brutus et Sicinius élaborent soigneusement leur plan pour sortir vainqueurs de l’affrontement final. Ils informent alors l’édile de la stratégie à suivre :

*Sicinius* Assemble presently the people hither,  
 And when they hear me say 'It shall be so,  
 I'th'right and strength o'th'commons', be it either  
 For death, for fine, or banishment, then let them,  
 If I say 'Fine', cry 'Fine', if 'Death', cry 'Death' [...]

*Brutus* And when such time they have begun to cry,  
 Let them not cease, but with a din confus'd,  
 Enforce the present execution  
 Of what we chance to sentence.  
 (3.3.12-22).

Les tribuns sont censés être les porte-parole du peuple, mais ils font en sorte de réduire la voix populaire à l’écho de la leur<sup>89</sup>. Un peu plus tard, lorsque Martius échoue à contenir sa colère, les tribuns saisissent l’occasion pour proclamer son bannissement et mettre en pratique leur stratégie :

*Sicinius* [...] we  
 E'en from this instant banish him our city  
 [...] I'th'people's name  
 I say it shall be so.

*All* It shall be so,  
 It shall be so. Let him away. He's banished.  
 And it shall be so. [...]

<sup>89</sup> Voir Pascale Drouet, « “Are you all resolved to give your voices?” : La voix populaire dans *The Tragedy of Coriolanus* », in *Coriolan de William Shakespeare : Langages, interprétations, politique(s)*, Richard Hillman ed., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 2006, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, p.113-31 ; voir aussi Alexander Leggatt, *Shakespeare's Political Drama: the History and the Roman Plays*, Londres, Routledge, 1988, p.198.

*Brutus* There's no more to be said, but he is banished,  
As enemy to the people and his country.  
It shall be so.  
*All* It shall be so, it shall be so. [...]  
*Aedile* The people's enemy is gone, is gone.  
*All* Our enemy is banished, he is gone. Hoo-oo!  
*Sicinius* Go see him out at gates, and follow him [...]  
*All* Come, come, let's see him out at gates. Come.  
(3.3.104-46).

Répétitive, la voix de la plèbe reprend le mot pour le dupliquer, le multiplier, et renforcer le pouvoir des tribuns<sup>90</sup>. Alors que, dans la première scène de l'acte 3, Ménénus avoue qu'il est déjà à bout de souffle et qu'il ne sait plus comment calmer le peuple (« What is about to be ? I am out of breath. / Confusion's near ; I cannot speak », 3.1.189-90), à la fin de l'acte 4, le public apprend que Martius a quitté Rome sous les huées des plébéiens, « whooped out of Rome » (4.5.77), où « whoop » désigne simultanément les cris et le souffle qui l'ont chassé tout en soulignant de nouveau la dimension matérielle de la voix populaire<sup>91</sup>. Enfin, dans la dernière scène du dernier acte, c'est sous les huées des Volsques que Coriolan rend son dernier souffle :

*All the people [shouting dispersedly]*  
Tear him to pieces! Do it presently!  
He killed my son! My daughter! He killed my cousin  
Marcus! He killed my father!  
*All the conspirators* Kill, kill, kill, kill, kill him!  
(5.6.121-30).

Le corps politique est donc sens dessus dessous car ses fonctions vitales sont mises à mal par la confusion qui règne entre ses différents organes : le consensus sur lequel repose la *concordia* de la cité romaine est brisé, le chaos règne. Si le peuple est censé n'être que l'organe chargé de digérer le grain et d'évacuer la moisissure du corps politique, les tribuns ont d'autres prétentions et de plus grandes ambitions. Ainsi l'espace acoustique devient-il le lieu d'une bataille de voix dans laquelle le peuple et les tribuns tentent de s'affirmer comme ventre et voix du corps. « We did request it, / We are the greater poll »

<sup>90</sup> Il y a, dans *Coriolan*, beaucoup d'autres exemples qui montrent que la voix de la plèbe n'est que répétitions et monosyllabes. On peut citer, entre autres "Come, come" (1.1.40), "Content, content" (2.3.44), "Speak, speak, speak", (3.1.190), "No, no, no, no, no !" (3.1.276), "Down with him, down with him" (3.1.181 et 225), "To th'rock, to th'rock" (3.3.75), etc.

<sup>91</sup> *O.E.D.*, whoop, v., 1.a. intr. To utter a cry of 'whoop!' or a loud vocal sound resembling this; to shout, hollo (as in incitement, summons, exultation, defiance, intimidation, or mere excitement).

(3.1.136-37), se moque Coriolan lorsqu'il se fait le ventriloque de la plèbe : à l'époque, le terme « poll » désigne la tête et le nombre de votants ou de votes lors d'une élection<sup>92</sup>, mais il anticipe aussi la transition de la notion de *voix* à celle de *vote*, le passage de *tongue* ou *mouth* à *voice*. S'il est indéniable que Martius échoue à se faire nommer consul par le peuple car il refuse d'être l'orateur qui s'approprie la voix de son auditoire et la met à l'unisson de la sienne, la mutinerie éclate surtout car le soldat refuse de s'adresser au peuple « gentiment », comme cela est souligné à de nombreuses reprises dans la pièce. Gagner la voix populaire implique, en effet, de l'amadouer par des mots flatteurs, d'adapter son langage et de moduler le ton de sa voix pour lui chanter des berceuses qui l'endorment ou lui conter des histoires qui le fascinent et le laissent bouche-bée.

Shakespeare met donc en scène un roi dont la voix fait autorité dans *Henry V* et un guerrier à la voix bruyante et violente incapable de gagner la voix du peuple dans *Coriolan*. Dans *Richard II*, le dramaturge donne à entendre un roi faible dont la voix n'a que peu de poids, tandis que dans *Richard III*, il montre comment le tyran fait taire les voix qui s'opposent à son ascension.

.

---

<sup>92</sup> *O.E.D.*, poll, *n*<sup>1</sup>, I. Senses relating to the head of a person or animal. 1.a. The part of the head on which the hair grows; the head as characterized by the colour or state of the hair; the scalp of a person or animal. Now arch. or regional. 8.a. The counting of voters or of votes cast in an election. Now *hist.* Chiefly with reference to the practice of officially counting votes only when election by voices or show of hands was impractical, inconclusive, or contested. (première occurrence 1625).



### CHAPITRE 3. Du roi faible au tyran : discorde et disharmonie

#### Richard II, un roi mal inspiré

La critique a déjà signalé que Shakespeare illustre le manque de discernement du politique dans *Richard II* ou dans *Julius Caesar*, deux pièces dans lesquelles l'erreur de jugement des protagonistes entraîne leur chute. En effet, si César est affublé par le dramaturge d'une surdité qui n'est pas mentionnée par Plutarque et qui signale un dysfonctionnement<sup>93</sup> – ni les prémonitions de sa femme, ni les mises en garde du devin ne le convainquent de demeurer enfermé le jour des ides de Mars –, le drame de Richard II est illustré dès la première scène de la pièce, où le roi est incapable de savoir qui de Mowbray ou de Bolingbroke est le traître<sup>94</sup>. La critique s'est également penchée sur les images et les métaphores qui structurent *Richard II* et elle en a recensé et étudié un certain nombre : « earth-ground-land, blood, pallor, garden, sun, tears, tongue-speech-word, snake-venom, physical injury and illness, blot, washing, sweet-sour, generation, and jewel-crown »<sup>95</sup>. Selon certains chercheurs, « earth » est le concept-clé de la pièce, tandis que pour d'autres qui s'appuient sur la tirade de Bolingbroke à l'acte 3 de la scène 3 (« Methinks King Richard and myself should meet / With no less terror than the elements / Of fire and water », 3.3.53-55), ce sont les éléments que sont l'eau et le feu qui sont centraux<sup>96</sup>. Selon d'autres encore, ce sont les mots

<sup>93</sup> Sur la surdité de César dans la pièce de Shakespeare, voir, par exemple, Barbara L. Parker, "A Thing Unfirm'd": Plato's *Republic* and Shakespeare's *Julius Caesar*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.44, N°1, 1993, p.30-43 ; John W. Velz, "Caesar's deafness", *Shakespeare Quarterly*, Vol.22, N°4, automne 1971, p.400-01 ; Douglas L. Peterson, "'Wisdom Consumed in Confidence': An Examination of Shakespeare's *Julius Caesar*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.16, N°1, déc. 1965, p.19-28.

<sup>94</sup> Voir, entre autres, Michèle Vignaux, « Richard II, le roi mal conseillé ? », in *Richard II de William Shakespeare, une œuvre en contexte*, Isabelle Schwartz-Gastine ed., Caen, Publications de la M.R.S.H., 2005, p.127-38, et Jacques Ramel, « *Undeaf your Ears* : ce que *Richard II* nous donne à entendre », p.187-93.

<sup>95</sup> Richard D. Altick, "Symphonic Imagery in *Richard II*", *P.M.L.A.*, Vol.62, N°2, juin 1947, p.359.

<sup>96</sup> Voir Kathryn Montgomery Harris, "Sun and Water Imagery in *Richard II*: Its Dramatic Function", *Shakespeare Quarterly*, Vol.21, N°2, printemps 1970, p.157-65. Voir aussi Arthur Suzman qui fait des mots « rise » et « fall » les concepts-clés dans "Imagery and Symbolism in *Richard II*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.7, N°4, automne 1956, p.355-70.

« name » ou « tongue » qui constituent les notions fondamentales autour desquelles s'articulent les autres mots que sont « mouth, speech, word »<sup>97</sup>. Ces derniers termes attirent l'attention sur le langage, dans cette pièce où les sujets combattent à coups de langue et où le roi lui-même se gargarise de mots et se délecte de porter le nom de « roi » sans pour autant accorder aucun poids aux devoirs que ce dernier implique. Si tous ces mots-clés, qui renvoient d'une part à la voix et d'autre part aux éléments, sont bien les piliers qui fondent l'architecture de la pièce, il nous semble qu'il faille y ajouter les termes « breath » et « air », comme ne manque pas de le noter Andrew Gurr lorsqu'il analyse la symbolique des éléments et leur lien aux tempéraments dans la pièce :

The fourth element, air, is the least obvious in the pattern. The many commentators of the play's imagery have been slow to include it, and most have remained content with the elements of fire and water. Air is as quite pervasive, though, both implicitly and explicitly, as the other three<sup>98</sup>.

Peu commentés par la critique, l'air et le souffle font pourtant l'objet d'un nombre considérable d'images dans *Richard II*, pièce dans laquelle on trouve le plus grand nombre d'occurrences du mot « breath » et de ses dérivés<sup>99</sup>. Ces derniers génèrent des métaphores qui parcourent et commentent presque toutes les scènes : les diverses significations de « breath/e » y sont exploitées, du souffle qui émane des poumons et contribue à la respiration et à la vie au jugement et à la volonté, en passant par l'*esprit* divin, le *spiritus mundi*, les exhalaisons / lations de colère, le souffle qui produit la musique des

<sup>97</sup> C'est dans *Richard II* que le mot « tongue » et ses dérivés apparaissent le plus souvent (32 occurrences, contre 27 dans *King John* et *Love's Labour's Lost*). Sur l'analyse de « tongue » et ses résonances dans la pièce, voir, par exemple, Nathalie Vienne-Guerrin, « L'anatomie de la langue dans *Richard II* », in *Richard II de William Shakespeare, une oeuvre en contexte, op. cit.*, p.171-85 ; Richard D. Altick, *op. cit.*, et Mark Van Doren, *Shakespeare*, (1939), New York, New York Review of Books Classics, 2005, "Richard II", p.68-78. Sur la question du nom dans la pièce, voir Samuel Weingarten, "The Name of King in *Richard II*", *College English*, Vol.27, N°7, avril 1966, p.536-41. Sur le rapport de Richard aux mots, voir Richard D. Altick, *ibidem, passim* ; sur la rhétorique à l'œuvre dans la pièce, voir Dorothy C. Hockey, "A world of Rhetoric in *Richard II*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.15, N°3, été 1964, p.179-91.

<sup>98</sup> Andrew Gurr, "The Unbalanced Richard", in *Richard II de William Shakespeare, une oeuvre en contexte, op. cit.*, p.62-63. Gurr n'explique ni la signification ni la symbolique de l'élément aérien car il n'est pas l'objet de son propos.

<sup>99</sup> Nous en avons compté trente, contre vingt-huit dans *King John*. Sur les métaphores aériennes dans cette dernière pièce et les différents sens qu'y prend le terme « breath », voir Gina Bloom, *Voice in Motion: Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2007, ch. 2, "Words made of Breath: Shakespeare, Bacon, and Particulate Matter", p.66-110.

instruments à vent, ou encore l'essoufflement. Toutes ces images se mêlent pour dépeindre le gouvernement d'un roi mal inspiré dont la voix ne parvient pas à s'imposer.

### Un souffle impuissant

Dans la première scène de la pièce, « breath » est associé à la fougue de la jeunesse et à l'orgueil, ainsi qu'au poison et à la calomnie :

*King* Norfolk, throw down [Bolingbroke's gage]! We bid;  
there is no boot.  
*Mowbray [kneeling]* Myself I throw, dread sovereign, at thy foot,  
My life thou shalt command, but not my shame.  
The one my duty owes, but my fair name, [...]   
To dark dishonour's use thou shalt not have.  
I am disgraced, impeached, and baffled here,  
Pierced to the soul with slander's venom'd spear,  
The which no balm can cure but his heart blood  
Which breathed this poison.  
(1.1.164-73).

Alors que les langues des deux rivaux déversent leur fiel et crachent leur amertume car le sang qui anime leur cœur se nourrit d'un air venimeux, le roi ne saisit pas l'importance que recouvre le nom, dont dépendent l'honneur et la réputation. Il réduit la querelle de ses sujets à une maladie bénigne qu'une parole royale, performative en soi, suffirait à guérir. Il commet alors la première erreur de diagnostic :

Wrath-kindled gentlemen, be ruled by me.  
Let's purge this choler without letting blood.  
This we prescribe, though no physician:  
Deep malice makes too deep incision;  
Forget, forgive, conclude, and be agreed;  
Our doctors say this is no time to bleed.  
(1.1.152-57).

Le roi aime à penser que son Verbe suffira à effacer les accusations de trahison que Mowbray et Bolingbroke ont proférées l'un contre l'autre mais, malgré ses prétentions (« We were not born to sue, but to command », 1.1.196), le bruit de la discorde enfle à la scène 3 du même acte. Tandis que s'apprête à se jouer le duel entre les deux hommes, Richard décide d'en interrompre le cours et il fait une deuxième erreur de jugement :

[And for we think the eagle-wingèd pride  
 Of sky-aspiring and ambitious thoughts  
 With rival-hating envy set on you  
 To wake our peace, which in our country's cradle  
 Draws the sweet infant breath of gentle sleep,]  
 Which, so roused up with boist'rous untuned drums,  
 With harsh-resounding trumpets' dreadful bray,  
 And grating shock of wrathful iron arms,  
 Might from our quiet confines fright fair peace  
 And make us wade even in our kindred's blood,  
 Therefore, we banish you our territories.  
 (1.3.127-33)<sup>100</sup>.

Pour endiguer la progression du bruit et la propagation des souffles calomnieux, Richard ne voit qu'une solution, l'exil. À l'échauffement du sang et à l'orgueil qui aspire à monter jusqu'aux cieux, il oppose son souffle puissant pour expulser ses sujets hors du royaume : « Norfolk, [...] The hopeless word of "never to return" / Breathe I against thee, upon pain of life » (1.3.142-47). Contrairement à Henri V, Richard n'est ni l'archet expérimenté qui fait vibrer les cordes de ses sujets à l'unisson, ni le souffle qui leur insuffle l'harmonie, et c'est avec amertume que Mowbray accueille la sentence qui est la sienne :

The language I have learnt these forty years,  
 My native English, now I must forgo,  
 And now my tongue's use is to me no more  
 Than an unstringèd viol or a harp,  
 Or like a cunning instrument cased up,  
 Or, being open, put into his hands  
 That knows no touch to tune the harmony.  
 Within my mouth you have enjailed my tongue,  
 Doubly portcullised with my teeth and lips [...]  
 What is thy sentence then but speechless death,  
 Which robs my tongue from breathing native breath?  
 (1.3.153-67).

À la métaphore musicale qui fait de la langue du duc de Norfolk un instrument à cordes sur lequel des mains étrangères ne sauraient jouer, l'image du souffle (« native breath ») ajoute l'idée que la privation de la langue maternelle revient à la mort. Arraché à sa terre natale (« cast forth in the common air », 1.3.151) et dans l'incapacité de communiquer, le noble est voué à demeurer pareil à une bête ignorante : la langue emprisonnée, l'âme est livrée à la mort, comme le

<sup>100</sup> Les vers 127- se trouvent dans l'in-quarto de 1597 et non dans l'in-folio qui sert de base à l'édition que nous utilisons.

suggère la rime finale qui lie « native breath » à « speechless death ». Le même sort est réservé au duc d'Hereford, comme on l'apprend deux actes plus loin lorsqu'il s'en désole auprès de Bushy et Green :

Myself – a prince by fortune of my birth,  
Near to the king in blood, and near in love  
Till you did make him misinterpret me –  
Have stooped my neck under your injuries,  
And sighed my English breath in foreign clouds,  
Eating the bitter bread of banishment  
(3.1.16-21).

Alors qu'il devrait respirer l'air d'un sol sur lequel son statut lui donne voix au chapitre de droit, Bolingbroke est condamné à faire grossir les nuages de quelque terre étrangère de ses soupirs. Richard est un mauvais monarque, un dirigeant qui prend systématiquement la mauvaise décision et ne parvient pas à établir l'harmonie au sein de son royaume.

### Une voix dérégulée

En effet, au lieu d'écouter ses conseillers avisés, le roi prête l'oreille aux flatteurs<sup>101</sup>, comme le fait remarquer York à Gand alors que le vieillard s'apprête à rendre son dernier souffle :

*Gaunt* Will the King come, that I may breathe my last  
In wholesome counsel to his unstaied youth?  
*York* Vex not yourself, nor strive not with your breath,  
For all in vain comes counsel to his ear.  
*Gaunt* [...] Where words are scarce, they are seldom spent  
in vain,  
For they breathe truth that breathe their words in pain. [...]  
Though Richard my life's counsel would not hear,  
My death's sad tale may yet undeaf his ear.  
*York* No, it is stopped with other flattering sounds,  
As praises of whose taste the wise are feared,  
Lascivious metres to whose venom sound  
The open ear of youth doth always listen [...]  
Direct not him whose way himself will choose:  
'Tis breath thou lack'st, and that breath wilt thou lose.  
(2.1.1-30).

<sup>101</sup> Sur cette idée, voir, par exemple, Paul Gaudet, "The 'Parasitical' Counselors in Shakespeare's *Richard II*: A Problem of Dramatic Interpretation", *Shakespeare Quarterly*, Vol.33, N°2, été 1982, p.142-54.

Les flatteurs qui entourent le roi n'hésiteront pas à l'abandonner pour suivre Bolingbroke lorsque les vents seront favorables à ce dernier. Le temps de ce long échange, le terme « breath » est associé au souffle de vie, au conseil et à la vérité par Gand, puis York le reprend pour signifier le peu de poids qu'auront les paroles du sage conseiller, la perte de son influence et de son pouvoir sur le roi. Contrairement à Henri V, dont la jeunesse folle et dissolue laisse place à la mesure et à la sagesse lorsqu'il remplace son père sur le trône, Richard demeure un jeune homme fougueux animé par l'orgueil (« unstaïd youth », 2.1.2). En outre, il tient de la femme, dont il partage un certain nombre de qualités. Il est inconstant, ainsi que le révèle le moment où il condamne Bolingbroke à dix ans d'exil avant de se rétracter et de réduire sa peine à six ans. Bolingbroke soulignera d'ailleurs avec amertume la légèreté et l'inconséquence avec lesquelles le roi revient sur ses décisions, lui dont la voix a pourtant un pouvoir immense :

How long a time lies in one little word!  
 Four lagging winters and four wanton springs  
 End in a word: such is the breath of kings.  
 (1.3.206-08).

La voix royale vole au gré du vent, telle la plume, car, comme la femme, Richard est sensible : c'est parce qu'il lit la tristesse dans les yeux de Gand qu'il réduit la période d'exil d'abord imposée à Bolingbroke (1.3.201-05), et il s'enquiert auprès d'Aumerle des sentiments de ceux qui l'entourent un peu plus tard : « And say, what store of parting tears were shed ? » (1.4.5). Le roi s'émeut facilement et il pleure beaucoup : à partir du moment où il revient d'Irlande et apprend la rébellion d'Hereford, les sanglots ponctuent presque tous ses propos et ses larmes sont contagieuses (« Richard cries like a child, not only tearful in himself but the cause of tears in Isabel, York, Aumerle, Carlisle, and finally even Bolingbroke »)<sup>102</sup>. Or, les larmes altèrent la vision<sup>103</sup>, ainsi que le suggère la réplique de Bushy à la reine lorsque cette dernière, désespérée et en pleurs, présage le désastre à venir :

<sup>102</sup> Dorothea Kehler, "King of Tears: Mortality in *Richard II*", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol.39, N°1, 1985, p.8 ; voir aussi Paul V. Hale, "The Castle of Grief in *Richard II*", *Lock Haven Review*, Vol.13, 1972, p.128-40.

<sup>103</sup> Voir l'analyse de Scott McMillin, "Shakespeare's *Richard II*: Eyes of Sorrow, Eyes of Desire", *Shakespeare Quarterly*, Vol.35, N°1, printemps 1984, p.40-52.

Each substance of a grief hath twenty shadows  
 Which shows like grief itself but is not so.  
 For sorrow's eye, glazed with blinding tears,  
 Divides one thing entire to many objects –  
 Like perspectives, which, rightly gazed upon  
 Show nothing but confusion.  
 (2.2.14-19).

Richard lui-même reprendra cette idée à la fin de la pièce : « Mine eyes are full of tears ; I cannot see » (4.1.234). Jeune et fier, féminin, voire infantile, Richard est tyrannique<sup>104</sup> et l'ordre naturel des choses en est bouleversé : « All is uneven, / And everything is left at six and seven », déplore York (2.2.121-22).

### Briser le Temps

Alors que les premiers mots de la pièce rappellent en filigrane l'importance que revêtent le poids de l'histoire et la continuité du lien entre les générations – « Old John of Gaunt, time-honoured Lancaster » –, le roi n'aura de cesse de briser le Temps<sup>105</sup>. Vaniteux, il pense, en effet, qu'il peut imposer son rythme aux événements et casser la linéarité temporelle à sa guise. Or, le monarque ne peut modifier l'écoulement naturel du Temps qui régit l'harmonie du monde sans provoquer cacophonie et discorde ; il n'est pas maître du Temps, ainsi que tente de le lui enseigner Gand lorsqu'il sent qu'il va rendre l'âme :

*Richard* Why, uncle, thou hast many years to live.  
*Gaunt* But not a minute, King, that thou canst give.  
 Shorten my days thou canst with sudden sorrow,  
 And pluck nights from me, but not lend a morrow. [...]  
 Thy word is current with him for my death,  
 But dead, thy kingdom cannot buy my breath.  
 (1.3.218-25).

<sup>104</sup> Sur les liens entre tyrannie et féminité, voir Rebecca Bushnell, "Tyranny and Effeminacy in English Renaissance Drama", in *Reconsidering the Renaissance*, Mario Di Cesare ed., Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Vol.93, 1992, p.339-54. Sur les liens entre tyrannie et jeunesse, agressivité, passion et orgueil, voir Ian Frederick Moulton, "A Monster Great Deformed": The Unruly Masculinity of Richard III", *Shakespeare Quarterly*, Vol.47, N°3, automne 1996, p. 251-68.

<sup>105</sup> Sur les rapports de Richard au Temps et sa violation des droits de succession naturels, voir, entre autres, Grace Mary Garry, "Unworthy Sons: Richard II, Phaethon, and the Disturbance of Temporal Order", *Modern Language Studies*, Vol.9, N°1, hiver 1978-79, p.15-19. Voir aussi Michel Grivelet, "Shakespeare's 'War with Time': the Sonnets and *Richard II*", *Shakespeare Survey*, Vol.23, 1970, p.69-78 ; Robert L. Montgomery, Jr., "The Dimensions of Time in *Richard II*", *Shakespeare Studies*, Vol.4, 1968, p.73-85.

Richard choisit pourtant de rompre la continuité de la lignée : « thou dost seek to kill my name in me », lui reproche Gand alors que son fils se prépare à l'exil (2.1.86). À la mort du vieillard, le roi bafoue irrémédiablement la notion de succession quand il décide de dépouiller Bolingbroke. York le met alors en garde contre les implications de cette décision :

Take Hereford's rights away, and take from Time  
His charters and his customary rights:  
Let not tomorrow then ensue today;  
Be not thyself, for how art thou a king  
But by fair sequence and succession?  
(2.1.196-200).

Violant le Temps, Richard remet en question ses propres droits héréditaires, autrement dit son statut et son nom de roi. Dès lors, le Temps joue contre lui : le roi est toujours à contretemps lorsqu'il essaie de mettre en musique sa partition, en avance ou en retard. Ainsi choisit-il de partir en Irlande pour y mener combat au mauvais moment, ce dont Green s'inquiète auprès de la reine :

*Green* I hope the King is not yet shipped for Ireland.  
*Queen* Why hop'st thou so?  
[...] wherefore dost thou hope he is not shipped?  
*Green* That he, our hope, might have retired his power,  
And driven into despair an enemy's hope,  
Who strongly hath set footing in this land.  
The banished Bolingbroke repeals himself,  
And with uplifted arms is safe arrived  
At Ravenspurgh.  
(2.2.42-51).

Bolingbroke menace de mener une fronde et, alors que Salisbury s'est assuré le soutien des Gallois pour le combattre, le retour tardif du monarque engendre la rumeur de sa mort ; après dix jours d'attente, les troupes galloises quittent Richard pour rejoindre Bolingbroke :

*Salisbury* One day too late, I fear me, noble lord,  
Hath clouded all thy happy days on earth.  
O, call back yesterday, bid time return,  
And thou shalt have twelve thousand fighting men.  
Today, today, unhappy day too late,  
Overthrows thy joys, friends, fortune, and thy state.  
(3.2.63-68).

Enfin, en brisant la linéarité temporelle et les droits de succession, le tyran engendre des voix rebelles qui cherchent à le renverser.

La spoliation de ses droits est, de fait, ce qui justifie la décision de Bolingbroke de défier l'autorité royale. Ce dernier pourrait faire siens les propos que tient l'aide du jardinier à l'acte 3, scène 4 :

Why should we, in the compass of a pale,  
Keep law and form and due proportion,  
Showing as in a model our firm estate,  
When our sea-walled garden, the whole land,  
Is full of weeds, her fairest flowers choked up,  
Her fruittrees all unpruned, her hedges ruined,  
Her knots disordered and her wholesome herbs  
Swarming with caterpillars?  
(3.4.41-48).

Dépouillé, l'exilé exige de replacer son nom dans l'histoire de l'Angleterre et de lui redonner la place qu'il mérite :

*Berkeley* My lord of Hereford, my message is to you.  
*Boling.* My lord, my answer is to 'Lancaster',  
And I am come to seek that name in England,  
And I must find that title in your tongue  
Before I make reply to aught you say.  
(2.3.69-73).

Or, Richard ne parviendra pas à contrer Bolingbroke car l'autorité lui fait défaut. Plus soucieux de préserver son absolutisme et de jouir des prérogatives royales comme bon lui semble que de s'affirmer comme roi juste et bienveillant, il oublie que l'autorité se conquiert et n'est pas innée. Pour lui, seuls comptent les symboles de la royauté, la pompe et l'appareil, non les devoirs et les responsabilités que ces derniers impliquent dans la conduite du pouvoir : il vide la fonction de roi de son essence pour n'en retenir que la forme et les attributs. S'il fait souvent référence aux symboles matériels du pouvoir (le sceptre, la couronne ou encore le trône), il juge que le nom de « roi » lui confère nécessairement autorité et supériorité, une toute puissance que rien ne peut ébranler :

The breath of worldly men cannot depose  
The deputy elected by the Lord.  
[...] Am I not King?

Is not the King's name forty thousand names?  
 Arm, arm, my name!  
 (3.2.52-82).

Or, l'habit ne fait pas le roi et Richard le comprend trop tard :

[...] within the hollow crown  
 That rounds the mortal temples of a king  
 Keeps Death his court; and there the antic sits,  
 Scoffing his state and grinning at his pomp,  
 Allowing him a breath, a little scene,  
 To monarchize, be feared and kill with looks,  
 Infusing him with self and vain conceit,  
 As if this flesh which walls about our life  
 Were brass impregnable; and humoured thus,  
 Comes at the last, and with a little pin  
 Bores through his castle wall; and farewell, king.  
 (3.2.156-66).

Au lieu de la voix souveraine qu'il devrait désigner, le terme de « breath » ne renvoie plus, tragiquement, qu'à des paroles vaines, dénuées d'impact. Alors que Richard se noie dans les larmes et se perd dans des flots des paroles divagatrices qui présagent sa chute (« fearing dying pays death servile breath », lui dit Carlisle, 3.2.181), il laisse le champ (acoustique) libre aux trompettes d'airain du futur roi, « the silent king » (4.1.280), qu'est Bolingbroke : « Through brazen trumpet send the breath of parley / Into his ruined ears », commande ce dernier à Northumberland (3.3.32-33).

« I have no name, no title, / No, not that name was given me at the font, / But 'tis usurped », finit par admettre le roi dépossédé (4.1.245-47) avant de livrer sa dernière grande tirade de la prison de Pomfret, où les métaphores musicales, déclenchées par une musique qu'il entend comme un rappel à l'ordre et un appel de sa conscience, tissent ses réflexions sur le pouvoir qu'il a exercé :

*[The music plays]*  
 Music do I hear.  
 Ha, ha; keep time! How sour sweet music is  
 When time is broke and no proportion kept. [...]  
 I wasted time, and now doth time waste me.  
 For now hath time made me his numb'ring clock. [...]  
 Now, sir, the sounds that tell what hour it is  
 Are clamorous groans that strike upon my heart,  
 Which is the bell. So sighs, and tears, and groans

Show minutes, hours, and times. But my time  
Runs posting on Bolingbroke's proud joy  
While I stand fooling here, his jack of the clock.  
(5.5.41-60).

Le roi doit transmettre à ses sujets l'harmonie qui l'habite ; or, lorsque sa musique interne n'est que désordre et démesure, le royaume entier court à sa perte et se laisse gagner par la cacophonie<sup>106</sup>. Richard s'imagine alors n'être plus que la victime d'un Temps qui viendrait lui imposer la restauration de l'harmonie cosmique, et plus précisément, il se représente comme le jacquemart d'une horloge monumentale. Ainsi que l'explique François Laroque,

le souverain qui est normalement le « primum mobile », la source de tout mouvement autour de lui, a perdu son autonomie et son pouvoir d'initiative pour devenir un pantin au service de la nouvelle machinerie du pouvoir qui a confisqué l'ordre du temps à son profit. [...] [Richard] n'est plus qu'un petit automate dont le marteau frappe les heures au grand horloge de Bolingbroke<sup>107</sup>.

Si Richard prend conscience de ses erreurs et gagne son salut dans cette scène, où la mélancolie et la poésie, voire le lyrisme, de son discours le font accéder à une certaine transcendance tout en signalant sa réinscription dans l'ordre cosmique, il meurt avant l'heure, ainsi que le signalent les deux derniers vers de la pièce prononcés par le nouveau monarque : « Grace my mournings here / In weeping after this untimely bier » (5.6.51-52).

<sup>106</sup> Pour une étude détaillée de ce soliloque, voir Francis Guinle, « "And music at the close" ? La voix/voie royale dans *Richard II* », in *Richard II de William Shakespeare, une œuvre en contexte*, Isabelle Schwartz-Gastine ed., Caen, Publications de la M.R.S.H., 2005, p.163-70 ; Pierre Iselin, "Myth, Memory and Music in *Richard II*, *Hamlet*, and *Othello*", in *Reclamations of Shakespeare*, A. J. Hoenselaars ed., *Studies in Literature*, Vol.15, Amsterdam et Atlanta, Ga., Rodolpi, 1994, p.173-86 ; Philip Brockbank, "*Richard II* and the Music of Men's Lives", *Leeds Studies in English*, Vol.14, 1983, p.57-73 ; Leighton R. Scott, "Pythagorean Proportion and Music of the Spheres in *Richard II*", *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol.10, N°2, été 1978, p.104-17 ; Pieter D. Williams, "Music, Time, and Tears in *Richard II*", *American Benedictine Review*, Vol.22, 1971, p.472-85.

<sup>107</sup> François Laroque, « Temps et contretemps dans *Richard II* », in *Autour de Richard II de William Shakespeare*, Guillaume Winter ed., Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2005, p.40

Richard II est donc un roi faible et féminin que l'orgueil et la fougue de sa jeunesse conduisent à penser qu'il peut manipuler le Temps et en rompre la linéarité à sa guise du fait de son statut royal. Peu soucieux d'instaurer un royaume harmonieux, il sert ses projets personnels et se grise de ses propres paroles, n'accordant que peu d'attention aux conseils des sages. Son règne est placé sous le signe du contretemps, car les prérogatives qu'il s'attribue mettent le monde sens dessus dessous et dérèglent la musique cosmique. Comme lui, Richard III se révèle l'archétype du tyran, mais c'est porté par une volonté de puissance destructrice et animé par la vengeance qu'il cherche à imposer son pouvoir et son autorité. Il empêche ceux qui se dressent contre lui de faire entendre leur voix afin de dominer la scène (politique).

## **Mordre et asphyxier dans *Richard III***

### **Montrer les dents**

Dès la première apparition de Gloucester sur scène, le public sait qu'il va s'employer à bouleverser et à détruire l'harmonie du paysage sonore pour lui substituer la discorde. Outre son apparence difforme, premier signe de sa disharmonie (« curtailed of this fair proportion », 1.1.18), Richard est né à contretemps (« sent before my time », 1.1.20), et son paysage acoustique n'est ni celui des fêtes joyeuses (« merry meetings », 1.1.7), ni celui du luth amoureux (1.1.13), des flûtes ou des conversations courtoises (« well-spoken days », 1.1.29), mais celui de la guerre, des musiques martiales (« stern alarums », « dreadful marches », 1.1.7-8) et des armes (« bruised arms », 1.1.6) qu'il met au service de la peur (« to fright the souls of fearful adversaries », 1.1.11) et du mal :

Why, I in this weak piping time of peace  
 Have no delight to pass away the time,  
 Unless to spy my shadow in the sun  
 And descant on mine own deformity.  
 An therefore since I cannot prove a lover  
 To entertain these fair well-spoken days,

I am determinèd to prove a villain.  
(1.1.24-30).

Le terme « descant » mérite un bref examen car il annonce la manière dont Richard va œuvrer vocalement pour s'emparer de la couronne. Procédé utilisé dans les compositions polyphoniques, il consiste à ajouter au plain-chant, thème principal chanté par la voix basse, des variations chantées par une voix du dessus. Voix seconde, comme dédoublée, la voix qui interprète le déchant appuie la mélodie principale et assure sa mise en écho, sa démultiplication<sup>108</sup>. Ainsi Richard indique-t-il que sa difformité physique constituera le thème à partir duquel il brodera ses variations diaboliques. Le terme est employé de nouveau par Buckingham lorsque lui et Richard élaborent un plan pour encourager l'opinion publique à les rallier plus tard dans la pièce :

Be not you spoke with, but by mighty suit;  
And look you get a prayer book in your hand,  
And stand between two churchmen, good my lord,  
For on that ground I'll build a holy descant.  
(3.7.46-49).

Richard fournira le thème de la chanson (« ground ») et Buckingham sera le déchant, autrement dit, ce dernier fondera sa campagne pour gagner le maire et les citoyens à sa cause sur la pitié et le respect qu'inspirera l'acteur qu'est Gloucester. Richard est aussi faux que le roi Édouard est franc (1.1.36-37), aussi enclin à la discorde que son frère l'est à la concorde, comme l'annonce Buckingham :

He [the King] desires to make atonement  
Between the Duke of Gloucester and your brothers,  
And between them and my lord Chamberlain,  
And sent to warn them to his royal presence.  
(1.3.36-39).

Le terme « atonement »<sup>109</sup>, qui renvoie au pardon, signale aussi que le monarque se pose comme chef de chorale qui tente de faire émerger de ses

<sup>108</sup> Voir Jean-Luc Bouisson, « "...despair and die! /...live and flourish!" : Dualisme, contrastivité et art du contrepoint dans *Richard III* », in *Lectures d'une œuvre : Richard III*, Maurice Abiteboul ed., Paris, Éditions du Temps, 1999, p.113-30 ; Richard L. Crocker, "Discant, Counterpoint, and Harmony", *Journal of the American Musicological Society*, Vol.15, N°1, printemps 1962, p.1-21 ; Sylvia W. Kenney, "'English Discant' and Discant in England", *The Musical Quarterly*, Vol.45, N°1, janvier 1959, p.26-48.

<sup>109</sup> *O.E.D.*, atonement, *n.* 1. The condition of being *at one* with others; unity of feeling, harmony, concord, agreement. 3. *spec.* in *Theol.* Reconciliation or restoration of friendly

chanteurs une polyphonie mélodieuse ; à l'inverse, Richard détruit l'harmonie par des souffles rageurs et calomnieux, ainsi qu'Élisabeth en fait la remarque :

My lord of Gloucester, I have too long borne  
Your blunt upbraidings and your bitter scoffs. [...]  
I had rather be a country servant-maid  
Than a great queen, with this condition:  
To be so baited, scorned, and stormèd at.  
(1.3.103-09).

Les allitérations en [sk/st] (« scoffs...scorned...stormed at ») et en [b], [d] et [t] (« blunt upbraidings...bitter...baited ») évoquent les éructations d'insultes et autres rafales de rancœur qu'il profère à foison, et elles dessinent l'image d'une bouche agressive qui attaque et déchire ses proies à belles dents. Les chiens aboient sur son passage (1.1.23), les autres personnages le traitent souvent de « chien » (« Stay, dog, for thou shalt hear me », lui dit Margaret, 1.3.213), il chasse ses proies comme le ferait un chien (« O Dorset, speak not to me. Get thee gone. / Death and destruction dogs thee at thy heels », 4.1.38-39), il est un chien de l'enfer sorti du chenil qu'est le sein de sa mère (« A hell-hound that doth hunt us all to death », 4.4.48), et ses crocs sont apparus dès la naissance (« That dog that had his teeth before his eyes / To worry lambs and lap their gentle blood », 4.4.49-50) : si le sanglier, le crapaud, ou l'araignée représentent Richard au plan moral ou physique, le chien est l'animal qui le définit au plan vocal ; Gloucester est fait pour chasser, mordre et clabauder<sup>110</sup>. Cela est également suggéré par les différents sens du terme « baited »<sup>111</sup> et par l'homophonie « baited » / « bited », et Margaret reprend cette idée très explicitement quelques vers plus loin :

O Buckingham, take heed of yonder dog.  
[She points at Richard]

---

relations between God and sinners. As applied to the redemptive work of Christ, *atonement* is variously used by theologians in the senses of *reconciliation*, *propitiation*, *expiation*, according to the view taken of its nature.

<sup>110</sup> Sur les images d'animaux destructeurs ou venimeux dans la pièce, voir Greta Olson, "Richard III's Animalistic Criminal Body", *Philological Quarterly*, Vol.82, 2003, p.301-24.

<sup>111</sup> *O.E.D.*, bait, v.<sup>1</sup>, I. To cause to bite other creatures. 1. *trans.* To set on (a dog) to bite or worry. b. *fig.* To set on, incite, exasperate. 2. To set on dogs to bite and worry (an animal, such as the bear, boar, bull, badger, etc., usually chained or confined for this purpose), to attack *with* dogs for sport; formerly, also, to hunt or chase with dogs. 3. To attack with endeavour to bite and tear, as dogs attack a chained or confined animal. 4. *fig.* To persecute or harass with persistent attacks (a person more or less unable to escape); to worry or torment in an exasperating manner, esp. from a wanton or malicious desire to inflict pain.

Look when he fawns, he bites; and when he bites,  
His venom tooth will rankle to the death.  
(1.3.287-89).

Adaptation de Shakespeare transposée dans l'Europe des années 1930, le film de Richard Loncraine (*Richard III*, 1995) montre bien l'assimilation de la voix à une morsure venimeuse : alors que Richard, joué par Ian McKellen, déclame le soliloque d'ouverture shakespearien lors d'une réception qui célèbre la paix et la joie à venir, la caméra entame un zoom avant sur son visage, puis sur sa bouche au moment où il évoque les « destriers enharnachés » (9 : 33), et la séquence se clôt par un gros plan sur les lèvres qui se tordent tandis que la mâchoire se crispe et que les dents se serrent (9 : 41 ; illustration 42). Richard a un rictus et montre littéralement les dents, ce qui préfigure son rôle d'aboyeur dans la pièce, ainsi qu'il le confesse dès l'acte 5 de la troisième partie d'*Henry VI* :

I came into the world with my legs forward.  
Had I not reason, think ye, to make haste,  
And seek their ruin that usurped our right?  
The midwife wondered and the women cried  
'O, Jesus bless us, he is born with teeth!'  
And so I was, which plainly signified  
That I should snarl and bite and play the dog.  
(5.6.71-77).



42. *Richard III*, réalisé par Richard Loncraine, 1995, capture d'écran à 9 : 41.

De fait, en dehors des scènes dans lesquelles il s'emploie à séduire les femmes du royaume<sup>112</sup>, Richard emplit presque systématiquement l'espace qui l'environne de ses cris et de ses invectives<sup>113</sup> : il assaille continuellement les autres et leur cherche querelle (« I do the wrong, and first begin to brawl », 1.3.322), et sa voix est aussi volumineuse que le tonnerre et aussi impitoyable que la mort, comme le suggère l'échange entre Clarence et le meurtrier venu le tuer dans la tour :

<i>Clarence</i>	Thy voice is thunder, but thy looks are humble.
<i>1<sup>st</sup> Murderer</i>	My voice is now the King's; my looks, mine own.
<i>Clarence</i>	How darkly and how deadly dost thou speak. (1.4.157-59).

Sa naissance avant l'heure et l'empressement avec lequel il vient au monde les pieds devant (« I came into the world with my legs forward. / Had I not reason, think ye, to make haste », 5.6.71-72) sont les signes sous lesquels son action est placée : figure du contretemps, il ne cessera de défier le Temps, de chercher à le devancer ou à l'accélérer et de provoquer des occasions qui ne lui sont pas offertes afin d'accaparer la couronne<sup>114</sup>. Aboyeur maléfique, Richard s'emploie à répandre le mal et à détruire ceux qui se dressent sur son passage pour lui faire obstacle. À cette fin, il met en place une stratégie qui consiste à asphyxier ses opposants afin de les priver de voix.

<sup>112</sup> Les talents oratoires de Richard ont fait l'objet de beaucoup d'articles. Nous nous contenterons de citer trois d'entre eux : dans son article intitulé "Therefore, since I cannot prove a lover", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.40, 2000, p.241-60, Donna J. Oestreich-Hart montre que, dans la scène 2 de l'acte 1, la langue de Richard est celle de l'amoureux courtois telle qu'on la trouve dans l'*Art d'aimer* et les *Amours* d'Ovide ; la rhétorique à l'œuvre dans les deux grandes scènes de séduction de la pièce (1.2. et 4.4.) est l'objet des articles de Pierre Spriet, « Rhétorique et rites dans *Richard III* », in *Richard III*, Henri Suhamy ed., Paris, Ellipses, 1999, p.9-21, et de Daphne Hughes, "The Perfidy of Language in *Richard III*", *Culture*, Vol.7, 1993, p.7-22.

<sup>113</sup> Sur les insultes et autres blasphèmes dans la pièce, voir Michael W. Price, "Thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog": Unfriendly Verbal Insults in *Richard III*", *Journal of the Wooden O Symposium*, N°2, 2002, p.136-49 ; Nathalie Vienne-Guerrin, « Des "mauvaises langues" dans *Richard III* », *Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, Vol.49, 1999, p.55-76.

<sup>114</sup> Sur le rapport de Richard au Temps et à Occasion, sa fille, voir notamment Jean-Jacques Chardin, *William Shakespeare, Richard III : dramaturgie des ambiguïtés*, Paris, Messene, 1999, « Le temps dans *Richard III* », p.47-68.

### **Essouffler, étouffer, noyer**

« A plague upon you all ! His royal grace / [...] Cannot be quiet scarce a breathing while / But you must trouble him with lewd complaints », reproche Richard à Élisabeth et aux siens tandis que le roi se meurt (1.3.58-61). Or, la tactique qu'il adopte lui-même pour s'emparer de la couronne consiste, précisément, à harceler, à accabler, à essouffler et à étouffer ceux qui l'entourent. Cela est bien retranscrit dans le film de Richard Loncraine, qui place Richard dans un univers acoustique violent et le représente vocalement comme une respiration meurtrière dès la longue introduction au film : au plan sonore, cette dernière est d'abord extrêmement silencieuse puisque l'on n'entend que le bruit des télégrammes que reçoivent le roi Lancastre et son fils. Après l'annonce de l'arrivée imminente de Richard, le roi se retire dans une chambre et son fils s'installe à table pour dîner, seul. Le silence pèse toujours lorsque des tremblements agitent le verre de vin posé sur la table alors que le chien, animal associé à Gloucester, aboie pour indiquer un danger (2 : 20). Le silence est alors rompu par l'irruption violente d'un char de guerre, par des tirs de mitraillettes et par des bruits de verre qui se brise (2 : 27). Puis le bruit dominant devient celui de la respiration d'un homme qui porte un masque à gaz (2 : 35), et cette dernière se fait de plus en plus bruyante et menaçante jusqu'à ce que l'homme masqué pénètre dans la chambre de Lancastre et l'abatte. Il révèle alors son visage au spectateur tandis que les lettres de son prénom – Richard – s'affichent en capitales rouges sur l'écran au son des tirs de pistolet (3 : 05). L'intensité du bruit durant cette scène de carnage est d'autant plus remarquable qu'elle est mise en contraste avec le silence de la scène précédente et avec la chanson légère qui suit et accompagne la réception joyeuse donnée par le roi (« Come With Me and Be My Love », 3 : 15). Avant de découvrir le visage de Richard, le spectateur ne fait donc qu'entendre sa respiration : Gloucester est associé d'emblée à un souffle toxique et asphyxiant qui tue ses victimes. Ce thème est également illustré à travers le personnage d'Édouard : il tousse à s'en étouffer et doit sa survie à un masque à oxygène (21 : 13-18) ; il a le souffle court et souffre de crises de suffocation dont il finit

par périr après le choc que provoque l'annonce de la mort de Clarence (38 : 45).



43. *Richard III*, réalisé par Richard Loncraine, 1995, capture d'écran à 21 : 16.

Dans la pièce de Shakespeare, la difficulté à respirer, l'essoufflement et l'asphyxie sont les images récurrentes qui traduisent la manière dont Richard fait taire ses amis comme ses ennemis. Par exemple, lorsque Buckingham est sommé de dire s'il consent à se charger de l'exécution des enfants de feu Clarence, c'est par une image d'essoufflement qu'il répond : « Give me some little breath, some pause, dear Lord », (4.2.25) ; mais Richard ne l'entend pas de cette oreille et s'il commence par se *mordre* les lèvres (« The King is angry. See, he gnaws his lips », 4.2.28), il conclut rapidement que Buckingham n'est pas à la hauteur de sa tâche :

The deep-revolving, witty Buckingham  
 No more shall be the neighbour to my counsels.  
 Hath he so long held out with me untired.  
 And stops he now for breath? Well, be it so.  
 (4.2.43-46).

*Richard III* est la pièce de Shakespeare dans laquelle on compte le plus grand nombre d'occurrences du verbe « smother » et de ses dérivés : les enfants destinés au trône d'Angleterre sont étouffés par les meurtriers que leur envoie le sanglier (« We smotherèd / The most replenishèd sweet work of nature », 4.3.17-18), et les partisans de la reine Élisabeth finissent de la même façon, « Hastings, Rivers, Vaughan, Gray, / Untimely smothered in their dusky

graves » (4.4.69-70). Tout opposant est réduit au silence. Quant à Clarence, il imagine une mort par noyade lorsque, enfermé dans la tour, il raconte à Brackenbury son cauchemar :

O Lord! Methought what pain it was to drown,  
 What dreadful noise of waters in my ears,  
 [...] the envious flood  
 Stopped-in my soul and would not let it forth  
 To find the empty, vast, and wand'ring air,  
 But smothered it within my panting bulk,  
 Who almost burst to belch it in the sea.  
 (1.4.21-41).

Dans l'espace sinistre qu'il décrit, Richard apparaît sous les traits de l'eau maléfique qui le précipite vers la mort : les oreilles s'inondent de mille bruits tandis que le corps, gonflé d'eau, menace d'éclater et que la pression exercée par les flots agités comprime l'âme et l'empêche de rejoindre les espaces aériens. Richard entraîne son frère dans les abîmes avant que ce dernier n'atteigne le royaume de la nuit éternelle où l'attendent bruits et fantômes infernaux :

[...] methoughts a legion of foul fiends  
 Environed me, and howlèd in my ears  
 Such hideous cries that with the very noise  
 I trembling waked, and for a season after  
 Could not believe but that I was in hell.  
 (1.4.58-62).

L'espace acoustique de Richard est celui du diable, un espace chaotique et bruyant où les cris et les plaintes résonnent sans interruption. De surcroît, le cauchemar de Clarence se superpose sur la réalité, puisqu'il finit bel et bien noyé dans un tonneau de malvoisie après avoir été frappé à mort par le premier meurtrier, comme il le dit lorsqu'il vient hanter le sommeil de Richard sous les traits d'un spectre : « I that was washed to death with fulsome wine » (5.5.86). Richard est asphyxie, eau meurtrière et violente qui précède toute grande tempête annonciatrice d'un nouvel ordre, comme cela est suggéré par les propos du troisième citoyen<sup>115</sup> :

2<sup>nd</sup> cit. Truly the hearts of men are full of fear.  
 You cannot reason almost with a man  
 That looks not heavily and full of dread.

<sup>115</sup> À ce sujet, voir Maurice Hunt, "Ordering Disorder in *Richard III*", *South Central Review*, Vol.6, N°4, 1989, p.11-29.

*3<sup>rd</sup> cit.* Before the days of change still is it so.  
 By a divine instinct men's minds mistrust  
 Ensuing danger, as by proof we see  
 The water swell before the boist'rous storm.  
 (2.3.38-44).

Il est ce vent fougueux qui fait se lever les vagues et sème le mal : « O ill-dispersing wind of misery ! », s'exclame la duchesse d'York pour dénoncer la boucherie dont est responsable le tyran (4.1.52). Cruel et sanguinaire, il engendre un paysage acoustique de lamentations, de pleurs et de malédictions : « thou hast made the happy earth thy hell, / Filled it with cursing cries and deep exclams », lui reproche Anne (1.2.51-52). À la scène 4 de l'acte 4, alors que Richard s'apprête à partir au combat, il est interrompu par Élisabeth et la duchesse – « Who intercepts me in my expedition ? » (4.4.136). Ces deux dernières l'accablent de reproches amers qu'il refuse d'entendre :

*K. Rich.* A flourish, trumpets! Strike alarum, drums!  
 Let not the heavens hear these tell-tale women  
 Rail on the Lord's anointed. Strike, I say!  
 [*Flourish. Alarums*]  
 [*To the women*] Either be patient and entreat me fair,  
 Or with the clamorous report of war  
 Thus will I drown your exclamations. [...]  
 Strike up the drum.  
*Duchess* I pray thee, hear me speak.  
*K. Rich.* You speak too bitterly.  
 (4.4.149-81).

Rafale qui balaie tout sur son passage et étouffe la voix des autres personnages ou eau destructrice qui noie ses victimes, Richard ne parvient pourtant pas à faire taire la voix de ces personnages féminins. Ces derniers résistent au silence que tente de leur imposer le tyran, surmontent l'oppression qui les accable, et réussissent finalement à l'engloutir et à l'asphyxier en lui opposant leurs torrents de lamentations et leurs souffles maudits.

### **Dent pour dent : des lamentations aux malédictions**

Expressions de la douleur et de l'amertume, les lamentations envahissent la pièce entière et en particulier la scène 2 de l'acte 2 et la scène 4 de l'acte 4. Elles y accaparent l'espace acoustique pour répéter invariablement la liste des meurtres accomplis par Richard et elles sont prises en charge par les

voix aiguës de la pièce. À l'acte 2, alors que les enfants de Clarence s'interrogent sur les raisons du chagrin de la duchesse (« Why do you weep so oft, and beat your breast ? », 2.2.3), Élisabeth fait son entrée sur scène :

[Enter Queen Elizabeth with her hair about her ears].  
*Q. Eliz.* Ah, who shall hinder me to wail and weep? [...]  
*Duchess* What means this scene of rude impatience?  
*Q. Eliz.* To mark an act of tragic violence.  
 Edward, my lord, thy son, our king, is dead.  
 (2.2.34-40).

Elle arrive les cheveux en désordre et la voix entrecoupée de sanglots, signes conventionnels de la confusion pour le spectateur, et le cadre est alors planté pour que la plainte ait lieu. La voix d'Élisabeth est relayée par celle des enfants de Clarence et par celle de la duchesse pour former un chœur plaintif :

*Eliz.* Ah, for my husband, for my dear lord Edward!  
*Children* Ah, for our father, for our dear lord Clarence!  
*Duch.* Alas, for both, both mine, Edward and Clarence!  
*Eliz.* What stay had I but Edward, and he's gone?  
*Children* What stay had we but Clarence, and he's gone?  
*Duch.* What stays had I but they, and they are gone?  
*Eliz.* Was never widow had so dear a loss!  
*Children* Were never orphans had so dear a loss!  
*Duchess* Was never mother had so dear a loss!  
 (2.2.71-79).

Les lamentations des enfants redoublent celles d'Élisabeth, dont elles répètent la syntaxe et le lexique avec des variations, et la duchesse fait écho à toutes<sup>116</sup>. En outre, les prénoms des défunts se mélangent et le public ne sait plus qui est qui, ce qui donne le sentiment que le mal a contaminé le royaume entier. Élisabeth initie cette séquence plaintive, et elle et les enfants traduisent la propagation du mal et la multiplication des crimes, mais c'est la duchesse, mère de Richard, qui est la source de leurs maux à tous :

<sup>116</sup> Sur le parallélisme dans la construction des vers et ses effets, voir Brian Vickers, "Repetition and Emphasis in Rhetoric: Theory and Practice", *Swiss Papers in English Language and Literature*, Vol.7, "Repetition", 1994, p.85-114 ; Pia Teodorescu-Brînzeu, "Rhetorical Figures of Repetition in Shakespeare's *Richard III*", *Analele Universitatii din Timisoara. Seria Stiinte filologice*, Vol.12, 1974, p.129-33. Sur la figure de la répétition et l'influence de Sénèque, voir F.G. Hubbard, "Repetition and Parallelism in the Earlier Elizabethan Drama", *P.M.L.A.*, Vol.20, N°2, 1905, p.360-79.

*Duch.* O what cause have I,  
 Thine being but a moiety of my moan,  
 To overgo thy woes, and drown thy cries. [...]  
 Alas, I am the mother of these griefs!  
 Their woes are parcelled; mine are general. [...]  
 Alas, you three on me, threefold distressed,  
 Pour all your tears. I am your sorrow's nurse,  
 And I will pamper it with lamentation.  
 (2.2.59-88).

Si les plaintes sont traditionnellement situées dans un cadre propice à l'amplification acoustique, la duchesse est à la fois le lieu où résonnent et se démultiplient les lamentations des autres personnages et la matrice des larmes qui ont envahi le royaume, ainsi que l'indiquent les échos humides qui résonnent dans sa tirade : l'allitération en [m] et l'assonance en [o] lient les termes « mother », « moan », « drown », « sorrow » et « woes ». Source du chagrin, elle est débordement, flot exubérant qui déferle sur le monde : « I, being governed by the wat'ry moon, / May send forth plenteous tears to drown the world » (2.2.69-70). La scène 2 de l'acte 2 est la première dans laquelle les voix aiguës et déchirantes des femmes et des enfants inondent l'espace acoustique durant un long moment (quatre-vingt neuf vers), et un trio féminin rejoue une scène de lamentation à la scène 4 de l'acte 4.

Élisabeth, Margaret et la duchesse y répètent les noms des victimes de Richard et, comme dans la scène précédente, les jeux d'écho et de miroir structurent la plainte :

Tell o'er your woes again by viewing mine.  
 I had an Edward, till a Richard killed him;  
 I had a husband, till a Richard killed him.  
 [*To Elizabeth*] Thou hadst an Edward, till a Richard killed him;  
 Thou hadst a Richard, till a Richard killed him.  
 (4.4.39-43).

À Richard de Gloucester répond Richard duc d'York, fils cadet d'Élisabeth, et à Édouard, prince de Galles, se mêle Édouard, fils aîné de la femme du roi Édouard : les mêmes noms se répètent inexorablement, l'écho brouille le discours et traduit la circularité infernale de l'histoire comme le désarroi de la duchesse et d'Élisabeth. Pourtant, aiguës par la sorcière prophétique qu'est Margaret, les lamentations liquides laissent progressivement place aux malédictions aériennes dont les souffles vengeurs visent à atteindre la cible qu'est Richard.

En effet, si la duchesse a tant pleuré les siens qu'elle en a la voix brisée (« So many miseries have crazed my voice / That my woe-wearied tongue is still and mute », 4.4.17-18), et qu'Élisabeth, impuissante, souhaite voir ériger sa propre tombe (4.4.31-34), Margaret insuffle en elles le désir de vengeance et donne aux exhalations de tristesse la puissance qui leur fait défaut :

*Eliz.* O thou, well skilled in curses, stay a while,  
And teach me how to curse mine enemies. [...]  
*Marg.* Bett'ring thy loss makes the bad causer worse.  
Revolving this will teach thee how to curse.  
*Eliz.* My words are dull. O quicken them with thine!  
*Marg.* Thy woes will make them sharp and pierce like mine.  
[Exit]  
(4.4.116-25).

Émanations de l'âme blessée, les malédictions agissent lorsqu'elles sont ressassées (« revolve »), ainsi que l'avait déjà laissé entendre Margaret dans la scène 3 de l'acte 1 :

*Margaret* Which of you trembles not that look on me? [...]  
[To Richard] Ah, gentle villain, do not turn away.  
*Richard* Foul wrinkled witch, what mak'st thou in my sight?  
*Margaret* But repetition of what thou hast marred:  
That will I make before I let you go.  
(1.3.160-66).

Elle en donne la raison lorsque, après avoir été interrompue à plusieurs reprises par les personnages présents sur scène, elle parvient, le cœur lourd, à accaparer l'espace acoustique pour déverser ses trombes imprécatoires et vengeresses<sup>117</sup> :

*Margaret* Can curses pierce the clouds and enter heaven?  
Why, then, give way, dull clouds, to my quick curses!  
[...]  
*Richard* Have done thy charm, thou hateful, withered hag.  
*Margaret* And leave out thee? Stay, dog, for thou shalt hear me.  
(1.3.192-213).

Conçues comme des souffles maudits (« Thus have you *breathed* your curse... », affirme Élisabeth à Margaret, 1.3.238)<sup>118</sup>, les malédictions se projettent jusque dans les cieux, selon la reine bafouée :

<sup>117</sup> Sur Margaret comme figure de la Némésis, voir, par exemple, Roy E. Aycock, "Dual Progression in *Richard III*", *South Atlantic Bulletin*, Vol.38, N°4, 1973, p.70-78.

<sup>118</sup> C'est nous qui soulignons.

*Margaret* Thy garments are not spotted with our blood,  
Nor thou within the compass of my curse.  
*Buck.* Nor no one here, for curses never pass  
The lips of those that breathe them in the air.  
*Margaret* I will not think but they ascend the sky  
And there awake God's gentle sleeping peace.  
(1.3.281-86).

Alors que Buckingham refuse d'admettre leur impact, les imprécations de Margaret ont un effet immédiat sur Hastings et Rivers, dont les cheveux se dressent sur la tête (1.3.302-03)<sup>119</sup>. Quant à Élisabeth, elle ne leur attribue d'abord qu'un pouvoir limité :

*Duchess* Why should calamity be full of words?  
*Eliz.* Windy attorneys to their client woes,  
Airy recorders of intestate joys,  
Poor breathing orators of our miseries.  
Let them have scope. Though what they will impart  
Help nothing else, yet do they ease the heart.  
(4.4.126-31).

Engendrées par un air trop longtemps comprimé dans l'âme lourde de chagrin, elles soulageraient donc celui qui les profère, se bornant à jouer le rôle d'exutoire. Pourtant, ainsi que l'affirme Margaret, lorsqu'elles sont gonflées d'un air amer produit par l'âme bileuse, les malédictions ont non seulement le pouvoir d'atteindre le royaume céleste, mais aussi celui d'étouffer ceux qui en sont les cibles, comme l'a compris la duchesse :

*Duchess* [...] be not tongue-tied; go with me,  
And in the breath of bitter words let's smother  
My damnèd son, that thy two sweet sons smothered.  
The trumpet sounds. Be copious in exclams.  
(4.4.132-35).

Richard arrive sur scène au son des tambours et des trompettes, et les deux femmes freinent sa course vers le pouvoir en l'assaillant de reproches, dressant de nouveau la liste des meurtres dont il est coupable :

<sup>119</sup> Sur le pouvoir des malédictions dans la pièce, voir David Bevington, "Why should calamity be full of words? The Efficacy of Cursing in *Richard III*", *Iowa State Journal of Research*, Vol.56, N°1, 1981, p.9-21. D'autres chercheurs soulignent, au contraire, leur inefficacité ; voir, entre autres, Kate F. Brown et Howard I. Kushner, "Eruptive Voices: Coprolalia, Malediction, and the Poetics of Cursing", *New Literary History*, Vol.32, 2001, p.537-62.

*K. Rich.* Who intercepts me in my expedition?  
*Duchess* O, she that might intercept thee,  
 By strangling thee in her accursèd womb [...].  
 Thou toad, thou toad, where is thy brother Clarence?  
 And little Ned Plantagenet his son?  
*Q. Eliz.* Where is gentle the Rivers, Vaughan, Gray?  
*Duchess* Where is kind Hastings?  
 (4.4.136-48).

Alors que Richard noyait et étouffait ses victimes, cette fois, ce sont les souffles vengeurs des femmes qui s'infiltrèrent dans sa conscience et l'empoisonnent. Dans la scène 3 de l'acte 1, le tyran proclame qu'il se joue du soleil et du vent, deux éléments associés à Dieu, (« Our eyrie buildeth in the cedar's top / And dallies with the wind, and scorns the sun », 1.3.262-63), mais il cherche pourtant à étouffer les souffles accusateurs de peur qu'ils n'atteignent le royaume céleste. Il parvient, en apparence du moins, à mettre à distance les voix féminines puisque ces dernières ne se font plus entendre à l'acte 5 ; mais la répétition des crimes du tyran est alors prise en charge par de nouvelles voix : celles des spectres de ses victimes. Les lamentations, prophéties et malédictions des personnages féminins ont envahi l'esprit de Richard et elles deviennent les voix de la conscience qui le tourmentent en rêve. Ébranlé, le tyran se laisse submerger par ses voix intérieures et il perd le contrôle du champ acoustique, tandis que de funestes signaux annoncent sa défaite au combat : « Out on ye, owls ! Nothing but songs of death ? » (4.4.438). Le sanglier sombre finalement dans l'angoisse (« Ratcliffe, I fear, I fear », 5.5.168) avant que les trompettes de Richmond ne confirment sa défaite à la fin de la pièce.

Dans *Richard II*, les métaphores musicales et aériennes sont utilisées par Shakespeare pour montrer la faiblesse de la voix d'un roi qui ne parvient pas à imposer son autorité. Dans *Richard III*, le tyran est présenté comme un aboyeur à l'humeur dissonante dont les invectives s'allient aux sons perçants et volumineux des trompettes et des tambours pour emplir l'espace acoustique et étouffer ceux qui s'opposent à son accession à la couronne. Ces images trouvent également une illustration dans *Hamlet* et dans *Macbeth*, deux pièces dans lesquelles le dramaturge crée des univers acoustiques très élaborés. Dans

la première, le roi usurpateur transforme le royaume en un pandémonium où l'air est meurtrier : quand l'âme du monarque est noire et diabolique, l'harmonie se fait discordance et les souffles qui emplissent l'atmosphère sont corrompus. Comme dans *Macbeth*, Shakespeare y fait un usage remarquable du bruit et des bruitages, et ces derniers revêtent une signification particulière, contribuant à la dramaturgie.

## CHAPITRE 4. Bruits et bruitages

### Le pandémonium danois

La critique shakespearienne a mis au jour la violence verbale qui fait rage au coeur de *Hamlet*, où les jeux de mots incisifs, les insinuations assassines et les métaphores meurtrières sont à l'oeuvre dans la rhétorique mordante du jeune Prince<sup>120</sup>. Le troisième chapitre de l'ouvrage de Lee Sheridan Cox, *Figurative Design in Hamlet*, présente un intérêt particulier pour notre recherche car il répertorie et commente les différentes images utilisées par le dramaturge pour décrire la malignité de la voix. Il met au jour les métaphores de la voix comme arme pour en souligner le pouvoir destructeur, et celles de la voix comme poison, dont il démonte la chaîne de propagation – de Bernardo, qui « assaille » les oreilles d'Horatio, au spectre qui, empoisonné par son frère au sens littéral, empoisonne Hamlet qui empoisonne sa mère et ainsi de suite<sup>121</sup>. Les critiques ont également noté la récurrence du terme « ear(s) » dans la pièce (vingt-quatre occurrences au total, soit le plus grand nombre trouvé dans les pièces de Shakespeare, loin devant les seize occurrences que l'on trouve dans *Coriolan* et dans *Antoine et Cléopâtre*), en cherchant à comprendre pourquoi le meurtre d'Hamlet-père était accompli par le truchement de l'oreille. Ils ont ainsi montré la grande vulnérabilité de cet organe-clé, tour à tour empoisonné, blessé ou infecté par la voix destructrice<sup>122</sup>. Les historiens de la médecine se sont également beaucoup interrogés sur le meurtre du roi, tentant d'expliquer la signification et la pertinence d'un empoisonnement par l'oreille et les sources de

<sup>120</sup> On peut citer, par exemple, Kenneth Gross, *Shakespeare's Noise*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p.10-32 ; Johannes H. Birringer, "Rhapsodies of Words: 'Tropicality' in Shakespeare's Theater", *New Literary History*, N°17, 1986, p.493-510 ; Leonard Mustazza, "Language as Poison, Plague, and Weapon in Shakespeare's *Hamlet* and *Othello*", *Pennsylvania English* Vol.11, N°2, 1985, p.5-14.

<sup>121</sup> Lee Sheridan Cox, *Figurative Design in Hamlet. The Significance of the Dumb Show*, Columbus, Ohio State University Press, 1973, 184p., en particulier les p.35-52. Voir aussi Reina Green, "Poisoned Ears and Parental Advice in *Hamlet*", *Early Modern Literary Studies*, Vol.11, N°3, 2006: 3.1-31.

<sup>122</sup> Sur ces points, on peut consulter, entre autres, Dianne Hunter, "Ear Disease in *Hamlet*", in *Literature and Psychoanalysis: Proceedings of the Thirteenth International Conference on Literature and Psychoanalysis*, Frederico Pereira ed., Lisbonne, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 1997, p.109-12 ; Thomas A. Pendleton, "Hamlet's ears", *Mid-Hudson Language Studies*, N°1, 1978, p.51-61 ; Norman N. Holland, "The Dumb-Show Revisited", *Notes and Queries*, Vol.203, mai 1958, p.191.

Shakespeare sur ce point. Ils ont rappelé que les représentations de *Hamlet* avaient lieu alors même que, dans la sphère anatomique, une partie de l'oreille appelée tube d'Eustache venait d'être découverte, ce qui avait peut-être influencé le dramaturge<sup>123</sup>. Les chercheurs ont aussi analysé les images de malignité attachées à l'oreille, affirmant quelquefois la méfiance de Shakespeare à l'égard d'un organe jugé trompeur. Enfin, ils ont étudié les relations entre les personnages et ils ont montré que la communication fonctionnait mal, voire qu'elle était perçue comme un danger : soit les hommes parlent à demi-mot, soit ils parlent trop et ne révèlent aucunement leur pensée, soit encore ils mentent et répandent la rumeur dans le royaume. À ce sujet, Kenneth Gross a étudié l'impact de la rumeur et du mensonge dans la pièce et il a rappelé le lien entre l'anglais « noise » et le français « noise », montrant que *Hamlet* est la pièce de Shakespeare dans laquelle le terme « noise » apparaît le plus souvent (dix occurrences, contre huit dans *Coriolan*). De fait, au-delà des malentendus, des équivoques et des mises sur écoute, le royaume de Claudius est empli d'une multitude de bruits.

On y entend des salves de canons, des tirs de pistolets, des roulements de tambours et des fanfares de trompettes (« flourish », 1.2.1, 127 ; 1.4.6. ; 2.2.1, 363 ; 3.2.86, etc.), les sifflements du vent, le grondement de la mer, des cris de coqs, des sonneries de cloches, des épées qui s'entrechoquent, et encore des éclats de voix et des hurlements de douleur. Or, si la critique a souligné la violence verbale d'Hamlet, elle n'a que peu prêté attention au paysage sonore dans lequel la pièce est inscrite. Comment l'univers acoustique de Claudius est-il dépeint, de quelle manière les bruits et les bruitages contribuent-ils à donner du sens à la pièce et quelle voix Hamlet et le spectre pouvaient-ils adopter ? Ce sont les questions auxquelles nous voulons tenter de répondre.

---

<sup>123</sup> Peter Cummings, "Hearing in *Hamlet*: Poisoned Ears and the Psychopathology of Flawed Audition", *Shakespeare Yearbook*, Vol.1, Printemps 1990, p.80-92 ; Dalton et Mary Jean Gross, *Notes and Queries*, "Shakespeare, Eustachio, Marlowe, and *Hamlet*", N°31, 1984, p.199-200 ; A.R. Eden et J. Opland, "Bartolommeo Eustachio's *De Auditus Organis* and the Unique Murder Plot in Shakespeare's *Hamlet*", *New England Journal of Medicine*, N°307, 1982, p.259-61.



guerrier est non seulement signe de réjouissance, mais représentation sonore du tonnerre au plan microcosmique (« earthly thunder »), le tonnerre étant traditionnellement l'une des manifestations de l'autorité. Claudius est associé à la saturation sonore et la répercussion des bruits qu'il engendre témoigne de la propagation du mal dans le royaume (« the peculiar quality of echoing and re-echoing sound [...] emphasize[s] [...] the incalculable and boundless effect of evil, [...] the quickly spreading and infectious quality of evil [...] and the reverberations of the evil deed »<sup>125</sup>). C'est dans le bruit sous toutes ses formes que l'usurpateur assoit son pouvoir, comme le suggère le terme « bruit » (l.127) qui renvoie à la fête qui bat son plein autant qu'au bruit qui court, à la rumeur<sup>126</sup>. Rappelons aussi que, dans les pièces de Shakespeare, le bruit est généralement associé à la guerre et à l'Enfer, tandis que la paix et le royaume de Dieu sont harmonie ou silence<sup>127</sup>, ce qui place Claudius et ses prédécesseurs danois du côté du diabolique, du démoniaque. Dans la scène 4 du même acte, les festivités nocturnes organisées par Claudius sont si bruyantes qu'elles interrompent la conversation qui a lieu entre Hamlet et Horatio et laissent ce dernier perplexe :

*Horatio* What does this mean, my lord?  
*Hamlet* The King doth wake tonight and takes his rouse,  
 Keeps wassail and the swaggering upspring reels,  
 And as he drains his draughts of Rhenish down,  
 The kettle-drum and trumpet thus bray out  
 The triumph of his pledge.  
 (1.4.7-12).

Claudius s'épanouit dans l'univers cacophonique des orgies abrutissantes (« heavy-headed revel », 1.4.16<sup>128</sup>), où les bruits de verres qui s'entrechoquent se mêlent aux pas de danse effrénés pour produire un tapage infernal. Quant aux instrument utilisés, ils sont menaçants : la trompette guerrière à la « connotation agressive, puissante et virile »<sup>129</sup>, dont le son était jugé trop strident pour produire de la musique, s'allie aux percussions non moins

<sup>125</sup> Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, p.75-78, p.160, p.328-29.

<sup>126</sup> *O.E.D.*, bruit, v., 1. *trans.* To noise, report, rumour. Often with *abroad*, *about*. *trans.* 2. To speak of, make famous, celebrate.

<sup>127</sup> Voir Caroline Spurgeon, *op. cit.*, p.76-78.

<sup>128</sup> Ce passage figure dans Q2 ; voir l'Annexe A de l'édition que nous utilisons.

<sup>129</sup> Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.181-84. Voir aussi Bruce Smith, *op. cit.*, p.217-22.

martiales et tonitruantes (« *kettledrum* »)<sup>130</sup> pour assaillir les oreilles des sujets danois comme celles du public, ainsi que l'indique le terme « *bray out* » qui évoque un univers bruyant dans lequel résonnent cris et hurlements de douleur<sup>131</sup>. Notons que la timbale (« *kettledrum* ») produit un son encore plus puissant que le tambour (« *drum* ») à l'époque<sup>132</sup>. Sonneries et coups de tambours, coups de feux et canonnades viennent donc rompre brutalement le silence de la nuit pour dire le débordement et la débauche du Roi, et les mêmes instruments sont utilisés dans Q2 pour annoncer l'arrivée de Claudius venu voir la « Souricière » (3.2.) comme pour signaler le duel final entre Hamlet et Laërte (5.2.). Ajoutons qu'au théâtre, les salves étaient effectuées par de véritables canons, ainsi que l'a noté Frances Ann Shirley :

The cannon used by the theatre companies were the type of cast-iron chambers often fired in salute. They were without long barrels or carriages, and were loaded with blank charges and fired on signal<sup>133</sup>.

Sans doute placé à l'extérieur du théâtre, ainsi que le laisse entendre Claudius plus tard (« *And let the kettle to the trumpet speak, / The trumpet to the cannoneer without* », 5.2.222-23)<sup>134</sup>, le canon, dont le bruit était l'un des plus volumineux et des plus violents à l'époque, était censé empoisonner l'air dans lequel il éclatait. Ambroise Paré y fait allusion lorsqu'il tente d'expliquer les raisons pour lesquelles les coups d'arquebuses ou de canons sont fatals aux soldats :

Je sçay que le suivant Duscour estonnera quelques uns, qui se reposants sur leurs opinions particulieres [...] trouveront le premier front de ma dispute assez estrange : pource que contrevenant à ce que de long temps ont imprimé en leur esprit, je ne leur accorde la cause de la malignité des harquebusades proceder du venin ou empoisonnement, que leur cerveau songe estre porté par la pouldre à canon, ou par

<sup>130</sup> Voir Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.171.

<sup>131</sup> *O.E.D.*, *bray*, v.<sup>1</sup>, 1. *intr.* To cry out, to utter a loud harsh cry; *esp.* of grief or pain. 3. *transf.* a. Of wind, thunder, musical instruments, etc. (now esp. of the trumpet): To make a loud harsh jarring sound. b. Of a place: To resound in like manner. 4. *trans.* To utter harshly (cries, sounds, etc.). Often with *out*.

<sup>132</sup> Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.23.

<sup>133</sup> *ibidem*, p.4.

<sup>134</sup> C'est nous qui soulignons.

les balles trempées et fricacées en quelque matière  
veneneuse<sup>135</sup>.

Si Paré refuse cette théorie, il était communément admis que la poudre à canon contenait du poison et qu'elle était aussi infectieuse qu'un venin. Le canon de Claudius est dès lors associé d'une part à la discorde et au diable, et d'autre part aux mensonges dont il infecte le royaume entier après avoir versé le poison dans l'oreille d'Hamlet-père : « the whole ear of Denmark / Is by a forgèd process [...] Rankly abused » (1.5.36-38). Ainsi que peut le signaler l'homophonie « ear » / « air », l'oreille est empoisonnée et il en va de même de l'air qui environne Elsenor. Il est mordant et mortifère, comme le font remarquer Francisco dès l'ouverture de la pièce (« 'Tis bitter cold, / And I am sick at heart », 1.1.8-9), puis Hamlet et Horatio :

*Hamlet* The air bites shrewdly, it is very cold.  
*Horatio* It is a nipping and an eager air.  
(1.4.1-2).

L'air est âpre et aigre, et le ciel un amas de vapeurs putrides pour Hamlet :

This goodly frame, the earth, seems to me a sterile  
promontory. This most excellent canopy, the air, look you,  
this brave o'erhanging firmament, this majestic roof  
fretted with golden fire – why, it appears no other thing to  
me than a foul and pestilent congregation of vapours.  
(2.2.296-301).

Loin d'être le mélange d'humidité et de chaleur synonyme de vie, l'air est froid et maléfique ; c'est une onde méphitique qui entraîne les personnages vers la mort et la dissolution, comme le fait le distillat versé par Claudius dans l'oreille du spectre, « juice of cursed hebenon in a vial » (1.5.62). L'élément liquide, dont l'air est proche ici, est lui aussi associé à la mort : la Lune, étoile humide qui régit l'empire de Neptune, est malade et détraquée (Q2, 1.1.118-20), Ophélie meurt noyée et Gertrude empoisonnée par le vin qu'elle boit lors du

---

<sup>135</sup> Ambroise Paré, *Les oeuvres de M. Ambroise Paré, Conseiller et Premier Chirurgien du Roy*, reproduction de l'édition de Paris, Gabriel Buon, 1575, « Discours sur le livre des Playes faites par Hacquebutes, & austres bastons à feu. Autre discours, sur ce qu'il pleut un jour au roy defunct me demander touchant le fait des harquebuzades, & austres bastons à feu lors du retour du siège & prise de la ville de Rouan », numérisation de la BNF de l'édition de Cambridge, Mass., Omnisys, 1995, p.360.

duel final (5.2.263-64), Horatio craint que le spectre n'attire le jeune prince vers des flots dangereux et que l'esprit de ce dernier ne vacille, tandis qu'Hamlet souhaite se liquéfier pour finir par se dissiper en rosée (1.2.129-30).

Les canons de Claudius empoisonnent donc l'air, et il en va de même du tambour, dont il fait un usage fréquent : « the dram of evil / Doth all the noble substance oft corrupt, / To his own scandal », dit le prince (Q2, 1.4.36-38). Hamlet souligne ici qu'une seule goutte d'un liquide nocif (« dram of evil »<sup>136</sup>) est susceptible d'infecter un corps (politique) entier, tandis que l'homophonie des termes « dram » et « drum » suggère simultanément que les seules percussions diaboliques du roi suffisent à corrompre le royaume dans son intégralité. En outre, « dram » renvoie également au vieux saxon « drom », la rumeur, et au tympan (« ear drum ») : poison violent, le bruit de la calomnie et du mensonge qui entoure Claudius tambourine aux oreilles du royaume et s'y propage pour détruire la concorde entre les hommes<sup>137</sup>. On le voit, par exemple, lorsqu'Hamlet s'enquiert des raisons pour lesquelles ses amis ont quitté Wittenberg pour le Danemark :

*Hamlet* And what make you from Wittenberg, Horatio? [...]  
*Horatio* A truant disposition, good my lord.  
*Hamlet* I would not hear your enemy say so,  
 Nor shall you do my ear that violence  
 To make it truster of your own report  
 Against yourself. I know you are no truant.  
 But what is your affair in Elsinore?  
 (1.2.164-174).

« Report » renvoie à la rumeur qui entache l'honneur et la réputation, mais il fait aussi référence au bruit, en particulier à celui, détonnant, des armes à feu<sup>138</sup>. Le mensonge que lui sert Horatio est assimilé par Hamlet à un son violent et meurtrier.

<sup>136</sup> *O.E.D.*, dram, *n.*<sup>1</sup>, 3.a. A fluid dram (= fluid ounce) of medicine, etc.; hence b. A small draught of cordial, stimulant, or spirituous liquor. Also *fig.*

<sup>137</sup> Sur le réseau de sens véhiculés par les homophones que sont « drum », « drom », « dram » et « dream », voir l'analyse de la tirade de Mercutio consacrée à la reine Mab par Marie-Dominique Garnier, « Mab et la *méthode*, Shakespeare et Shelley : des fées aux philosophes », in *Innovation et tradition de la Renaissance aux Lumières*, François Laroque et Franck Lessay eds., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.17-32, en particulier les p.24-25.

<sup>138</sup> *O.E.D.*, report, *n.*, 7.a. A resounding noise, *esp.* that caused by the discharge of fire-arms or explosives.

Dans *Hamlet*, les coups de canon et les roulements de tambour signalent donc la violence et la corruption : l'âme du monarque est discordante, les instruments royaux sont empoisonnés et ils contaminent et blessent le royaume entier. Cependant, si Claudius brutalise ses sujets dans le premier acte en particulier, à mesure que la pièce avance, son emprise sur l'espace sonore s'amenuise.

Le pouvoir de l'usurpateur commence à se fissurer lorsqu'une voix intérieure surgit dans son esprit tandis qu'il s'entretient avec Polonius :

*Polonius* 'Tis too much proved that with devotion's visage  
And pious action we do sugar o'er  
The devil himself.  
*Claudius* O, 'tis too true.  
[*aside*] How smart a lash that speech doth give my conscience.  
(3.1.49-52).

Assimilée à un coup de fouet, la voix de la conscience l'envahit et l'accable peu à peu comme le ferait une musique lancinante et mélancolique : « O heavy burden ! », s'exclame-t-il un peu plus loin (3.1.55). La perturbation de l'espace intérieur est alors reflétée par celle du paysage sonore qui entoure le roi, dont la domination acoustique est progressivement parasitée par des bruits et des voix à l'origine desquels il n'est pas et qu'il ne contrôle plus. Bruit qui court ou violente menace, le bruit prend alors une dimension proleptique et, sinistre augure, il ponctue les différentes étapes de sa chute.

À la scène 1 de l'acte 4, après avoir appris de la bouche de Gertrude le meurtre de Polonius par Hamlet, Claudius craint que des bruits incontrôlables ne viennent nuire à sa réputation :

[Malignancy,  
Whose whisper o'er the world's diameter,  
As level as the cannon to his blank,  
Transports his poisoned shot, may miss our name  
And hit the woundless air.] O, come away!  
My soul is full of discord and dismay.  
(4.1.39-45)<sup>139</sup>.

Empoisonneur sonore à l'âme dissonante, le roi craint d'être lui-même empoisonné par la rumeur, murmure qui se répand comme une traînée de poudre et dont il assimile la violence à celle, assourdissante et infectieuse, de

<sup>139</sup> La partie entre crochets provient de Q2.

ses propres coups de canon. La même image revient dans la scène 5 où, alors que Polonius a été tué par Hamlet, qu'Ophélie a rendu manifeste sa folie et que les rumeurs sourdent déjà au sein du peuple (« the people muddied, / Thick and unwholesome in their thoughts and whispers », 4.5.79-80), Claudius craint que Laërte, de retour au Danemark, ne soit accueilli par des rumeurs fâcheuses à son encontre :

Her brother [Ophelia's] is in secret come from France,  
 Feeds on his wonder, keeps himself in clouds,  
 And wants no buzzers to infect his ear  
 With pestilent speeches of his father's death;  
 Wherein necessity, of matter beggared,  
 Will nothing stick our persons to arraign  
 In ear and ear. O my dear Gertrude, this,  
 Like to a murdering-piece, in many places  
 Gives me superfluous death.  
 (4.5.84-92).

Bruissement venimeux ou coup fatal, la rumeur menace de nouveau d'attaquer de toutes parts le roi boiteux. De surcroît, tandis que ce dernier se confie à la reine pour lui faire part des doutes qui l'envahissent quant à la stabilité de son pouvoir, un bruit en coulisse l'interrompt et affole le couple royal avant qu'un messenger n'apporte de funestes nouvelles :

*[A noise within. Enter a messenger]*  
*Queen* Alack, what noise is this?  
*King* Where are my Switzers? Let them guard the door.  
 What is the matter?  
*Mess.* Save yourself, my lord.  
 The ocean, overpeering of his list,  
 Eats not the flats with more impetuous haste  
 Than young Laertes, in a riotous head,  
 O'erbears your officers.  
 (4.5.93-99).

L'image de l'océan qui s'affranchit de son cadre pour déborder et dévorer la plaine n'est que le grondement qui précède d'autres bruits que le roi aura à affronter : « The rabble call him lord, [...] / They cry "Choose we ! Laertes shall be king !" / Caps, hands, and tongues applaud it to the clouds, / "Laertes shall be king, Laertes king." / *[A noise within]* » (4.5.99-105). Tandis que le messenger évoque le bruit provoqué par les applaudissements et les acclamations populaires en faveur du fils de Polonius, un deuxième bruit



Dans cette scène, le bruit est donc un signe fondamental de la dramaturgie puisque, signe de perturbation, de calamité et de ruine, il marque les différentes phases de la chute lente mais programmée de Claudius. Enfin, le duel final entre Laërte et Hamlet précède l'effondrement final du règne du roi. Comme à l'acte 1, ce dernier promet de célébrer chaque touche qu'Hamlet marquera par une rasade assortie de coups de canons et de roulements de tambours :

If Hamlet give the first or second hit,  
Or quit in answer of the third exchange,  
Let all the battlements their ordnance fire.  
[...] Give me the cups;  
And let the kettle to the trumpet speak,  
The trumpet to the cannoneer without,  
The cannons to the heavens, the heaven to earth,  
'Now the King drinks to Hamlet'. Come, begin. –  
(5.2.215-25).

Si le roi croit pouvoir reprendre le contrôle de l'espace acoustique et continuer à affirmer sa suprématie sonore, les interventions des instruments royaux dans cette scène indiqueront davantage la perte de contrôle et la destruction vertigineuse du pouvoir royal. Alors que le canon a été entendu pour la dernière fois pendant les funérailles d'Ophélie, la salve tirée ici ne fait que précéder la mort de tous les personnages y compris celle de Claudius lui-même. Enfin, la dernière utilisation du terme « noise » signale sa faillite définitive, puisque le bruit n'émane plus de ses canons mais de ceux de Fortinbras. Ils viennent interrompre le dialogue qui a lieu entre Hamlet et Horatio et marquer le renversement du pouvoir :

*Hamlet* If thou [Horatio] didst ever hold me in thy heart,  
Absent thee from felicity awhile,  
And in this harsh world draw thy breath in pain,  
To tell my story.  
*[A march afar off, and shot within]*  
What warlike noise is this?  
*[Enter Osric]*  
*Osric* Young Fortinbras, with conquest come from Poland,  
To th'ambassadors of England gives  
This warlike volley.  
(5.2.299-305).

La mort de Claudius se fait dans le bruit et les huées qui dénoncent la trahison (*All the courtiers* : « Treason, treason ! », 5.2.276), et Hamlet se meurt au moment où, au loin, les pas des troupes de Fortinbras résonnent au rythme

d'une marche militaire et de cris de victoire. Tandis qu'Horatio commande aux anges à la voix cristalline d'accompagner Hamlet dans la mort (« Good night, sweet prince, / And flights of angels sing thee to thy rest », 5.2.312-13), les instruments guerriers de Fortinbras se rapprochent (« Why does the drum come hither ? » 5.2.114) pour finir par emplir l'espace théâtral, signe qu'une nouvelle page sanglante de l'histoire est prête à s'ouvrir avec le règne du Norvégien. Enfin, alors qu'Hamlet place sa mort sous le signe du silence (« Fortinbras [...] has my dying voice. / So tell him, with the occurments, more and less, / Which have solicited – the rest is silence », 5.2.309-11), c'est par le bruit qu'elle sera finalement marquée, conformément à ce qu'ordonne Fortinbras : « The soldiers' music and the rites of war / Speak loudly for him. / [...] Go, bid the soldiers shoot » (5.2.352-56).

Le paysage sonore qu'instaure Claudius est donc marqué par la cacophonie et la violence, et les images d'empoisonnement et d'air mordant traduisent le désordre qui règne dans le royaume. Le bruit signale la discorde qui habite le roi et marque les étapes successives de sa ruine. Enfin, le régicide commis par l'usurpateur engendre l'apparition d'un spectre décidé à faire justice et à rétablir la vérité par l'intermédiaire de son fils. Qu'en est-il du paysage acoustique qui l'entoure et comment le dramaturge le dépeint-il ? Quelle voix pouvait avoir ce fantôme dont Shakespeare a peut-être interprété le rôle sur scène ?

### **Voix et paysage acoustique du spectre**

#### *Coq et cloches : l'attirail sonore conventionnel*

La première apparition du fantôme a lieu la nuit (1.1.39). Alors que la pièce s'ouvre, Bernardo note que les douze coups de minuit ont déjà sonné (« 'Tis now struck twelve », 1.1.7). Comme l'a fait remarquer Bruce Smith, les pièces de Shakespeare commencent souvent par un bruit suffisamment imposant pour interpeller le public et le conduire à faire silence. Ainsi peut-on penser que *Hamlet* débute par la sonnerie volumineuse d'une cloche grave et solennelle avant que la première réplique de la pièce ne se fasse entendre

(« Who's there ? »), comme c'était le cas dans la majorité des mises en scène au XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>140</sup>. Quelle cloche était alors utilisée ? Selon W.J. Lawrence, quatre sortes de cloches de tailles différentes étaient accessibles au théâtre, de la plus petite, ou cloche de table (« table-bell »), à la plus grande qui surplombait le théâtre (« tower / theatre bell »), en passant par les carillons (« chimes ») et la cloche à main (« hand-bell »). Selon lui, la tour surmontée d'un drapeau dans les théâtres tels que le Globe logeait la plus grosse des quatre sortes de cloches et son utilisation sur scène était facilitée par la présence d'une corde qui permettait de l'actionner et qui descendait sans doute jusqu'à la scène<sup>141</sup>. Ses usages étaient multiples – elle permettait à la fois de sonner l'heure, les alarmes et le couvre-feu, elle accompagnait les cortèges funèbres – et c'est très certainement cette cloche au volume sonore imposant qui signalait au public qu'il était minuit au début de la pièce. Pour les Élisabéthains, cette heure avancée de la nuit était associée au surnaturel. Par exemple, pour Thésée, minuit est l'heure des fées (« The iron tongue of midnight hath told twelve. / Lovers, to bed ; 'tis almost fairy time », *A Midsummer Night's Dream*, 5.1.346-47), alors que dans *The Merry Wives of Windsor*, Mistress Page restitue les croyances populaires selon lesquelles cette heure de la nuit appartient aux esprits des défunts qui hantent les lieux où ils ont vécu :

There is an old tale goes that Herne the hunter,  
Sometime a keeper here in Windsor forest,  
Doth all the winter time at still midnight  
Walk round about an oak, with great ragg'd horns;  
And there he blasts the trees, and takes the cattle,  
And makes milch-kine yield blood and shakes a chain  
In a most hideous and dreadful manner.  
(4.4.26-32).

Le récit de Mistress Page donne à voir et à entendre un fantôme destructeur et sanguinaire que le bruit métallique des chaînes qu'il agite rend d'autant plus effrayant. Minuit est aussi l'heure où les bruits du quotidien se taisent (« speak softly. / All's hushed as midnight yet », dit Caliban à Trinculo, 4.1.205-06), et le silence de la nuit fait place aux voix d'un monde surnaturel ou magique. Au

<sup>140</sup> Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.98.

<sup>141</sup> Voir W.J. Lawrence, *Those Nut-Cracking Elizabethans*, ch. VII, "Bells in Elizabethan Drama", Londres, The Argonaut Press, 1935, p.84-96. Voir aussi Frances Ann Shirley, *ibidem*, p.13-15 et p.174-76 ; Pierre Iselin, « Les références musicales dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare », *op. cit.*, p.177-80.

plan acoustique, minuit est donc associé aux gémissements, aux hurlements de douleur, à des bruits aussi effrayants que celui du métal qui claque contre une paroi pour Mistress Page (« shakes a chain / In a most hideous and dreadful manner »), ou aux sonneries des cloches à la langue de fer pour le roi Jean : « If the midnight bell / Did, with his iron tongue and brazen mouth... » (*King John*, 3.3.37-38). Enfin, ces cris, bruits et sonneries annoncent aussi l'éveil des démons intérieurs et de la peur qui en résulte, comme c'est le cas pour Richard III : « It is now dead midnight. / Cold fearful drops stand on my trembling flesh. / What do I fear ? Myself ? » (5.3.134-36). Ainsi les douze coups de minuit placent-ils d'emblée *Hamlet* sous le signe du surnaturel, voire de l'inquiétant. Si minuit signale que la voix/e est libre pour le spectre, c'est vers une heure du matin qu'il fait son entrée :

Last night of all,  
When yond same star that's westward from the pole  
Had made his course t'illuminate that part of heaven  
Where now it burns, Marcellus and myself,  
The bell then beating one –

[Enter the Ghost...]

(1.1.35-39).

Dans la première scène de l'acte 1, le public sait que minuit est passé et on peut imaginer que la cloche sonne une heure du matin au moment même où Bernardo mentionne l'heure fatidique et où le fantôme apparaît sur scène, ce qui ajoute à la dimension surnaturelle de la scène. Quant au départ du spectre, il se fait au chant du coq.

C'est ce que racontent Bernardo (« It was about to speak, when the cock crew », 1.1.129), puis Horatio :

It lifted up its head, and did address  
To motion like as it would speak.  
But even then the morning cock crew loud,  
And at the sound it shrunk in haste away  
And vanished from our sight.  
(1.2.216-220).

Si l'on en croit Horatio et Marcellus (1.1.139-55), à la Renaissance, on pensait que les cris stridents du coq (« lofty and shrill-sounding throat », 1.1.133) chassaient les esprits errants et purifiaient l'air de la nuit. À partir du milieu du XVIII<sup>ème</sup> siècle, les metteurs en scène eurent eu tendance à supprimer le chant

du coq sur scène, de peur qu'il ne soit interprété comme un signe grotesque et ne fasse rire le public. En effet, le cri était sans doute interprété par l'un des acteurs ou par le souffleur et son imitation ne convainquait pas les spectateurs. À l'époque de Shakespeare, pourtant, il est l'un des signaux acoustiques fondamentaux de la pièce :

It is an important element in the situation. The crowing should come from afar, from the remote regions at the back with a faint sound, which would soften away any grotesqueness. The effect of the noise, so important in the minds of the characters that they consider it carefully, is almost 'religious' or spiritual<sup>142</sup>.

Enfin, si le cri de la trompette du matin (1.1.132) et les douze coups de minuit sont associés au spectre, comment ce dernier est-il dépeint ?

Son apparition a toujours lieu dans un cadre feutré où les échanges sont placés sous le signe du secret<sup>143</sup>, en contraste avec l'espace bruyant dans lequel évolue Claudius. Lors de la première apparition, l'arrivée d'un fantôme d'abord muet requiert le silence, comme en témoigne l'injonction d'Horatio à Bernardo et Marcellus : « But soft, behold, lo where it comes again ! » (1.1.108). À la fin de la scène, les trois amis se promettent d'informer Hamlet de ce qu'ils ont vu et leurs voix étouffées s'opposent aux trompettes tonitrueuses de la fanfare qui annonce Claudius immédiatement après leur départ, au début de la scène 2. Dans la scène 5, le spectre fait son entrée alors que le fracas assourdissant des orgies de Claudius envahit les oreilles d'Hamlet et d'Horatio, mais la rencontre se termine sur les chuchotements des quatre amis qui jurent de garder secrète l'apparition, tandis que la voix sourde du spectre placé au-dessous de la scène se fait entendre par quatre fois : « Swear » (1.5.157, 163, 169, 189). Si l'univers de Claudius est bruyant, l'espace acoustique du fantôme est silence, bruits assourdis et murmures. Pour autant, sa voix a un impact aussi considérable sur ses auditeurs que les tambours ou les canons du roi. On peut alors se demander quelle voix avait le fantôme dans *Hamlet*.

<sup>142</sup> Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.146.

<sup>143</sup> Sur le thème du secret, voir Pierre Iselin, « "Do my ear that violence" (1.2.171) : *Hamlet* ou la rhétorique du secret », *Études Anglaises*, Vol.49, N°4, 1996, p.387-401.

*Un souffle sépulcral*

Dans sa thèse consacrée aux « spectres, fantômes et revenants », Pierre Kapitaniak étudie très attentivement une soixantaine de pièces qui comportent l'apparition d'un fantôme. Il passe en revue toutes les occurrences des termes qui y sont employés pour qualifier la voix du personnage, et il déduit de ses recherches que cette dernière s'articule autour de deux pôles lexicaux :

Le champ sémantique *shriek/howl* insistant sur une certaine stridence et le champ *groan/sigh* qui insiste plutôt sur la dimension douloureuse de la voix, un gémissement souvent étoffé par des termes comme *heavy* ou *deep*<sup>144</sup>.

Il s'interroge également sur la façon dont les traités de démonologie envisagent la voix spectrale et il en conclut que

les observations des démonologues font ressortir trois caractéristiques : nombreux sont ceux qui s'accordent sur une voix « creuse », « comme dedans un pot » [...] ; d'autres insistent au contraire sur la puissance de cette voix qui relève tantôt du hurlement très strident, tantôt du grondement proche d'une déflagration<sup>145</sup>.

Il met en perspective son analyse des sources primaires et celles des pièces de théâtre pour conclure qu'on ne trouve pas au théâtre cette voix « creuse », faible ou « débile » qui sonne comme si elle « sortoit de quelque trou de muraille », ainsi que la définissait Jérôme Cardan avant de préciser « qu'elle peut se dire plus proprement murmure ou son, que voix »<sup>146</sup>. Que penser alors de la voix du spectre hamletien ? On peut exclure, d'emblée, la voix aiguë et stridente, car elle est surtout employée par les dramaturges de l'époque à des fins comiques, grotesques ou parodiques. En effet, lassés par la figure du spectre de vengeance, ces derniers semblent la tourner en ridicule, la réduisant à une apparition qui crie vengeance d'une voix stridente<sup>147</sup>. Or, le fantôme shakespearien doit être considéré à part, car il est « une réaction à la sclérose

<sup>144</sup> Pierre Kapitaniak, « Spectres, fantômes et revenants : phénomène et représentation dans le théâtre de la Renaissance anglaise », Thèse présentée et soutenue le 16 novembre 2001, Université Sorbonne – Paris IV, p.200.

<sup>145</sup> *ibidem*, p.196-97.

<sup>146</sup> Jérôme Cardan est cité par Pierre Kapitaniak, *op. cit.*, p.195.

<sup>147</sup> Voir « La voix des spectres », *ibid.*, p.194-210.

qui guette la figure du spectre »<sup>148</sup>, un personnage que Shakespeare refaçonne et enrichit pour lui donner une nouvelle dimension<sup>149</sup>. Bien que l'on ne puisse déterminer avec certitude la voix d'Hamlet-père, car Shakespeare n'en donne aucune indication précise, on peut essayer d'en dresser les caractéristiques principales en examinant la manière dont il est dépeint par les autres personnages.

L'un des termes les plus employés dans la pièce quand il est question du spectre est le verbe / nom « blast » et ses dérivés. Comme nom, « blast » évoque simultanément les rafales de vent, le souffle et la production d'un son. Comme verbe, « to blast » suggère à la fois le fait de souffler et de parler violemment, celui de réduire quelqu'un à néant, de le détruire, ou encore de le calomnier<sup>150</sup>. Horatio est le premier à associer Hamlet-père à un souffle violent susceptible de le terrasser :

*Enter Ghost*

But soft, behold, lo where it comes again!

I'll cross it, though it blast me.

*[The Ghost spreads its arms]*

Stay, illusion.

(1.1.108-09).

Plus loin, c'est Hamlet qui a recours au terme lorsqu'il s'interroge sur la provenance du spectre :

Be thou a spirit of health or goblin damned,

Bring with thee airs from heaven, or blasts from hell,

By thy intents wicked or charitable,

Thou com'st in such a questionable shape

That I will speak to thee.

(1.4.19-23).

<sup>148</sup> *ibid.*, p.156. Sur les nombreuses particularités du spectre shakespearien, voir p.182-93 en particulier.

<sup>149</sup> Voir la « Typologie descriptive des spectres », *ibid.*, p.149-93.

<sup>150</sup> *O.E.D.*, blast, *n.*<sup>1</sup>, 1. A blowing or strong gust of wind; 2.a. A puff or blowing of air through the mouth or nostrils; a breath. *Obs.* or *arch.* 2.b. Angry breath, rage. *Obs.* 3.a. The sending of a continuous puff of breath through a wind-instrument, so as to make it sound; the blowing (of a trumpet, or the like); hence, the sound so produced; any similar sound.

blast, *v.*, I.1.a. *intr.* To blow, to puff violently. *Obs.* 1.b. *trans.* To blow (*out, forth, abroad*); to breathe (*out*), utter loudly, proclaim. *Obs.* 2.a. *intr.* To blow (on a trumpet or other wind instrument). b. *trans.* To blow (a trumpet, etc.). c. with the hearers as object: to din or denounce by trumpeting. *Obs.* II.8. *transf.* and *fig.* (Blasting withers up the brightness, freshness, beauty, vitality, and promise of living things: hence) a. To blight or ruin (hopes, plans, prosperity). b. To bring infamy upon (character, reputation); to discredit effectually, ruin, destroy.

Opposé à « air », « blast » est donc placé sous le signe de l'impureté et de la violence des enfers, et non sous celui des cieux bienveillants dont l'air pur est source de vie. En outre, « blast » et ses dérivés sont associés à une maladie infectieuse et contagieuse dans le reste de la pièce, où les images de pourrissement dominant, ce qui fait du fantôme un vecteur de corruption<sup>151</sup>. Par exemple, dans la scène 3 de l'acte 1, Laërte met Ophélie en garde contre le prince danois et c'est au terme « blastment » qu'il a recours :

Then weigh what loss your honour may sustain  
 If with too credent ear you list his songs,  
 Or lose your heart, or your chaste treasure open  
 To his unmastered importunity.  
 Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister,  
 Ad keep you in the rear of your affection,  
 Out of the shot and danger of desire. [...]   
 Virtue itself scapes not calumnious strokes.  
 The canker galls the infants of the spring  
 Too oft before their buttons be disclosed,  
 And in the morn and liquid dew of youth  
 Contagious blastments are most imminent.  
 Be wary then; best safety lies in fear;  
 Youth to itself rebels, though none else near.  
 (1.3.29-44).

Laërte accuse sa soeur d'éprouver du plaisir (« list »<sup>152</sup>) à écouter les chants de sirène d'Hamlet qu'il compare non seulement à des décharges calomnieuses et à des ébranlements brutaux (« calumnious strokes »), mais aussi à une maladie, à un état de corruption (« canker »), ou encore à des souffles infectieux (« contagious blastments »). Si elle écoute Hamlet, Ophélie risque de voir son chaste trésor souillé, ses eaux claires et pures troublées et contaminées. Vulnérable et crédule, Ophélie doit donc se tenir à distance des pulsions violentes du désir (« Out of the shot and danger of desire ») et résister au chant lascif de la Sirène pour préserver son honneur et sa chasteté, puisque c'est bien cela qu'il s'agit de sauver ici. Dans ce contexte particulier, l'*O.E.D.* définit le terme « shot » comme un synonyme de « earshot », terme qui

<sup>151</sup> Sur les images de pourrissement, voir, par exemple, Caroline Spurgeon, *op. cit.*, p.316.

<sup>152</sup> *O.E.D.*, list, v.<sup>1</sup>, 1. *impers. trans.* (in OE. with *acc.* or *dat.*) To be pleasing to. *me list* (occas. *listeth*): I please, choose, like, care, or desire. 2. With *personal* construction. a. Const. inf.: To desire, like, wish *to do* something. b. Without dependent inf.: To wish, desire, like, choose. list, v.<sup>2</sup>: 1. *intr.* = LISTEN

désigne la portée de la voix<sup>153</sup> : Laërte insiste donc sur la nécessité pour sa soeur de se tenir hors d'atteinte de la *voix* d'Hamlet. Les différents sens de « blast » s'entrecroisent pour dessiner l'image d'un souffle corrompu : si le spectre a été infecté par l'acte contre nature de Claudius (« like a mildewed ear / Blasting his wholesome brother », 3.4.65-66), il est lui-même devenu un courant d'air empoisonné qui s'infiltré dans le Danemark et ravage tout sur son passage. Comme les incantations d'Hécate (« Hecat's ban thrice blasted, thrice infected », 3.2.242), sa voix oeuvre à la destruction en agissant comme une infestation :

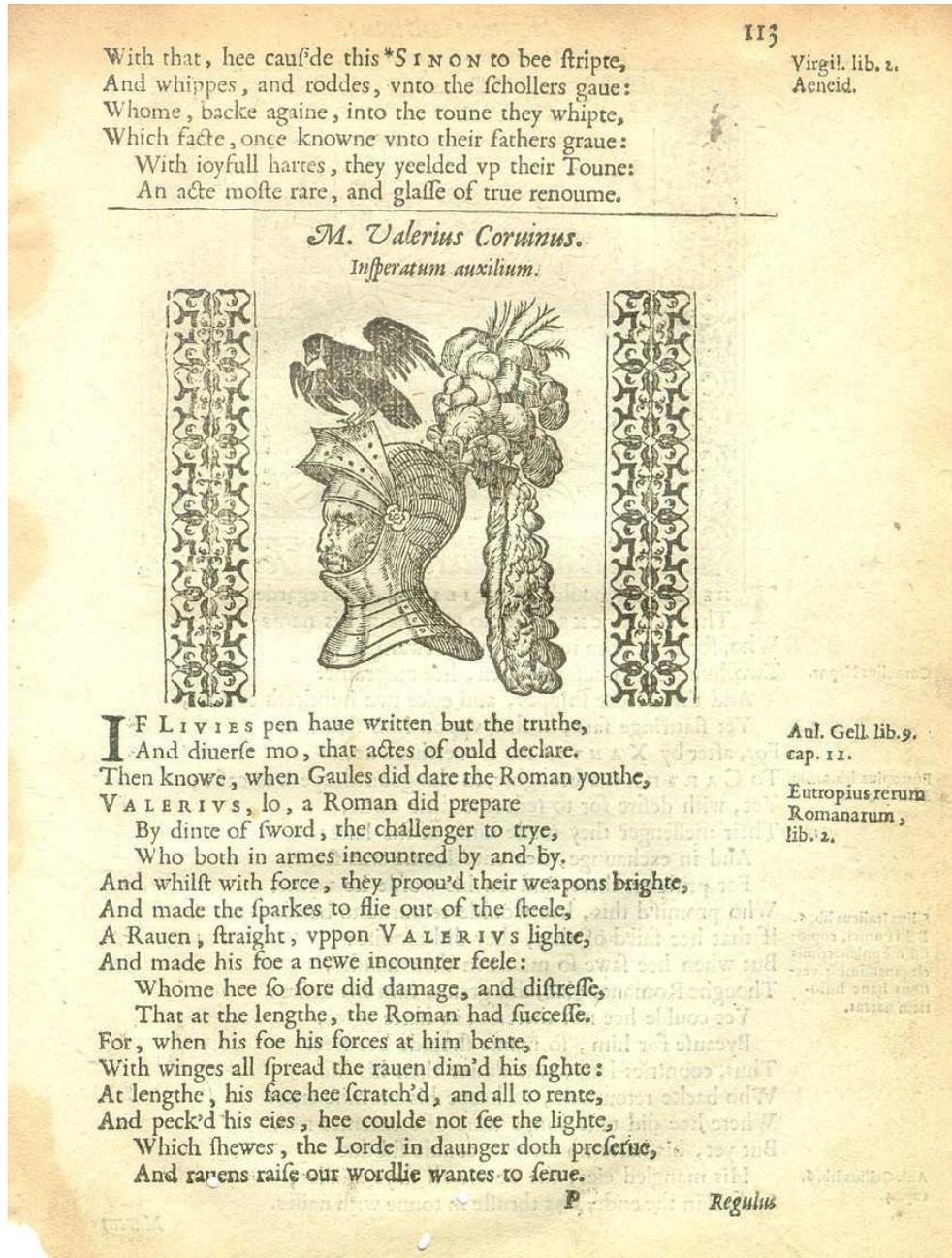
'Tis now the very witching time of night,  
When churchyards yawn, and hell itself breathes out  
Contagion to this world.  
(3.2.371-73).

Voix des enfers dont nul ne revient, la voix du fantôme est un souffle destructeur. On peut imaginer que, sur scène, l'acteur qui interprétait le spectre le contrefaisait en adoptant une voix d'outre-tombe, froide, grave et profonde. Une voix creuse, ni « débile », ni faible, au sens où l'entendait Cardan, mais telle que la définissait Della Porta : celle qui « résonne dans le fon de la bouche comme si elle sortait d'une profonde caverne »<sup>154</sup>. Ajoutons que le casque porté par le fantôme pouvait être utilisé pour produire des effets de voix : on sait que la visière (« beaver »), une fois levée, découvrait la barbe d'Hamlet-père ; on peut donc supposer que la partie inférieure du casque s'arrêtait au niveau de la bouche et non au-dessus du nez (voir illustrations 44 à 46). Dans ce cas de figure et si le casque était fait d'un matériau propice à la résonance, le comédien pouvait baisser légèrement la tête et parler dans le casque afin de s'en servir comme d'un masque, à la manière des acteurs de la Grèce antique (« It is believed the propagation of sound to the audience was

<sup>153</sup> shot, *n.*<sup>1</sup>, 8.a. The range of a shot, or distance to which a shot will go. b. *transf.* Range or reach of anything likened to a shot. (Cf. Earshot.). La définition 8b est illustrée, précisément, par la tirade à laquelle nous faisons référence ici. earshot: The distance at which the voice may be heard; hearing.

<sup>154</sup> Jean-Baptiste Della Porta, *Le Physionomiste ou l'observateur de l'homme considéré sous les rapports de ses mœurs et de son caractère ; d'après les traits du visage, les formes du corps, la démarche, la voix, le rire, etc. etc. Avec des rapprochements sur la ressemblance de divers individus, avec certains animaux, (De humana physiognomonia, 1586, traduction française 1612), traduction libre du latin, Paris, Henry Tardieu et Joseph Chaumerot, 1808, p.185-87.*

aided by the megaphone effect of the masks worn by the actors »<sup>155</sup>. Le casque contribuait alors à donner à la voix une dimension caverneuse et mystérieuse<sup>156</sup>.



44. Exemple de casque, Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes* (1586)<sup>157</sup>.

<sup>155</sup> Rob Godman, "The Enigma of Vitruvian resonating vases and the relevance of the concept for today", *Working Papers in Art and Design*, Vol.4, 2006, p.5.

<sup>156</sup> Pierre Kapitaniak a noté « l'association [établie par les poètes] entre les cris des spectres et les grottes et cavernes qui semblent leur servir de caisse de résonance », *op. cit.*, p.198.

<sup>157</sup> George Whitney, *A Choice of Emblemes, and other Devises*, *op. cit.*, Book II, p.113.



De gauche à droite :

45. Armure d'Henri, Prince de Galles, William Pickering, Windsor Castle (c.1610).

46. Armure datée de 1527, probablement faite pour Henri VIII mais attribuée à Jean Galliot de Genouilhac, Metropolitan Museum of Art, New York<sup>158</sup>.

<sup>158</sup> In James Mann, "The Exhibition of Greenwich Armour at the Tower of London", *The Burlington Magazine*, Vol.93, N°585, décembre 1951, p.379 bis.

Notons enfin que l'armure qu'est censé porter le fantôme devait engendrer des bruits particuliers : non seulement le comédien était alourdi par cette dernière, et ses pas faisaient d'autant plus grincer les planches de bois sur lesquelles il se déplaçait au Globe, mais en outre, les parties de l'armure s'entrechoquaient sans doute et l'arrivée du spectre devait donc être associée à un bruit métallique semblable à celui de la chaîne que portent les fantômes dans la tirade de Mistress Page. Enfin, si la voix du spectre n'est pas un son strident mais un souffle caverneux, que dire de la voix d'Hamlet ? Quelles indications nous donne le texte ?

### La voix d'Hamlet

#### *Une arme*

Les canons et tambours de Claudius instaurent un paysage sonore cacophonique et une atmosphère venimeuse, mais le prince n'est pas en reste quand il s'agit d'empoisonner et de semer la discorde. Ainsi *La souricière*, qu'il fait jouer aux comédiens venus à Elsenour, vise-t-elle à perturber le roi et à pincer sa conscience :

<i>King</i>	Have you heard the argument? Is there no offence in't?
<i>Hamlet</i>	No, no, they do but jest, poison in jest. No offence i'th'world. (3.2.219-21).

Il s'agit de faire *ingérer* (in jest / ingest) à Claudius le poison qu'il a lui-même versé dans l'oreille de son frère. À la scène suivante, c'est à sa mère que le jeune Danois s'en prend : il se promet de la poignarder vocalement (« I will speak daggers to her », 3.3.379) et de lacérer son cœur (« Peace, sit you down, / And let me wring your heart », 3.4.35-36), tandis que cette dernière assimile la voix de son fils à un bruit qui l'agresse et la malmène : « What have I done that thou dar'st wag thy tongue / In noise so rude against me ? [...] Ay me, what act, / That roars so loud and thunders in the index ? » (3.4.40-53). La langue acérée et accusatrice s'allie à la brutalité physique pour torturer Gertrude et la voix gronde, comme le montre l'association du verbe « roar » –

souvent utilisé par Shakespeare pour décrire le bruit de la tempête ou du tonnerre – au terme « thunder »<sup>159</sup>. La voix d'Hamlet est une combinaison de sons et de bruits terrifiants qui tonnent et attaquent sans relâche afin d'enserrer la victime et de la faire succomber<sup>160</sup> ; l'impact du bataillon de paroles est tel que, poussée dans ses retranchements, Gertrude vacille et s'effondre : « O Hamlet, speak no more. [...] / O, speak to me no more. These words like daggers enter in my ears. / No more, sweet Hamlet. [...] / No more » (3.4.80-88). Le prince s'est promis de revêtir le masque de la folie (« To put an antic disposition on », 1.5.179), aussi le rythme de ses répliques est-il effréné (« wag », 3.4.40)<sup>161</sup> et il vocifère – « wild and whirling words », dit Horatio, ou « whirling » est aussi l'homophone de « hurling ». C'est ce type de jeu « antique » que Thomas Heywood décrit comme celui du mauvais acteur voire du fou dans son *Apology for Actors* :

To come to Rhetoricke, it not onely emboldens a scholler to speake, but instructs him to speake well, and with judgment, to observe his [...] breathing spaces, [...] to keepe a decorum in his countenance, neither to frowne when he should smile, nor to make unseemly and disguised faces in the delivery of his words, not to stare with his eies, draw awry his mouth, confound his voice in the hollow of his throat, or teare his words hastily betwixt his teeth, neither to buffet his deske like a mad-man [...]: for in overacting trickes, and toying too much in the anticke habit of humours, men [...] may breake into the most violent absurdities<sup>162</sup>.

Bien qu'il conseille aux acteurs de se réformer et de cultiver la tempérance, quand il s'agit de (contre)faire le fou (le clown et l'aliéné)<sup>163</sup>, Hamlet adopte une humeur bouffonne et grossit les traits à outrance.

<sup>159</sup> O.E.D., thunder, v., 2. *transf. a. intr.* To make a loud resounding noise like thunder; to sound very loudly; to roar. Sometimes connoting violent movement: To rush or fall with great noise and commotion. 3. *fig. a. intr.* To speak in the way of vehement threatening or reproof; to utter terrible menace or denunciation; to 'fulminate'; to inveigh powerfully *against*; sometimes, to speak bombastically, or with powerful eloquence. Also simply, to speak in a very loud tone, shout loudly, vociferate.

<sup>160</sup> On trouve le même type d'images dans *Richard II* ; voir Nathalie Vienne-Guerrin, « L'anatomie de la langue dans *Richard II* », *op. cit.*

<sup>161</sup> O.E.D., wag, v., 4.b. Of the tongue, lips: To move briskly in animated talk: often with an implication of foolish or indiscreet speech.

<sup>162</sup> Thomas Heywood, *An apology for actors Containing three briefe treatises. 1 Their antiquity. 2 Their ancient dignity. 3. The true vse of their quality*, Londres, imprimé par Nicholas Okes, 1612, C3v.

<sup>163</sup> L'expression « to put an antic disposition on » renvoie à la démesure et à la démence, et « antic » peut désigner le fou, le clown ; voir la note 179 p.195 de l'édition que nous utilisons.

Outre la folie à laquelle est associée la voix du prince, les interjections et accusations qu'il profère à foison font de sa voix une arme qui blesse, un bruit aigre et crissant qui lacère l'organe auditif et le maltraite.

### *Aigreur et crissements*

La voix d'Hamlet est décrite par Claudius à l'acte 3, lorsqu'il accuse son neveu de perturber son règne, « Grating so harshly all his days of quiet / With turbulent and dangerous lunacy » (3.1.3-4). Non seulement le terme « grating » évoque à la fois un frottement, un grattement, un raclement, un bruit mordant et discordant<sup>164</sup>, mais « harshly » suggère le bruit et la perturbation de l'espace sonore<sup>165</sup>. Dans *Sylva Sylvarum* (1626), Francis Bacon mentionne les désagréments causés à l'oreille par les grincements de la scie et c'est également aux termes « grating » et « harsh » qu'il a recours :

In audibles, the grating of a saw, when it is sharpened, doth offend so much, as it setteth the teeth on the edge. And any of the harsh discords in music the ear doth straightway refuse<sup>166</sup>.

La voix d'Hamlet serait donc aussi discordante que les grincements de la scie qui heurtent l'oreille, font se crispier la mâchoire et grincer les dents ? C'est aussi ce que semble suggérer Ophélie à l'acte 3, lorsqu'elle constate avec effroi l'ampleur du changement survenu en lui :

And I, of ladies most deject and wretched,  
That sucked the honey of his music vows,  
Now see that noble and most sovereign reason  
Like sweet bells jangled out of tune and harsh;

<sup>164</sup> *O.E.D.*, grate, v.<sup>1</sup>, 1. *trans.* To scrape, file, abrade; to rub harshly, scarify, excoriate. *Obs.* 3. *fig.* To affect painfully, as if by abrasion; to fret, harass, irritate. Now *rare*. 6.a. *trans.* To make (a weapon) strike or 'bite'. b. *intr.* Of a weapon: To strike or bite. *Const. on. Obs.* 7. *trans.* a. To rub harshly together, 'grind' (the teeth). b. Of a thing: To rub against (another thing) harshly, producing a jarring sound. 8. *intr.* To rub *against* with a harsh, grinding noise; to move creakingly; to sound harshly.

<sup>165</sup> *O.E.D.*, harshly, *adv.*, In a harsh or disagreeably rough manner; roughly, rudely, discordantly, unpleasantly, severely, unfeelingly, etc. harsh, *a*, 2.b. Disagreeably rough to the ear; jarring, discordant. Sur ces termes dans la pièce, voir R. Viswanathan, "Shakespeare's Hamlet", *Explicator*, Vol.46, N°2, hiver 1988, p.6-8.

<sup>166</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum*, (1627), in *The Works of Francis Bacon*, James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Denon Heath eds, Fac-simile de l'édition de Londres, [s.n.], 1858-1874, Stuttgart, Frommann, Holzboog, 1986, Numérisation de la BNF, Band 2, Century III, § 275, p.432.

That unmatched form and feature of blown youth  
 Blasted with ecstasy.  
 (3.1.156-61).

La voix de miel autrefois musicale n'est plus que sonneries de cloches dissonantes qui heurtent l'âme, tandis que « harsh » revient pour traduire la dimension criarde et agressive de la voix. Enfin, les deux derniers vers de l'extrait de cette tirade semblent donner la raison pour laquelle Hamlet est devenu fou : si l'on se souvient non seulement que « blast » est très souvent associé au spectre et à la corruption du royaume, mais aussi qu'il désigne le fait de souffler dans un instrument pour produire un son, alors le jeune prince a été emporté par la rafale destructrice que constituent les mots de son père. Hamlet refuse d'être la flûte dont Rosencrantz et Guildenstern pourraient jouer à leur guise, mais il est l'instrument dans lequel le spectre souffle un air empoisonné :

I could a tale unfold whose lightest word  
 Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,  
 Make thy two eyes like stars start from their spheres,  
 Thy knotty and combinèd locks to part,  
 And each particular hair to stand on end,  
 Like quills upon the fretful porcupine.  
 (1.5.15-20).

Ainsi que le prédit le fantôme, le récit de son meurtre provoque des dommages irrémédiables chez son fils, « blasted with ecstasy »<sup>167</sup>. Si le poison s'est infiltré dans l'oreille du spectre et qu'il a contaminé l'air du royaume, c'est l'héritier lui-même qu'il infecte ensuite, comme peut l'anticiper l'homophonie des termes ear / air / heir dans la pièce : « the whole ear of Denmark / Is by a forgèd process of my [the ghost's] death / Rankly abused » (1.5.36-38)<sup>168</sup>. Manipulé par un fantôme qui l'utilise comme instrument de la vengeance (« Revenge this foul and most unnatural murder », 1.5.25), Hamlet profère le cri dont Pierre Kapitaniak a montré qu'il était traditionnel du fantôme caricaturé par les dramaturges de l'époque<sup>169</sup> :

<sup>167</sup> La stupeur qui frappe Hamlet rappelle la paralysie qui s'empare d'Énée lors de la chute d'Illion dans la tirade que le prince fait dire au comédien (2.2.466-73). Sur cette tirade, voir l'Annexe 1, p.576-77.

<sup>168</sup> Sur l'homophonie des termes *here*, *heir*, *hear*, *ear* et *hair*, voir Philippa Berry, "Hamlet's Ear", *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.57-64. Voir aussi Margreta de Grazia et Peter Stallybrass, "The Materiality of the Shakespearean Text", *Shakespeare Quarterly*, Vol.44, N°3, automne 1993, p.255-83, en particulier les p.264-66.

<sup>169</sup> Voir Pierre Kapitaniak, *op. cit.*, p.152-56.

[...] Bloody bawdy villain!  
Remorseless, treacherous, lecherous, kindless villain!  
O, vengeance!  
(2.2.568-70).

Dans la pièce, le fantôme n'a donc pas la voix stridente que lui attribuent la plupart des contemporains de Shakespeare, mais cette dernière pourrait bien être déplacée sur Hamlet. L'originalité de la pièce résiderait ainsi non seulement dans le personnage de fantôme à la voix d'outre-tombe, froide et grave, mais aussi dans celui d'Hamlet : alors que le rythme rapide de sa voix, ses gesticulations et la véhémence dont il fait preuve sur scène signalent sa frénésie, le timbre strident qu'il peut adopter renvoie à la voix du spectre de parodie et signale qu'il en est l'instrument. On ne peut imaginer qu'Hamlet s'exprime d'une voix criarde tout au long de la pièce, mais on peut penser qu'à partir du moment où il a entendu le récit du fantôme, sa voix s'altère. Ainsi commencerait-il par adopter cette voix grinçante au moment où il crie vengeance, puis il l'utiliserait pour rendre les offenses faites à son père (par exemple, lorsqu'il accable Gertrude de reproches, 3.4.).

*Hamlet* est donc une pièce où la voix sert surtout à véhiculer des blessures mortelles, des attaques corrosives, des poisons destructeurs et des maladies infectieuses. Quant aux bruits et aux bruitages qui entourent les personnages, ils signalent le chaos et la disharmonie autant qu'ils annoncent le jaillissement de la conscience du roi et la chute à venir. Dans *Macbeth*, le dramaturge compose un paysage acoustique de la discorde plus élaboré encore. Alors que, dans *Hamlet*, la violence sonore et verbale constitue le ressort dramatique le plus efficace pour faire entendre le désordre qui règne au Danemark, le bouleversement cosmique dans *Macbeth* se traduit par des bruits et des sons répétitifs et sinistres, des coups frappés à la porte aux sonneries de cloches, en passant par les cris des animaux, les grondements de tonnerre ou les grincements inquiétants du hautbois.

## De la fureur à la peur

Les critiques ont déjà analysé la manière dont les voix des personnages se répondent et se répètent dans *Macbeth*, où le principe du double sous toutes ses formes structure la pièce entière. Ils ont montré qu'aux plans lexical et stylistique, les répétitions envahissent la pièce : des groupes de mots, des rimes, des allitérations, des assonances, des anaphores, des polyptotes et des chiasmes permettent au dramaturge de lier des mots et des sons entre eux et de confirmer l'enfermement du couple Macbeth sur lui-même et sa destinée tragique. Plus particulièrement, la critique a examiné la voix des sorcières pour montrer que le rythme et la métrique qui leur sont propres au début de la pièce contaminent peu à peu les tirades des autres personnages, notamment les soliloques de Macbeth et les tirades de sa femme, ainsi que les répliques du portier<sup>170</sup>. Enfin, certains chercheurs ont prêté une attention particulière aux bruits qui peuplent l'univers de *Macbeth*. Parmi eux, Margie Rauls explique que la répétition du son des cloches et des coups frappés aux portes implique la répercussion et la propagation du mal dans le royaume écossais, ce que suggère également Caroline Spurgeon<sup>171</sup>. Quant à l'article d'Evelyn Tribble intitulé « "When Every Noise Appalls Me" : Sound and Fear in *Macbeth* and Akira Kurosawa's *Throne of Blood* », il est particulièrement utile à nos recherches car il reprend les concepts de Murray Schafer, de Barry Truax et de Bruce Smith afin d'analyser le son dans la pièce de Shakespeare (« the soundscape of *Macbeth* ») et de le contraster avec l'univers sonore créé par Kurosawa dans le film<sup>172</sup>. Tribble met en évidence les sons qui reviennent le plus souvent dans la pièce de Shakespeare (« structuring, or "establishing sounds" as well as a

<sup>170</sup> Voir, par exemple, David L. Kranz, "The Sounds of Supernatural Soliciting in *Macbeth*", *Studies in Philology*, Vol.100, N°3, été 2003, p.346-83 ; Paul Dean, "Murderous Repetition: *Macbeth* as Echo Chamber", *English Studies*, Vol.80, 1999, p.216-23 ; Paul Pellikha, "'Strange things I have in head, that will to hand': Echoes of Sound and Sense in *Macbeth*", *Style*, Vol.31, N°1, printemps 1997, p.14-34 ; George Walton Williams, "'Time for such a word': Verbal Echoing in *Macbeth*", *Shakespeare Survey*, Vol.47, 1995, p.153-59.

<sup>171</sup> Margie Rauls, "The Image of Echo and Reverberation in *Macbeth*", *College Language Association Journal*, Vol.32, 1988-1989, p.361-72 ; Caroline Spurgeon, *op. cit.*, p.327-29.

<sup>172</sup> Evelyn Tribble, "'When Every Noise Appalls Me': Sound and Fear in *Macbeth* and Akira Kurosawa's *Throne of Blood*", *Shakespeare* (British Shakespeare Association), Vol.1, N°1 et 2, juin-décembre 2005, p.75-90.

number of unusually striking sound events »<sup>173</sup>), et elle montre que le dramaturge les utilise pour créer une atmosphère oppressante qui contribue à augmenter la tension dans la pièce. Elle établit les quatre grandes catégories de sons que sont les coups de tonnerre et ceux frappés aux portes, les alarmes, la musique du hautbois et celle des trompettes, et enfin les sonneries de cloches. C'est dans le prolongement de cette dernière étude que nous voudrions nous inscrire afin d'analyser plus avant la manière dont l'univers sonore contribue à donner du sens à la pièce, où circulent et se font écho voix, sons et bruits pour composer un véritable paysage sonore.

### L'espace acoustique des sorcières

La pièce s'ouvre par un coup de tonnerre, l'un des sons les plus récurrents de la pièce, où il est associé aux sorcières. Au théâtre, le bruit du tonnerre pouvait être imité de différentes manières. Georges Moynet mentionne l'un d'entre eux dans *Trucs et décors. La Machinerie théâtrale* :

Pour figurer le tonnerre, on use encore en Italie, et dans des théâtres de premier ordre, comme la Scala de Milan, d'une machine qui remonte au XVII<sup>e</sup> siècle. On promène sur le plancher du théâtre, ou mieux, sur le plancher des corridors de service, une grande caisse pleine de parros ou de ferraille, et qui porte sur quatre roues en forme de polygone plus ou moins régulier<sup>174</sup>.

Au Globe, le bruit du tonnerre était sans doute réalisé par des tambours et par des boulets de canon que l'on faisait rouler sur une longue plaque de tôle ondulée et inclinée, placée derrière la scène ou dans la tour qui la surplombait<sup>175</sup>. Les bruitages étaient probablement coordonnés par le souffleur, dont le rôle ne se réduisait pas à combler les trous de mémoire des comédiens :

[The prompter] must have stood near one of the doors leading onto the platform. [...] [He] may have been the person who did the knocking. He may also have rung the theatre bell by means of a rope leading down from the huts. And he must have had a way of telling the stagehands in the

<sup>173</sup> *ibidem.*, p.77.

<sup>174</sup> Georges Moynet, *Trucs et Décors. La Machinerie Théâtrale* (Paris, n.d. [début 19<sup>e</sup> ?]), p.263-264, cité par Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.7.

<sup>175</sup> Frances Ann Shirley, *op. cit.*, p.5-7.

huts to roll the thunder bullet, and perhaps even to ring the bell<sup>176</sup>.

Ben Jonson fait référence à cette pratique, parmi d'autres, dans son prologue à *Every Man in His Humour* :

[...] neither chorus wafts you o'er the seas;  
Nor creaking throne comes down, the boys to please;  
Nor nimble squib is seene, to make afeard  
The gentlewomen; nor rolled bullet heard  
To say, it thunders; nor tempestuous drum  
Rumbles, to tell you when the storme doth come.  
(Prologue, v.15-20)<sup>177</sup>.

Les bruits spectaculaires fascinent sans doute le grand public, mais l'amateur de pièces raffinées, lui, s'en tient à la poésie du texte et à la mélodie de la voix. Il n'en va pas moins que, sur les quelque cinq cents pièces écrites entre 1580 et 1642, une cinquantaine mentionne la didascalie « Thunder (and Lightning) »<sup>178</sup>, et le théâtre de Shakespeare y a abondamment recours. On entend les coups de tonnerre à plusieurs reprises dans les pièces que sont *1 et 2 Henry VI*, *Julius Caesar*, *King Lear* ou encore *The Tempest*, mais c'est dans *Macbeth* qu'il résonne le plus souvent. Dans leur *Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*, Allan Dessen et Leslie Thomson signalent que le bruit du tonnerre, souvent couplé à l'apparition de lumière, donne au cadre de l'action une dimension surnaturelle : « most often the effects are linked to a supernatural figure such as a devil, spirit, ghost, witch, magician, or god »<sup>179</sup>. Dans *Macbeth*, il annonce le début de la pièce tout en signalant l'arrivée des sorcières, puis il frappe en 3.1., en 3.5 et en 4.1., scène dans laquelle il tonne trois fois pour annoncer trois apparitions successives qui font résonner le nom de Macbeth trois fois de suite à deux reprises : « Macbeth, Macbeth, Macbeth » (4.1.87 et 93). Si l'imitation sonore du tonnerre signale le surgissement du surnaturel, ajoutons que ses coups représentent aussi, acoustiquement, le jugement de Dieu ou la traduction de sa colère, comme nous l'avons vu à travers la représentation de Jupiter dans *Cymbeline*. Cette

<sup>176</sup> *Ibidem*, p.35.

<sup>177</sup> Ben Jonson, *Every Man In His Humour*, in Ben Jonson, Brinsley Nicholson et C.H. Herford eds., *op. cit.*, p.5.

<sup>178</sup> Voir Leslie Thomson, "The Meaning of Thunder and Lightning: Stage Directions and Audience Expectations", *Early Theatre*, Vol.2, 1999, p.16.

<sup>179</sup> Alan C. Dessen et Leslie Thomson, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p.230.

double signification peut laisser entendre que les sorcières, loin d'être les simples agents de l'Enfer, font partie d'un plan providentiel destiné à punir les vices des hommes, ce qui est l'une des interprétations défendues par la critique<sup>180</sup>. Outre les coups de tonnerre, les sorcières sont associées à deux « voix » qui les accompagnent traditionnellement, comme on le voit dans la scène d'ouverture par exemple : le miaulement du chat, créature maléfique, y appelle la première sorcière (« I come, Grimalkin », 1.1.8), et le croassement du crapaud y signale à la deuxième et à la troisième qu'il leur faut partir : « Paddock calls / Anon » (1.1.9). À la scène 1 de l'acte 4, la voix d'un monstre fabuleux se joint aux cris d'animaux pour indiquer aux sorcières que le moment est venu de jeter leur sort<sup>181</sup> :

<i>First Witch</i>	Thrice the brinded cat hath mewed.
<i>Sec. Witch</i>	Thrice, and once the hedge-pig whined.
<i>Third Witch</i>	Harpier cries "'Tis time, 'tis time'. (4.1.1-3).

Les cris d'animaux étaient sans doute exécutés juste avant que les sorcières n'arrivent sur scène, et ils étaient imités soit par des comédiens de la troupe restés en coulisse, soit par le souffleur, soit encore par des instruments de musique. Les grincements du hautbois, par exemple, pouvaient reproduire et remplacer notamment les voix animales, comme cela fut le cas au XIX<sup>ème</sup> siècle (« Producers made a practice of substituting groans, shrieks, thunder, or *unearthly music* for the simple music of the hautboys »)<sup>182</sup>. Quant à la réplique de la harpie (« 'Tis time, 'tis time »), elle était certainement précédée ou doublée d'une sonnerie de cloches qui indiquait l'heure tout en faisant écho à la cloche que fait résonner Lady Macbeth pour exhorter son mari à tuer le roi dans la scène 1 de l'acte 2. Le paysage acoustique des époux est, en effet, progressivement habité par celui des sorcières, ce que le dramaturge donne à entendre dès la scène 3 de l'acte 1.

<sup>180</sup> Voir, par exemple, David L. Kranz, *op. cit.*, p.366-71.

<sup>181</sup> Sur les cris d'animaux, voir Shakespeare, *Macbeth*, in *Tragédies*, Tome II des *Oeuvres Complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, note 3, p.1445.

<sup>182</sup> Frances Ann Shirley, *op. cit.*, note 112, p.186.

## L'univers sonore de Macbeth

### *De l'intoxication sonore à l'écho des prophéties*

La première rencontre qui a lieu entre Macbeth et les sorcières marque un tournant décisif, comme le révèlent les changements que subit l'univers sonore qui entoure le protagoniste. Alors que Banquo demeure serein et affirme ne pas redouter les paroles des apparitions (1.3.58-59), la réaction de Macbeth est violente : « he seems rapt withal », affirme Banquo (1.3.55). Le terme « rapt », qui désigne une émotion très intense et un ravissement<sup>183</sup>, apparaît de nouveau un peu plus loin dans la même scène pour confirmer et souligner l'impact des voix surnaturelles sur le thane de Glamis : « Look how our partner's rapt », dit Banquo à Ross et Angus (1.3.141). C'est aussi le terme qu'emploie Macbeth lui-même dans la lettre qu'il adresse à sa femme deux scènes plus loin : « Whiles I stood rapt in the wonder of it, came missives from the King... » (1.5.5-6). Frappé et abasourdi par les prophéties des sorcières, Macbeth y réagit mentalement et physiquement :

*[Aside]* This supernatural soliciting  
 Cannot be ill, cannot be good. If ill,  
 Why hath it given me earnest of success  
 Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor.  
 If good, why do I yield to that suggestion,  
 Whose horrid image doth unfix my hair  
 And make my seated heart knock at my ribs  
 Against the use of nature? [...]  
 My thought, whose murder yet is but fantastical,  
 Shakes so my single state of man that function  
 Is smothered in surmise, and nothing is  
 But what is not.  
 (1.3.129-41).

Le charme a opéré : ses pensées s'emplissent des paroles proférées par les sorcières, « instruments of darkness » (1.3.122), et elle se peuplent de visions de meurtres autant qu'elles sont meurtries, ainsi que le suggère l'ambiguïté de

<sup>183</sup> *O.E.D.*, rapt, *ppl. a.*, 1. Entranced, ravished, enraptured, etc. rapt, *pa. pple.* (and *pa. tense*), I. As *pa. pple.* passive. (The ordinary use.) 1. (Also with *up.*) Taken and carried up *to* or *into* heaven (either in literal or mystical sense). 2.a. Carried away *in spirit*, without bodily removal. 6.a. Carried or removed from one place, position, or situation to another. (Chiefly said of persons.) With various const.

la tournure syntaxique du vers 138 : « My thought, whose murder yet is but fantastical ». Hanté par l'écho des voix des sorcières, le thane est envoûté et il adopte immédiatement leur style ambigu, « nothing is / But what is not », aveu de sa conviction, même inconsciente, qu'il lui faut se laisser guider par ces voix et accomplir leurs prophéties imparfaites. C'est alors sous le signe de la duplicité et comme un prologue heureux à son ascension qu'il envisage ces dernières :

Two truths are told,  
As happy prologues to the swelling act  
Of the imperial theme.  
(1.3.126-28).

Si la voix des sorcières constitue l'introduction, le thème<sup>184</sup> impérial, sanguin et volumineux (« swelling »), sera interprété par Macbeth et ce dernier se fera l'écho des créatures maléfiques, « to th' self-same tune and words » (1.3.86). La voix des sorcières est répétition et ambiguïté ; celle de Macbeth sera double et dissimulatrice. Figure du traître par excellence, il devient, en effet, un personnage équivoque dont la duplicité est traduite par le recours à l'amphibologie<sup>185</sup>, figure qui finit par signer sa perte, ainsi qu'il le déclare à la fin de la pièce :

And be these juggling fiends no more believed,  
That palter with us in a double sense,  
That keep the word of promise to our ear  
And break it to our hope.  
(5.10.19-22).

L'écho vient presque toujours avertir le public de la duplicité des paroles de ceux qui les profèrent : alors qu'elle caresse le dessein de faire tuer Duncan par son mari, Lady Macbeth annonce que les devoirs dus au roi ont été rendus par

<sup>184</sup> *O.E.D.*, theme, *n.*, 4. *Mus.* The principal melody, plainsong, or *canto fermo* in a contrapuntal piece; hence, any one of the principal melodies or motives in a sonata, symphony, etc.; a subject; also, a simple tune on which variations are constructed.

<sup>185</sup> Sur ces idées, voir Richard McCoy, "The grace of grace' and Double-Talk in *Macbeth*", *Shakespeare Survey*, Vol.57, 2004, p.27-37 ; Mariangela Tempera, "The Art of Lying in *Macbeth*", *Textus*, N°6, 1993, p.57-76 ; Meg Harris-Williams, "Addendum: Macbeth's Equivocation, Shakespeare's Ambiguity", in *The Claustroom: An Investigation of Claustrophobic Phenomena*, Donald Meltzer ed., Perthshire, Clunie Press for Roland Harris Trust Library, 1992, p.159-85 ; Graham Holderness, "Come in, equivocator': Tragic Ambivalence in *Macbeth*", in *Essays on Macbeth*, Linda Cookson et Bryan Loughrey eds., Harlow, Longman, 1988, p.61-70 ; Steven Mullaney, "Lying Like Truth: Riddle, Representation and Treason in Renaissance England", *E.L.H.*, Vol.47, N°1, printemps 1980, p.32-47.

deux fois, puis redoublés (« twice done, and then done double », 1.6.15), tandis qu'éprouvé par sa conscience, Macbeth craint que le crime ne *rebondisse* toujours sur son auteur et ne le fasse payer le prix du régicide à deux titres, celui d'hôte et celui de sujet (1.7.4-16). De l'univers sonore du glorieux duc de Glamis dont les coups des canons doublement chargés redoublaient sur l'ennemi (« cannons overcharged with double cracks, / [...] doubly redoubled strokes... », 1.2.37-38), tandis que les roulements solennels des tambours accompagnaient sa promotion au rang de thane de Cawdor (« A drum, a drum – / Macbeth doth come », 1.3.28-29), on passe à l'espace acoustique caractéristique d'un traître en puissance, dont le désir de pouvoir est traduit par des battements de cœur précipités : « And make my seated heart knock at my ribs, / Against the use of nature » (135-36). Le cœur de Macbeth a intégré le rythme trochaïque des vers des sorcières et il bat à rebours, frappant ses côtes à contretemps. Signal de sa transformation et de son ambition, le battement (« knock ») manifeste également la peur qui l'envahit progressivement : « Good sir, why do you start and seem to fear / Things that do sound so fair ? » (1.3.49-50), s'enquiert Banquo. Les battements de cœur trouvent de nombreux échos dans la pièce, où ils retentissent sous diverses formes et signalent peu à peu l'irruption d'une conscience trop lourde.

### *Battements de cœur et coups à la porte*

À la fin de la scène 2 de l'acte 2, après que Macbeth a tué Duncan, il exprime sa culpabilité et confesse à sa femme que des voix intérieures le hantent :

There's one did laugh in's sleep, and one cried 'Murder!'  
 [...] Methought I heard a voice cry 'Sleep no more,  
 Macbeth does murder sleep' [...]  
 Still it cried 'Sleep no more' to all the house,  
 'Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor  
 Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more.'  
 (2.2.20-41).

Quelques vers plus loin, des coups sont frappés à la porte et si Macbeth espère que, tels des battements de cœur, ils redonneront vie au roi (« *[Knock within]* Wake Duncan with thy knocking. I would thou couldst », 2.2.72), les coups

trahissent davantage la peur qui s'empare de lui : « Whence is that knocking ? – How is't with me when every noise appals me ? » (2.2.56-57). Macbeth quitte la scène et, alors qu'il est censé dormir, de nouveaux coups sont frappés à la porte de la demeure, comme pour faire entendre les battements d'un cœur apeuré. Ivre, un Portier surgit alors pour jouer le rôle de gardien de l'Enfer et à chacun des coups, il accueille l'entrée d'un personnage imaginaire au royaume du diable. Macbeth est évoqué sous les traits du deuxième personnage (« the equivocator », 2.3.8), le traître dont les propos équivoques n'ont pas réussi à duper le ciel. Enfin, on rebascule dans la réalité lorsque Macduff et Lennox font leur entrée sur scène et frappent à la porte de la demeure Macbeth (Macduff : « Our knocking has awaked him : here he comes », 2.3.39). Les coups à la porte seront de nouveau évoqués par Lady Macbeth lorsque la culpabilité finira par la gagner pour la ronger et la conduire à la folie, comme en témoignent les répétition obsédantes qui gagnent alors son discours : « To bed, to bed. There's knocking at the gate. Come, come, come, come, give me your hand. What's done cannot be undone. To bed, to bed, to bed » (5.1.56-58). Le bruit de ces coups a déjà été noté par la critique : elle a beaucoup commenté et repris le point de vue de De Quincey, qui les a interprétés comme la manifestation de la colère de Dieu, et donc le signe que la vie reprend ses droits, que la nature renaît<sup>186</sup>. Elle a aussi affirmé qu'ils étaient des signaux qui annonçaient la mort, des mauvais augures qui ajoutaient à la tension et à l'intensité dramatique tout en signalant la peur qui ronge Macbeth<sup>187</sup>. Toutes ces interprétations sont recevables, et nous nous contenterons donc d'ajouter que les coups à la porte doivent être associés aux battements de cœur. Ils en sont la réalisation sonore sur la scène de théâtre, et ils marquent le surgissement de la conscience autant qu'ils suggèrent la peur, la terreur, et la mort à venir. Enfin, si les prophéties des sorcières intoxiquent Macbeth et qu'elles introduisent en lui la duplicité, Lady Macbeth est l'accoucheuse des vagues ambitions de son mari et c'est elle qui le conduit au régicide.

<sup>186</sup> Thomas de Quincey, "On the Knocking at the Gate in Macbeth", in *Collected Writings*, David Masson ed., Edinburgh, Adam and Charles Black, 1890, Vol.10, p.389-94.

<sup>187</sup> Voir, par exemple, Evelyn Tribble, *op. cit.* ; Bill Delaney, "Shakespeare's *Macbeth*", *Explicator*, Vol.63, 2004/2005, p.6-9.

### Cloches et animaux funestes : les signaux sonores de Lady Macbeth

Ambitieuse, impitoyable et infernale, Lady Macbeth relaie la prophétie des sorcières et décide de pousser son mari à agir :

Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be  
 What thou art promised. Yet do I fear thy nature.  
 It is too full o' th' milk of human kindness  
 To catch the nearest way. Thou wouldst be great,  
 Art not without ambition, but without  
 The illness should attend it. [...] Thou' dst have, great Glamis,  
 That which cries 'Thus thou must do' if thou have it,  
 And that which rather thou dost fear to do  
 Than wishest should be undone. Hie thee hither,  
 That I may pour my spirits in thine ear  
 And chastise with the valour of my tongue  
 All that impedes thee from the golden round.  
 (1.5.13-26).

Empoisonneuse, elle va, comme les sorcières, instiller son venin dans l'oreille de Macbeth. Incarnation de la cruelle noirceur, après que le messager l'a avertie que le roi s'installera chez eux pour la nuit, elle invoque les forces du mal, celles qui, invisibles, bouleversent la nature :

The raven himself is hoarse  
 That croaks the fatal entrance of Duncan  
 Under my battlements. [...] Come, thick night,  
 And pall thee in the dunnest smoke of hell,  
 That my keen knife see not the wound it makes,  
 Nor heaven peep through the blanket of the dark,  
 To cry 'Hold, hold!'  
 (1.5.36-52).

Associée au corbeau, dont le croassement funeste est le signe sous lequel elle place l'arrivée de Duncan, la future reine l'est aussi aux sorcières, dont elle reproduit les imprécations. À l'acte 2, le paysage sonore de Lady Macbeth s'emplit de sons confus et discordants qui résultent des détournements et des distorsions qu'elle et Macbeth font subir à la nature et au temps<sup>188</sup>. En effet,

<sup>188</sup> Sur le temps dans *Macbeth*, voir, par exemple, James Walter, "Intervals of Risk and the Tragic Action of *Macbeth*", in *Tragic Abyss*, Glenn C. Arbery ed., Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 2003, p.249-70 ; Philippa Berry, "Reversing History: Time, Fortune, and the Doubling of Sovereignty in *Macbeth*", *European Journal of English Studies*, Vol.1, 1997, p.367-87 ; Donald W. Foster, "*Macbeth's* War on Time", *E.L.R.*, Vol.16, 1986, p.319-42 ; Host Breuer, "Disintegration of Time in *Macbeth's* Soliloquy 'Tomorrow and tomorrow and tomorrow'", *The Modern Language Review*, Vol.71, N°2, avril 1976, p. 256-71 ;

alors que Banquo et son fils notent que le temps est bloqué, comme le signale l'absence des douze coups de minuit (2.1.1-3), la cloche de Lady Macbeth retentit un peu plus loin pour sonner l'heure du crime :

*Macbeth* Go bid thy mistress, when my drink is ready,  
She strike upon the bell. Get thee to bed.  
*Exit [servant]*  
[...] *[A bell rings]*  
I go, and it is done. The bell invites me.  
Hear it not, Duncan; for it is a knell  
The summons thee to heaven or to hell.  
(2.1.31-64).

Le temps cosmique se dérègle car c'est Lady Macbeth qui se charge désormais de sonner les heures, de dérouler un temps infernal régi par une succession de meurtres. Ici la cloche annonce l'acte contre nature, signalant que l'heure de la trahison ultime a sonné. Au début de la scène suivante, la chouette vient se faire l'écho des sonneries meurtrières, les redoublant de ses hululements sinistres pour signaler que le régicide est accompli : « Hark, peace ! – It was the owl that shrieked, the fatal bellman / Which gives the stern'st good-night » (2.2.2-4), affirme la Lady. À l'époque, la voix de l'oiseau nocturne évoquait la cloche qui sonnait avant l'exécution des prisonniers<sup>189</sup>, mais elle avait aussi d'autres significations :

The screech owl does occasionally call at dawn after a night of silent hunting. [...] The owl, on the other hand, told not of the time, usually, but of death. [...] The owl would have had a morbid meaning for the Elizabethan audience. There was a popular belief that “If an owl, which is reckoned a most abominable and unlucky bird, send forth its hoarse and dismal voice, it is an omen of the approach of some terrible thing: that some dire calamity and some great misfortune is near at hand”<sup>190</sup>.

Une fois le meurtre du roi accompli, des sons inquiétants gagnent l'espace sonore des époux. Ces derniers sont alors entourés de bruits et de voix dont ils n'identifient plus les sources ni les moments où ils adviennent, tandis que le hautbois ponctue les scènes de ses commentaires étranges et grinçants.

---

François Maguin, “The Breaking of Time: *Richard II*, *Hamlet*, *King Lear*, *Macbeth* (The Hero's Stand in and against Time)”, *Cahiers Élisabéthains*, Vol.7, 1975, p.25-41.

<sup>189</sup> Voir la note 1 de l'édition que nous utilisons. Sur la chouette, le hibou, les animaux nocturnes en général et leur association au monde surnaturel, voir aussi Pierre Kapitaniak, *op. cit.*, p.202-06.

<sup>190</sup> Frances Ann Shirley, *ibidem*, p.108, 112-13 et 177.

### Terreur et étrangeté

Alors qu'il entre sur scène pour rejoindre sa femme, Macbeth tressaille, perturbé : « Who's there ? What ho ? » (2.2.8). Il porte une attention particulière aux bruits qui l'entourent et il les interprète comme autant de mauvais augures ; simultanément, la conversation et le langage se disloquent, et ne reste que le murmure des monosyllabes hachées qui reproduisent les sursauts des époux :

*Macbeth* I have done the deed. Didst thou not hear a noise?  
*Lady M.* I heard the owl scream, and the cricket cry.  
 Did not you speak?  
*Macbeth* When?  
*Lady M.* Now.  
*Macbeth* As I descended?  
*Lady M.* Ay.  
*Macbeth* Hark! – Who lies i' th' second chamber?  
 (2.2.14-17).

L'annonce du meurtre du roi engendre ensuite les cris de Macdfuff (« O horror, horror, horror ! », 2.3.59) tandis que ce dernier mande de sonner la cloche d'alarme pour avertir les habitants du château du drame survenu : « What's the business, / That such a hideous trumpet calls to parley / The sleepers of the house ? » (2.3.77-79), s'enquiert Lady Macbeth. Les trompettes de la mort anticipent sur la chute finale de Macbeth, moment où les trompettes des anges sonneront la condamnation du traître, ainsi qu'il le prédit : « angels, trumpet-tongued against / The deep damnation » (1.7.19-20). Le premier meurtre appelant le deuxième, la mort de Banquo a lieu quelques scènes plus loin et elle est annoncée par le bruit de l'envol de la chauve-souris ainsi que par le bourdon sourd du scarabée qui sonne le glas de la nuit dans une tirade de Macbeth (3.2.40-45). De plus, les bruits des animaux funestes sont redoublés par les gémissements plaintifs et stridents des hautbois qui interviennent à trois reprises dans la pièce.

*Grincements et stridence*

On les entend sur scène pour la première fois au début de la scène 6 de l'acte 1, au moment où l'arrivée des porteurs de torches signale la tombée de la nuit. Ils précèdent l'arrivée du roi et des nobles lorsque ces derniers s'apprêtent à dîner chez les Macbeths, puis, quelque trente vers plus loin, toujours relayés par des torches, ils ouvrent la scène 7 et accompagnent les domestiques chargés de plats et de vaisselle avant que le dîner auquel les époux ont convié le roi ne commence. Dans ces deux passages, les hautbois créent une tension, une atmosphère étrange et inconfortable – rappelons que *Macbeth* est la pièce qui compte le plus grand nombre d'occurrences de l'adjectif « strange » – à un moment où le public s'attend à ce Macbeth assassine Duncan à tout moment. Ils servent une fonction similaire à la scène 3 de l'acte 4 d'*Antony and Cleopatra*, où le son qu'ils émettent suscite les interrogations des soldats dans une scène qui commence par une question inquiétante : « Heard you of nothing strange about the streets ? » (4.3.3)<sup>191</sup>. À l'époque élisabéthaine, le son de cet instrument revêtait plusieurs significations. D'une part, il pouvait être utilisé pour accompagner les banquets royaux ou les processions et accueillir des invités de marque. À ce titre, son emploi est ici chargé d'ironie puisque sa musique accompagne le dernier banquet auquel assiste Duncan avant sa mort. D'autre part, il était associé au surnaturel et aux mauvais augures :

hoboy, or “hautboy”, a wooden reed instrument similar to the modern oboe, sometimes called a shawn ; the sound of hoboys – always plural in directions – can accompany supernatural or sinister events<sup>192</sup>.

Enfin, il était utilisé par les gardes qui contrôlaient et veillaient sur les villes la nuit (« waits ») : il servait non seulement à indiquer le couvre-feu, mais aussi le lever du jour. Lié à l'autorité et à l'ordre civil, cet instrument pouvait être associé, par les Anglais de l'époque de Shakespeare, au réveil, à cet intervalle de temps où le jour et la nuit se superposent et où le rêve se confond encore avec la réalité avant que la conscience ne se mette en branle<sup>193</sup>. Cette

<sup>191</sup> C'est nous qui soulignons. Sur l'utilisation du hautbois dans *Antony and Cleopatra*, voir Wes Folkerth, *op. cit.*, p.42-43.

<sup>192</sup> Dessen et Thomson, *op. cit.*, p.115.

<sup>193</sup> Voir Dessen et Thomson, p.115-16 ; Wes Folkerth, *op. cit.*, p.39-43 ; Manifold, *op. cit.*, p.55-60.

interprétation est d'autant plus recevable que, dans *Macbeth*, le temps est suspendu dans un entre-deux funeste où les cloches indiquent le jour quand le ciel demeure noir (2.4.6-8). Alors qu'à la fin de l'acte 3, Macbeth révèle sa folie lors du banquet au cours duquel il a des visions tandis que les sorcières échafaudent leur dernier plan, à la scène 1 de l'acte 4, il rencontre les sorcières au moment où elles mettent un terme à leurs noires imprécations. Trois coups de tonnerre successifs précèdent ensuite l'arrivée de trois apparitions, puis des hautbois accompagnent la descente d'un chaudron sur scène : « [*Hautboys*] Why sinks that cauldron? And what noise is this? », se demande Macbeth (4.1.122), avant que huit spectres royaux n'apparaissent devant lui. Les hautbois signalent ici l'arrivée de personnages royaux et le passage d'un niveau de réalité à un autre, autrement dit le moment où s'opère la transition vers le monde surnaturel. Enfin, plus pragmatiquement, ils peuvent servir à dissimuler les grincements de la poulie qui fait descendre le chaudron des sorcières sur scène (« Their shrill quality, sounding to some witnesses like skirling bagpipes, was proverbial »)<sup>194</sup> – ou, au contraire, les rehausser et les redoubler pour leur donner une tonalité menaçante. Si l'univers acoustique qui entoure Macbeth est étrange et inquiétant, il est aussi discordant et terrifiant, comme en témoignent les tableaux sonores de désolation que dressent les personnages de la pièce.

#### *Ekphrasis et « tableau sonore »*

À l'acte 2, scène 3, Lennox dépeint un espace nocturne enfiévré où les vents détruisent les cheminées, où des hurlements et des lamentations résonnent dans l'air, où des cris aux accents terribles prophétisent la mort quand l'oiseau des ténèbres chante sans interruption (2.3.50-57). Quant à Ross et au vieil homme, ils ne rapportent pas autre chose dans la scène suivante lorsqu'ils décrivent un monde contre nature dans lequel la cloche sonne le jour quand il fait nuit, tandis que la chouette mâtinée de souris (« mousing-owl ») tue le faucon pendant que les chevaux s'entredévorent (2.4.1-18). Alors que la scène 2 de l'acte 4 se ferme sur la mort du fils de Macduff et les cris de sa mère

<sup>194</sup> Bruce Smith, *op. cit.*, p.244.

([« *Murder !* »]), au début de la scène suivante, Macduff s'est réfugié en Angleterre où il dresse de l'Écosse un tableau sonore extrêmement sombre :

[...]  
 Each new morn,  
 New widows howl, new orphans cry, new sorrows  
 Strike heaven on the face that it resounds  
 As it is felt with Scotland and yelled out  
 Like syllable of dolour.  
 (4.3.4-8).

La voix ne fait plus que blesser car elle apporte sans cesse de sinistres nouvelles, comme il en va un peu plus loin lorsque Ross s'apprête à révéler à Macduff la mort des siens :

I have words  
 That would be howled out in the desert air  
 Where hearing should not latch them. [...]  
 Let nor your ears despise my tongue for ever,  
 Which shall possess them with the heaviest sound  
 That ever yet they heard.  
 (4.3.194-204).

Ross donne également une vision acoustique apocalyptique du royaume de Macbeth : soupirs, gémissements, cris et sonneries de glas lugubres déchirent l'air et ils sont devenus si courants qu'ils ne sont plus saillants, relégués à l'arrière-plan sonore du royaume au lieu d'attirer l'attention de ses habitants (4.3.169-74). La critique a montré que Shakespeare avait recours à l'*ekphrasis* pour donner à voir des objets ou des oeuvres d'art (dans *The Rape of Lucrece*, *The Winter's Tale* ou *Cymbeline*)<sup>195</sup>, mais le poète en use également pour dépeindre les paysages sonores au coeur desquels se déroulent ses pièces. En écho à Genette, qui définit l'*ekphrasis* comme « une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique »<sup>196</sup>, on pourrait dire que, dans la pièce qu'est *Macbeth*, l'*ekphrasis* est utilisée par les personnages pour

<sup>195</sup> Voir, par exemple, Richard Meek, "Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale*", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.46, N°2, printemps 2006, p.389-414 ; Laëtitia Coussemant-Boillot, « Shakespeare et l'*ekphrasis* : une esthétique de la *copia* ? », in *Emprunt, plagiat, réécriture aux 15e, 16e, 17e siècles*, M. Couton, I. Fernandes, C. Jérémie et M. Vénuat eds., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p.161-70 ; Martha Ronk, "Locating the Visual in *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.52, N°2, été 2001, p.255-76 ; Leonard Barkan, "Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature", *Renaissance Quarterly*, Vol.48, N°2, été 1995, p.326-51.

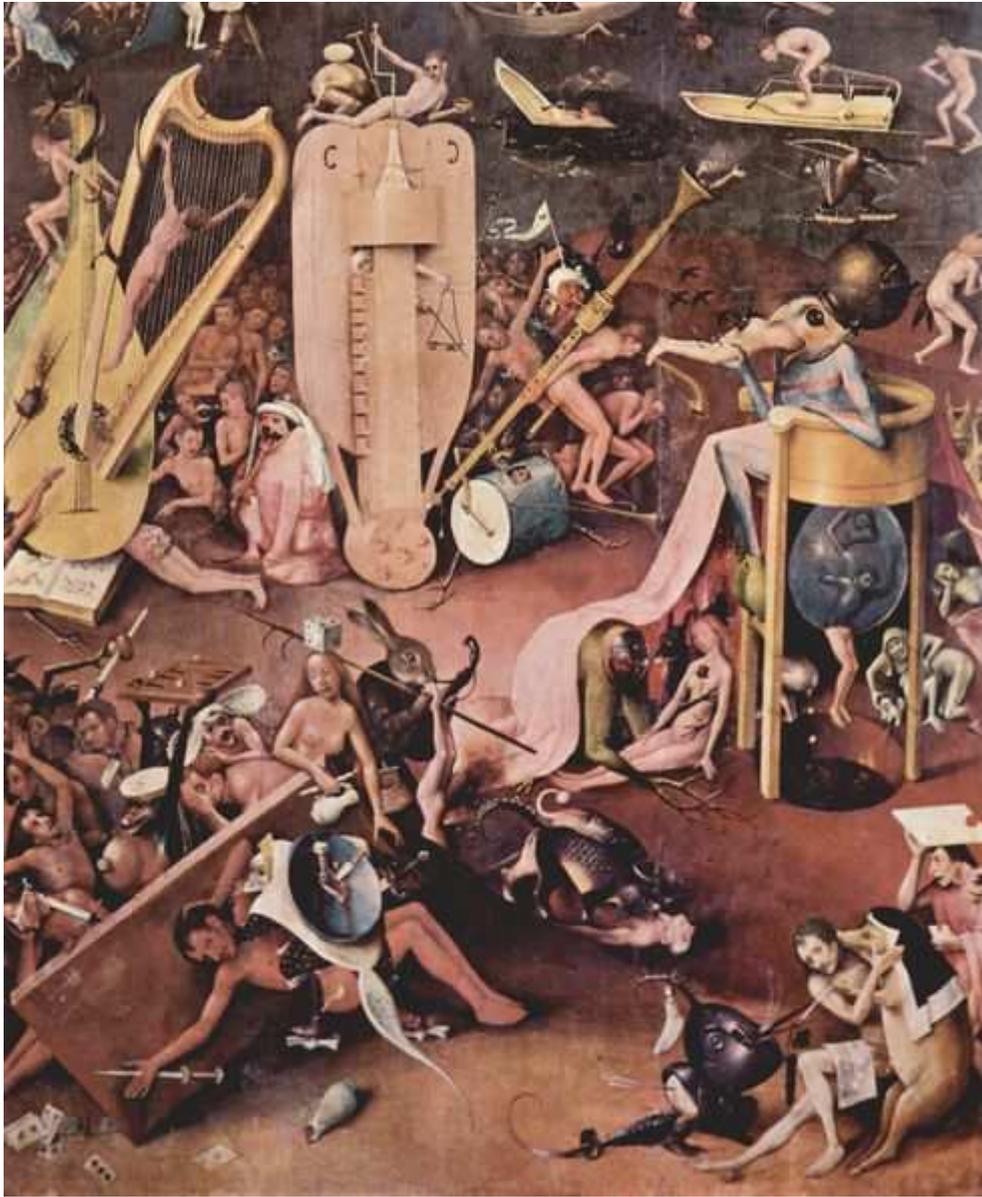
<sup>196</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.241.

décrire « une sorte de document acoustique », représenter un « tableau sonore ». Espace sans plan, suspendu dans un entre-deux temporel et emplis de larmes et de hurlements, l'univers acoustique de Macbeth donne à entendre les tableaux délirants de Jérôme Bosch, où des figures hybrides flottent dans un espace infernal noir et bruyant, où des oreilles coupées sont percées au centre par un immense couteau, tandis que des monstres jouent de la musique au-dessus d'un corps en forme d'oeuf.



47. « Le jardin des délices », Jérôme Bosch. Triptyque, volet droit, détail de « l'Enfer », Musée du Prado, Madrid (1480-1490)<sup>197</sup>.

<sup>197</sup> URL < [http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Hieronymus\\_Bosch\\_040.jpg#file](http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_040.jpg#file) >



48. « Le jardin des délices », Jérôme Bosch. Triptyque, volet droit, détail de « l'Enfer », Musée du Prado, Madrid (1480-1490)<sup>198</sup>.

---

<sup>198</sup> *Ibidem.*



Within my sword's length set him. If he scape,  
 Heaven forgive him too.  
*Malcolm* This tune goes manly.  
 (4.3.232-37).

À l'acte 5, scène 3, lorsque Macduff et les nobles écossais sont sur le point de reprendre le royaume des mains du traître, les tambours qui les annoncent font écho à leurs voix guerrières (« Well, march we on », 5.2.25), et ces dernières contrastent avec le seul tremblement qui anime désormais Macbeth : « Who then shall blame / His pestered senses to recoil and start / When all that is within him does condemn / Itself for being there ? » (5.2.22-25). Deux scènes plus loin, alors que le tyran n'entend plus que bruit et fureur (5.5.26-28) et qu'il en appelle aux vents destructeurs et aux marches guerrières (« Ring the alarum bell. [*Alarums*] Blow wind, come wrack, / At least we'll die with harness on our back », 5.5.49-50), les tambours de Macduff résonnent de nouveau tandis que sa voix accapare le champ acoustique et répond à l'appel de Macbeth : « Make all our trumpets speak, give them all breath, / Those clamorous harbingers of blood and death. [*Exeunt. Alarums continued*] » (5.6.9-10). L'image du souffle vengeur des trompettes annonce ici la mort du roi sanguinaire et elle est indirectement associée à Dieu et à ses anges, comme cela était indiqué par Macbeth lui-même : « angels, trumpet-tongued against / The deep damnation » (1.7.19-20). Lorsqu'il redoute les conséquences du régicide ou qu'il a des remords, c'est presque systématiquement en termes aériens que Macbeth se représente la vengeance divine. Duncan est si pur que ses vertus plaideront d'une voix de trompette semblable à celle des anges pour dénoncer l'horreur du crime ; quant à la Pitié, semblable au nouveau-né qui chevauche les vents destructeurs ou aux chérubins célestes qui galopent sur les coursiers invisibles de l'air, elle soufflera l'acte criminel dans tous les yeux tandis que les vents se noieront dans les larmes (1.7.16-25). La trompette du jugement divin contraste avec le hautbois, associé aux sorcières ainsi qu'à Macbeth, et l'air divin et angélique est le contrepoint de l'air putride et brumeux qu'habitent les sorcières (« fog and filthy air », 1.1.11) comme celui du lieu où elles annoncent leurs prophéties : « Upon this blasted heath you stop our way » (1.3.75). Enfin, les éléments de la nature eux-mêmes dénoncent les forfaits du tyran.

À l'acte 2, la cloche de Lady Macbeth s'apprête à sonner pour signaler que l'heure du régicide est venue et Macbeth redoute que des voix inhumaines ne le trahissent :

[...] Thou sure and firm-set earth,  
Hear not my steps which way they walk, for fear  
Thy very stones prate of my whereabouts,  
And take the present horror from the time,  
Which now suits with it.  
(2.1.56-60).

L'image de la terre et des pierres qui parlent apparaît de nouveau à l'acte suivant, où Macbeth craint que ces dernières ne s'allient aux arbres pour dénoncer ses forfaits : « Stones have been known to move, and trees to speak, / Augurs and understood relations have / By maggot-pies and choughs and rocks brought forth / The secret'st man of blood » (3.4.124-27). Dans le théâtre de Shakespeare, les pierres renvoient souvent à la cité dont elles constituent les murs et elles sont aussi assimilées au peuple qui l'habite, comme on le voit dans *Julius Caesar*, au moment où Marc-Antoine lit le testament dans lequel César lègue aux Romains les pierres de la ville : « Were I Brutus, / And Brutus Antony, there were an Antony / Would ruffle up your spirits and put a tongue / In every wound of Caesar that should move / The stones of Rome to rise and mutiny » (3.2.217-21). Elles sont également les gardiennes de la mémoire, du souvenir comme de l'âme des figures nobles et illustres qui les ont érigées, comme cela apparaît dans *Richard III* :

*Elizabeth* Stay: yet look back with me unto the Tower. –  
Pity, you ancient stones, those tender babes,  
Whom envy hath immured within your walls.  
Rough cradle for such little pretty ones,  
Rude ragged nurse, old sullen playfellow  
For tender princes: use my babies well.  
So foolish sorrow bids your stones farewell.  
(4.1. / 96.1-96.7)<sup>199</sup>.

Alors que le jeune prince Édouard rappelle que Jules César a construit la Tour (3.1.68-89), les pierres qui la composent semblent contenir l'esprit de son fondateur pour Élisabeth. Cette idée est très explicite dans *King John*, où les

<sup>199</sup> Ce passage se trouve dans le Folio.

pierres renferment l'âme des ancêtres et traduisent le poids de la conscience du roi faible :

The wall is high, and yet will I leap down:  
 Good ground, be pitiful and hurt me not!  
 [...] [*He leaps down*]  
 O me! my uncle's spirit is in these stones.  
 Heaven take my soul, and England keep my bones!  
 (*King John*, 4.3.1-10)

Enfin, dans la *King James Bible*, la voix des pierres est évoquée par les prophéties d'Habakkuk. Dieu y prend la parole pour répondre aux prières du prophète et annoncer qu'il punira les Chaldéens pour avoir réduit son peuple à la captivité :

Because thou hast spoiled many nations, all the remnant of the people shall spoil thee; because of men's blood, and *for* the violence of the land, of the city, and of all that dwell therein. [...] Thou hast consulted shame to thy house by cutting off many people, and hast sinned against thy soul. For the stone shall cry out of the wall, and the beam out of the timber shall answer it. Woe to him that buildeth a town with blood, and establisheth a city by iniquity!<sup>200</sup>

La violence faite à un peuple et à la terre qu'il habite engendre un paysage sonore où se font entendre plaintes et malédictions, et ce sont les pierres et le bois qui se chargent de faire résonner ces dernières. C'est cette résonance qu'évoque le tyran qu'est Macbeth lorsqu'il craint que les pierres ne racontent le crime dont il est coupable, lui qui a instauré le règne du chaos, de la violence, de l'oppression, du sang et de l'iniquité au sein de la cité.

Hanté par des ambitions qu'il semble d'abord ignorer puis repousser, Macbeth se laisse pourtant progressivement gagner par la voix des sorcières et par celle de son épouse, dont les paroles résonnent en lui pour le pousser au crime avant que des voix intérieures ne le perturbent au point d'anéantir sa conscience et de le faire sombrer dans la folie. Alors les pierres et les trompettes du jugement dernier révèlent et punissent sa trahison et la pièce se termine par le retour à l'ordre : le tyran terrassé, le temps libéré (« the time is free », 5.11.21), le mouvement des planètes est rétabli et Malcolm, dont le nom

<sup>200</sup> *The Bible, King James Version*, Habakkuk, 2.8-12, Electronic Text Center, University of Virginia Library. <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/KjvHaba.html>

est acclamé par la foule (« Hail, King of Scotland ! », 5.11.25) se promet de faire régner l'harmonie (« We will perform in measure, time, and place », 5.11.29) avant qu'une fanfare ne vienne clore la pièce.

*Hamlet* et *Macbeth* sont sans doute les deux tragédies dans lesquelles la toile de fond acoustique que tisse le dramaturge est la plus élaborée. Des coups de canon aux cris des coqs, en passant par les sonneries des cloches, les hurlements de douleur ou les coups frappés aux portes, les bruits qui ponctuent ces pièces créent une sorte de bande-son sur laquelle s'impriment les voix des différents corps et membres des royaumes que Shakespeare dépeint, en particulier la voix du personnage qui représente l'autorité ou cherche à la conquérir. Qu'elle soit celle du tyran ou du bon monarque, la voix que le dramaturge met en scène cherche à contrôler et à dominer le paysage sonore afin d'asseoir ou d'imposer son pouvoir, comme c'est le cas dans *Richard III* et *Julius Caesar*, dans *Richard II*, *Hamlet*, *Macbeth* ou *Henry V*. *King Lear* est la seule pièce dans laquelle un roi a l'ambition inverse : il s'agit pour lui de se défaire du pouvoir dont il est investi et de laisser la voie/x libre à ses filles et à leurs maris pour diriger son royaume. Dans cette pièce bruyante où les coups de tonnerre le disputent aux cris que l'on entend sur scène, Shakespeare représente l'impuissance de la voix coupée du pouvoir royal, l'inadéquation grandissante entre les paroles et les actes et l'épuration de la langue qui en résulte, le retour à une voix simple et honnête.



## Coda - L'épuisement de la voix : vers un souci de vérité ?

Lear fait son entrée sur scène annoncé par un « sennet », fanfare assez longue et élaborée qui signale l'arrivée d'un roi et manifeste la pompe royale et l'apparat. Le monarque est décidé à se retirer de la vie politique et à partager son royaume entre ses trois filles et, pour ce faire, il lance un concours d'éloquence durant lequel chacune d'entre elles doit exprimer l'ampleur de son amour pour lui ; Goneril est la première à prendre la parole :

Sir, I love you more than words can wield the matter;  
 Dearer than eye-sight, space, and liberty;  
 Beyond what can be valued, rich or rare;  
 No less than life, with grace, health, beauty, honor;  
 As much as child e'er loved, or father found;  
 A love that makes breath poor, and speech unable;  
 Beyond all manner of so much I love you.  
 (1.1.53-59)<sup>201</sup>.

Comparatifs, superlatifs, gradations et hyperboles se succèdent dans la bouche de Goneril, et à cette voix copieuse qui obéit aux codes aristocratiques, Lear répond en usant d'une langue qui reflète la majesté de sa fonction :

Of all these bounds, even from this line to this,  
 With shadowy forests and with champains riched,  
 With plenteous rivers and wide-skirted meads,  
 We make thee lady. To thine and Albany's issues  
 Be this perpetual.  
 (1.1.63-67).

Le ton est solennel et le style grandiloquent : une cascade de propositions précède le propos central de la proclamation (« We make thee lady »), et elle combine l'anaphore de « with » avec des constructions parallèles dont l'effet de balancement ordonné et le rythme régulier traduisent la maîtrise du discours et la puissance royale, avant que la tirade ne s'achève par un terme dont l'origine latine marque un registre de langue élevé (« perpetual »). Regan jure ensuite, elle aussi, sincérité et amour démesuré à son père, et ce dernier lui attribue sa part du royaume avec la même flamboyance, mais lorsque Cordelia prend enfin la parole, c'est sans détour qu'elle donne sa réponse :

<sup>201</sup> Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1997.

Unhappy that I am, I cannot heave  
 My heart into my mouth. I love your majesty  
 According to my bond, no more nor less.  
 (1.1.91-93).

Son style direct tranche avec les sinuosités verbeuses de ses soeurs, et il apparaît comme un acte de désobéissance aux yeux de Lear : « Nothing will come of nothing [...] / How, how, Cordelia, mend your speech a little, / Lest you may mar your fortunes » (1.1.90-95)<sup>202</sup>. L'outrecuidance verbale de Cordelia est finalement punie par le roi :

[...] Thy truth then be thy dower.  
 For by the sacred radiance of the sun,  
 The mysteries of Hecate and the night,  
 By all the operation of the orbs  
 From whom we do exist and cease to be,  
 Here I disclaim all my paternal care,  
 Propinquity and property of blood.[...]  
 Let pride, which she calls plainness, marry her  
 (1.1.109-30).

De nouveau, la voix royale se fait copieuse afin d'affirmer son autorité : Lear a recours à des tournures emphatiques qu'il associe à des termes sophistiqués et à une allitération en « p » (« paternal », « propinquity », « property ») doublée d'une anaphore (« by ») qui sert à proclamer la sentence. En outre, les malédictions, qu'il place sous le signe de la double invocation à Apollon et Hécate, suggèrent, non sans ironie, que sa voix est aussi puissante et avisée que celle du dieu solaire « qui voit clair », tout en étant aussi magique et performative que les charmes incantatoires de la sorcière qui bouleverse l'ordre cosmique. La voix royale se déploie et s'affirme dans toute sa pompe, elle se veut souveraine et irrévocable, comme l'apprend Kent à ses dépens quand il essaie de raisonner Lear. Le conseiller fidèle condamne, en effet, l'abandon du pouvoir royal tout en prenant la défense de Cordelia :

*Kent*            [...]                                    Be Kent unmannerly  
 When Lear is mad. What wouldst thou do, old man?  
 Think'st thou that duty shall have dread to speak,  
 When power to flattery bows? To plainness honour's bound

<sup>202</sup> Sur la simplicité de la langue dans la pièce, voir Kenneth J. E. Graham, *The Performance of Conviction: Plainness and Rhetoric in the Early English Renaissance*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1994, ch.6, "Without the form of justice: Plainness and the Performance of Love in *King Lear*", p.190-219 ; Emily W. Leider, "Plainness of Style in *King Lear*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.21, N°1, hiver 1970, p.45-53.

When majesty falls to folly. Reverse thy state,  
 And in thy best consideration check  
 This hideous rashness. Answer my life my judgment,  
 Thy youngest daughter does not love thee least,  
 Nor are those empty-hearted, whose low sounds  
 Reverb no hollowness.  
 (1.1.146-55).

Aux paroles creuses dont les sons ne produisent aucune résonance, Kent oppose la vérité de la langue non fardée de Cordelia, comme le fera aussi le roi de France : « Fairest Cordelia, that art most rich being poor » (1.1.251). À l'inverse, Lear interprète le dépouillement rhétorique et la franchise de sa fille et de Kent comme les signes d'un orgueil et d'une fierté démesurés : « thou hast sought to make us break our vows, [...] / and with strained pride / To come betwixt our sentences and our power [...] Away ! By Jupiter, / This shall not be revoked », déclare-t-il à son conseiller (1.1.169-80). Cette scène est d'une grande intensité sonore, puisque les protestations de Kent vont *crescendo* et que l'ampleur de sa voix, comme les paroles qu'il profère, défie l'autorité royale (« whilst I can vent clamour from my throat / I'll tell thee thou dost evil », 1.1.166-67), tandis que le monarque rend son verdict d'une voix aussi tonitruante que le tonnerre du dieu de la foudre qu'il invoque.

Dans la scène d'ouverture, la voix de Lear est donc le reflet de son pouvoir, et c'est au son d'une fanfare royale que se fait sa sortie de scène. Alors qu'il subit les brimades de ses filles et qu'il est humilié à l'acte 2 (« And your large speeches may your deeds approve, / That good effects may spring from words of love », prophétisait Kent, 1.1.185-86), c'est un roi enragé que le public retrouve à l'acte 3. En proie à l'*hysterica passio*, Lear libère sa colère et donne de la voix pour exhorter les forces de la Nature à faire régner le chaos :

Blow winds and crack your cheeks! Rage, blow!  
 You cataracts and hurricanoes, spout  
 Till you have drenched our steeples, drowned the cocks!  
 You sulphurous and thought-executing fires,  
 Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts,  
 Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,  
 Strike flat the thick rotundity o' the world,  
 Crack Nature's moulds, all germens spill at once  
 That make ingrateful man!  
 (3.2.1-9).

Comme à l'acte 1, la langue du vieil homme est copieuse, ainsi que le montrent les adjectifs composés, les trisyllabes et les termes d'origine latine qu'il emploie : « cataract », « hurricanoes », « sulphurous », « rotundity », « germens », « ingrateful ». Cependant, elle n'est plus la voix contrôlée d'un roi impérieux : elle fait entendre la voix primitive et violente de la nature et celle du corps, le langage de la respiration et de la pulsation ; elle est une éructation hystérique qui signale la rage, la colère et la souffrance, la nuit noire dans laquelle plonge progressivement l'esprit qui court à sa perte. Lear exhorte les éléments de le venger dans cette scène, mais en vain, ainsi que l'indique le tonnerre dont les grondements accompagnent la voix du roi dépossédé durant tout l'acte 3 pour se faire signe dramatique.

Les coups de tonnerre surgissent dès la fin de l'acte 2. Alors même que le roi se promet de ne pas céder à la colère contre Goneril (« I do not bid the thunder-bearer shoot, / Nor tell tales of thee to high-judging Jupiter », 2.2.416-17), quelques instants plus loin, la rage mêlée de chagrin s'empare de lui et le bruit de la foudre du dieu des dieux envahit l'espace sonore :

[...] let not women's weapons, water-drops,  
 Stain my man's cheeks! No, you unnatural hags,  
 I will have such revenges on you both  
 That all the world shall – I will do such things –  
 What they are yet I know not, but they shall be  
 The terrors of the earth! You think I'll weep.  
 No, I'll not weep. [Storm and tempest]  
 (2.2.466-72).

Ces premiers coups de tonnerre sont ambigus, car si l'on peut y voir une forme de réponse divine à la souffrance de Lear, ils peuvent aussi manifester la colère du dieu à l'égard d'un roi qui a abdiqué la couronne avant l'heure. Ils se font ensuite entendre à l'acte 3, où ils retentissent d'abord au moment où Lear invoque Jupiter (« And thou, all-shaking thunder, / Strike flat the thick rotundity o' the world », 3.2.6-7), et ils semblent alors faire chœur avec les malédictions de Lear (3.2.1-24), les exalter, et redoubler l'intensité sonore de la voix royale tout en confirmant la toute-puissance. C'est l'interprétation de Lear, comme on le voit lorsqu'il s'entretient avec Kent :

Let the great gods  
 That keep this dreadful pudder o'er our heads  
 Find out their enemies now. Tremble, thou wretch,

That hast within thee undivulged crimes,  
Unwhipped of justice.  
(3.2.49-53).

Pourtant, un peu plus loin, le tonnerre semble se retourner contre Lear et l'accabler : il n'est plus le signe d'une alliance entre le roi et Dieu, ni celui d'un pacte avec les forces telluriques, mais celui de la tempête intérieure qui submerge le vieillard sénile et le terrasse (3.4.1-27). Les coups assourdissants sont alors la manifestation acoustique du châtement que Lear subit pour avoir agi contre la nature « en abolissant deux types de succession naturelle : celle du temps, et celle de la transmission »<sup>203</sup>. Enfin, si le roi en vient à interroger le sens du tonnerre et qu'il remet ainsi indirectement en question le pouvoir de ses propres imprécations – « What is the cause of thunder ? », demande-t-il à Edgar (3.4.151) – à la fin de l'acte 4, il se rend compte que sa voix n'a plus d'impact et que le tonnerre ne lui obéit pas :

When the rain came to wet me once and the wind to make  
me chatter; when the thunder would not peace at my  
bidding, there I found'em, there I smelt'em out. Go to, they  
are not men o'their words: they told me I was everything;  
'tis a lie, I am not ague-proof.  
(4.6.100-04).

Comme Richard II, il prend peu à peu conscience non seulement que sa voix de monarque dépossédé et sénile pèse aussi lourd qu'une plume, mais que les mots ne sont pas forcément en adéquation avec les actes – « that glib and oily art, / To speak and purpose not », selon la formule de sa fille cadette (1.1.225-26). Une fois les passions purgées et la tempête apaisée, son style s'épure pour revenir à une certaine simplicité lorsqu'il retrouve Cordelia :

Pray, do not mock me.  
I am a very foolish, fond old man,  
Fourscore and upward, not an hour more nor less;  
And, to deal plainly,  
I fear I am not in my perfect mind.  
Methinks I should know you, and know this man;  
Yet I am doubtful; [...]  
Do not laugh at me,

<sup>203</sup> Pierre Iselin, « Exposition et trompe-l'oeil », in François Laroque et Pierre Iselin, avec Josée Nuyts-Giornal, *King Lear, L'oeuvre au noir*, Paris, coédition P.U.F. et C.N.E.D, 2008, p.42.

For, as I am a man, I think this lady  
To be my child Cordelia.  
(4.7.59-70).

Le roi déchirait ses vêtements pour ressentir sa condition d'homme et faire preuve d'humilité à la scène 4 de l'acte 3, et c'est maintenant au tour de sa voix de se dépouiller de ses artifices, de se mettre à nu pour devenir la langue des racines que le roi Lear incarne, lui dont les contemporains de Shakespeare pensaient qu'il était à l'origine du peuple britannique<sup>204</sup>. Alors qu'il prononce ses derniers mots sur scène, sa voix se fait ordinaire, monosyllabique et répétitive :

And my poor fool is hanged! No, no, no life!  
Why should a dog, a horse, a rat have life,  
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,  
Never, never, never, never, never.  
[To Edgar?] Pray you undo this button. Thank you, sir.  
O, o, o, o.  
Do you see this? Look on her: look her lips,  
Look there, look there! [He dies].  
(5.3.304-10).

Si Shakespeare remet en question l'efficacité des tournures sophistiquées et les vers alambiqués dont usent les jeunes hommes masqués dans *The Two Gentlemen of Verona* ou dans *Love's Labour's Lost*, dans *King Lear*, la langue de miel est définitivement condamnée. En effet, non seulement la langue simple et franche qui est celle de Kent et de Cordelia s'oppose aux flatteries hyperboliques de Goneril et de Regan, mais Edgar finit par renoncer définitivement au langage élogieux et aux codes courtois qu'il a adoptés par le passé. À la scène 4 de l'acte 3, il explique à Lear qu'il était l'un de ces jeunes gens à la voix douce et hypocrite :

A serving-man, proud in heart and mind, that curled my  
hair, wore gloves in my cap, served the lust of my mistress'  
heart and did the act of darkness with her; swore as many  
oaths as I spake words and broke them in the sweet face of  
heaven. One that slept in the contriving of lust, and waked  
to do it. Wine loved I deeply, dice dearly; and, in woman,  
out-paramoured the Turk: false of heart, light of ear, bloody

<sup>204</sup> Voir François Laroque, « Texte(s) et contexte(s) », in *King Lear, L'oeuvre au noir, op. cit.*, p.17-18.

of hand; hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness, dog  
in madness, lion in prey.  
(3.4.83-92).

Aussi corrompu que Protée, Biron et l'adolescent de *A Lovers Complaint*, et plus séducteur que le Turc qui peut rappeler ici Othello, Edgar se réforme à la fin de la pièce, où les derniers mots lui appartiennent pour abjurer la *copia verborum* et le décorum auquel elle est associée comme le mensonge qu'elle recèle : « Speak what we feel, not what we ought to say » (5.3.523). Enfin, alors que, dans *Romeo and Juliet*, le dramaturge met en scène le pouvoir incantatoire de la voix lyrique et poétique au cœur d'un système de correspondances cosmiques où la conception cratylique du langage, la dimension magique et spirituelle du son et la capacité du verbe à créer des espaces imaginaires sont explorées, lorsqu'il écrit *King Lear*, dans les années 1600, la représentation du monde et de la nature comme un ensemble harmonieux tel que le concevaient Ficin ou Agrippa « commence à perdre de son crédit intellectuel, même si la poésie continue d'en exploiter les ressources. [...] l'idéologie à laquelle elle se rattache est celle des "réactionnaires", de ceux qui sont nostalgiques d'une harmonie perdue qu'il faut tenter de rétablir »<sup>205</sup>. Alors que la voix était placée sous le signe d'un « O » associé notamment à la magie, à l'imagination et à la création dans *Henry V* et dans *Romeo and Juliet* (« O, anything of nothing first created », 1.1.173), où le « I » s'alliait au « O » pour traduire la *discordia concors*, dans *King Lear*, le terme « nothing » résonne à presque trente reprises « comme une déflagration sourde et noire que l'on peut être tenté d'assimiler au nihilisme qu'implique la formule selon laquelle "Nothing will come of nothing" »<sup>206</sup>. Pourtant, cette dernière laisse le sens ouvert, car elle peut aussi signifier que la destruction de la rhétorique conventionnelle n'est que l'étape indispensable à une renaissance du style. Si seule l'alliance du « O » / « 0 » et du « I » / « 1 » pouvait conduire à la *discordia concors* dans *Romeo and Juliet*, dans *King Lear*, « les jeux d'opposition entre les différents personnages et entre les plans de la double intrigue passent à la fois par la négation et par la négation de la négation,

<sup>205</sup> Pierre Iselin, « Discours, langue et musique », *ibidem*, p.59.

<sup>206</sup> François Laroque, « The Quality of Nothing », *ibid.*, p.128.

laquelle peut aboutir à une affirmation »<sup>207</sup>. Aussi le « rien », ce « nothing » / « O » / « 0 » peut-il être envisagé comme la première étape vers la construction d'une nouvelle voix/e plus simple et vraie, une langue épurée des mots de miel et de la poésie trompeuse. Dès lors, *King Lear* annonce *The Tempest* où, après qu'il a rétabli l'ordre et la concorde et pardonné aux traîtres, Prospero abjure la magie et les artifices pour se retirer des affaires du royaume, mais elle est aussi le prélude à l'une des dernières pièces que Shakespeare écrira, en collaboration avec John Fletcher. Le dramaturge y montre un souci de sérieux et de vraisemblance, ainsi qu'on le voit dès le prologue :

I come no more to make you laugh. Things now  
 That bear a weighty and a serious brow,  
 Sad, high, and working, full of state and woe,  
 Such noble scenes as draw the eye to flow,  
 We now present. Those that can pity here  
 May, if they think it well, let fall a tear.  
 The subject will deserve it. Such as give  
 Their money out of hope they may believe,  
 May here find truth, too. Those that come to see  
 Only a show or two, and so agree  
 The play may pass, if they be still, and willing,  
 I'll undertake may see away their shilling  
 Richly in two short hours. Only they  
 That come to hear a merry bawdy play,  
 A noise of targets, or to see a fellow  
 In a long motley coat guarded with yellow,  
 Will be deceived. For, gentle hearers, know  
 To rank our chosen truth with such a show  
 As fool and fight is, beside forfeiting  
 Our own brains, and the opinion that we bring  
 To make that only true we now intend,  
 Will leave us never an understanding friend.  
 (*All is True*, I, Prologue, 1-22).

Comme l'écrit Sir Henry Wotton, qui assista à la représentation de la pièce durant laquelle le théâtre du Globe prit feu (1613), « [the play represents] some principal pieces of the reign of Henry VIII, which was set forth with many extraordinary circumstances of pomp and majesty [...] sufficient in truth within a while to make greatness very familiar »<sup>208</sup>. La voix royale demeure grandiose et puissante, mais le maniérisme artificieux et la *copia* frauduleuse tendent à

<sup>207</sup> François Laroque, *ib.*, p.129.

<sup>208</sup> Cité par Walter Cohen dans son introduction à la pièce, Greenblatt gen. ed., p.813.

s'effacer pour faire place à « un style plus fluide et plus soluble dans l'air »<sup>209</sup>, tandis que les effets sonores spectaculaires, les bouffonneries et les obscénités sont délaissés au profit du souci de réalisme, d'authenticité et de vérité historique, comme l'indiquent notamment la répétition de « truth » et de ses dérivés ainsi que le titre donné à la pièce, *All is True*.

---

<sup>209</sup> Henri Suhamy, « Art et nature, quelques remarques sur la poétique de Shakespeare », in *Shakespeare poète*, Yves Peyré et Pierre Kapitaniak eds., Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare 2006, Sartrouville, Atenor, 2007, p.144.



## CONCLUSION

Dans l'Angleterre de Shakespeare, où la Réforme a été accompagnée de politiques iconoclastes, l'ouïe s'est trouvée indirectement mise en valeur et l'art dramatique a renforcé cette tendance en donnant à la voix une place de premier plan. D'une part, parce que certains dramaturges, pour défendre l'idéal d'un *auditeur* cultivé sensible à la poésie du texte, récusent l'idée selon laquelle on va *voir* une pièce. D'autre part, parce que les théâtres sont bâtis à Londres à partir de matériaux dont la configuration permet à la voix de prendre toute son ampleur. Les décors sont, en effet, rudimentaires et la pièce est ainsi essentiellement portée par la voix de l'acteur. Dans l'oeuvre de Shakespeare, la palette complète de la voix humaine est représentée ou évoquée : la voix grave de l'homme viril comme celle, ténue, sifflante ou haletante, du vieillard, la voix aiguë de la femme, de l'enfant, de la jeune fille et du garçon, rôles tous interprétés par des *boy actors* âgés de dix à dix-sept ans et de quatorze à seize ans en moyenne. Comme le costume, la voix permet d'ancrer les personnages dans un *genre* et au sein d'un espace géographique et social plus ou moins déterminé, mais elle donne aussi une véritable épaisseur aux personnages et les définit plus précisément : esprit vif ou peu inspiré, sensualité, austérité, sagesse, folie, etc. Entrelacs de paroles, de souffle et de sons, la voix a des pouvoirs que Shakespeare met en scène dans un grand nombre de pièces. Dotée de la capacité de séduire l'auditeur et de l'inspirer, elle peut aussi bien servir à harmoniser les rapports entre les hommes, que maudire ou tuer. C'est ce que nous avons essayé de mettre en évidence dans cette étude, en commençant par faire un « gros plan » sur la voix des personnages en tant que matériau sonore et véhicule de jeux de sons, de mots, de lettres et de chiffres, avant de procéder à un élargissement du cadre pour la replacer au sein des « paysages sonores » où elle se déploie.

Sur la scène shakespearienne, la voix aiguë du *boy actor* est l'une des plus séduisantes qui soient. Perçante, enjouée et hardie, voire insolente quand elle est celle de la jeune fille travestie en garçon, elle se fait cristalline, douce et mesurée quand elle est celle de la vierge, fluette et melliflue quand elle émane de cet amoureux à la fois typique et impossible qu'est l'eunuque. La voix s'écoule de ces jeunes personnages avec une fluidité, une spontanéité et une audace qui *ravissent* l'auditeur pour l'amener à *concevoir*. Liquide fertile ou fleur odorante, elle ensorcelle d'abord car elle emprunte à la rhétorique comme aux procédés stylistiques qui façonnent le propos et doivent agir sur l'auditeur par tous les moyens, qu'il s'agisse du plaidoyer, de l'apitoiement, de l'accusation, de la prière, ou du serment. Ensuite, car elle se fait poétique, puisant aux sources que sont, notamment, Ovide et Pétrarque, pour faire entendre une multiplicité de genres et de formes sur un mode copieux (l'éloge, l'élégie, l'épithalame le blason ou le sonnet, par exemple). Enfin, la voix envoûte en ce qu'elle titille l'oreille de l'auditeur par des effets de rimes et de rythme, par des sous-entendus et des paroles équivoques qui attisent les sens, débrident l'esprit et (r)éveillent le désir. La sirène qu'est Othello conjugue toutes ces caractéristiques dans la mesure où sa voix grave effraie autant qu'elle attire et fascine. Le Maure fait, en effet, preuve de sa maîtrise de l'art oratoire et use d'une voix qui est à la fois poétique, copieuse, érotique et musicale. Il captive le public en faisant entendre une autre voix/e qui déplace les accents et recourt à un style élevé, voire enflé, qui donne à l'oral les caractéristiques de l'écrit. Les personnages dont la voix suscite ainsi l'aspiration au plaisir charnel troublent le spectateur. Qu'il s'agisse d'une vierge, d'un étranger, d'un eunuque, ou d'une jeune fille travestie en garçon, tous ces personnages sont à la périphérie, ou en marge, et leur voix reflète l'ambiguïté et la duplicité qui les marquent. Ou bien elle est mal contrôlée par des personnages honnêtes et innocents (Viola ou Isabella) et, dans ce cas, elle leur échappe, générant des échos amphibologiques et licencieux. Le foisonnement et l'instabilité du sens sont alors promesses de plaisir, mais les mots séduisent aux dépens de celui qui les profère : ils finissent par se retourner contre lui pour entraîner sa perte. Ou bien la voix revendique la vertu, la candeur et la sincérité, mais on la soupçonne alors d'avancer masquée pour

tromper l'auditeur et lui faire baisser la garde. C'est ce qu'illustre *A Lovers Complaint*, où la voix de l'adolescent n'est que dévoilement et dévoilement d'une libido qu'il faut satisfaire. Parmi les personnages de jeunes hommes qui s'essaient au rôle de séducteur dans le théâtre shakespearien, beaucoup relèvent de la seconde catégorie et rares sont ceux dont la langue n'est ni vaine, ni fallacieuse. C'est le cas de Roméo, dont la voix séduit Juliette car elle se libère des clichés et des artifices de la poésie conventionnelle pour atteindre à un lyrisme épuré qui peut s'apparenter à l'expression de l'amour vrai. Alors que, dans *King Lear*, les mots n'ont pas le pouvoir de traduire les sentiments d'une fille pour son père, la voix inspirée de Roméo conduit les jeunes gens au cœur d'un espace amoureux où l'échange des souffles et l'union des âmes, du premier baiser aux vœux d'amour, servent de prélude à la communion des corps. La pièce est marquée au sceau du pétrarquisme et imprégnée de nombreux mythes ovidiens (Pygmalion, Écho et Narcisse, Proserpine et Pluton, Philomèle, Io, Phaëton), et elle est également traversée par des courants néoplatoniciens et hermétiques qui font de la voix une force magique susceptible d'agir sur les choses et les êtres. À cet égard, la voix de Roméo possède la même puissance que celle du Choeur dans *Henry V*, d'Othello, ou de l'acteur de théâtre en général : par sa puissance invocatoire et évocatoire, elle (é)meut l'auditeur et le transporte, l'invitant à voyager dans des espaces qu'elle crée de toutes pièces. Car, si le théâtre sollicite les sens visuel *et* auditif du public, c'est bien la voix de l'acteur qui donne vie et corps au texte. Par l'intonation, le rythme, le volume et la hauteur qui la caractérisent, les mots et les sons dont elle est le véhicule, l'élan ou l'essoufflement qui la gagnent, la voix est la véritable matrice de la pièce, l'*esprit* fécond qui agit sur les sens, l'imagination et l'âme de l'auditeur pour l'entraîner dans des univers merveilleux ou terrifiants.

Ce pouvoir démiurgique, Shakespeare l'incarne autant qu'il le figure par le truchement de la lettre « O ». Comme son ([o:]), cette dernière fait l'objet de jeux de rimes et d'écho qui impriment une tonalité au vers et expriment des émotions ou des états d'esprit : l'exclamation « O ! » traduit, tour à tour, la douleur, le chagrin et la frustration, la joie, l'amour et l'aspiration, l'assentiment, le désir ou la jouissance, et encore la moquerie ou

l'ironie. Cercle vicieux ou métaphore de l'origine et du (re)commencement, le « O » / [o:] est aussi le signe d'un appel aux forces de l'imagination, à la Muse de Feu sans laquelle il n'est pas de pièce, et la représentation de la puissance créatrice du souffle et du son, la manifestation de la magie de la voix au sein du théâtre. Au plan symbolique, la signification du [o:] / « O » est décuplée par celle du chiffre « 0 », dont la graphie, identique à celle de la lettre, permet à Shakespeare de basculer d'un univers à un autre et d'opérer un feuilletage du sens à plusieurs niveaux. Le zéro figure simultanément ce qui est et ce qui n'est pas, ce « rien » qui est, paradoxalement, à l'origine du tout et qui multiplie un chiffre par dix à chaque fois qu'il est accolé à sa droite. Comme chez Pétrarque, le « 0 » / « O » est le signe d'une prolifération, d'une démultiplication et d'une amplification. Ainsi la superposition du zéro sur la lettre « O » et sur sa réalisation sonore qu'est le [o:] indique-t-elle le passage de la réalité à l'abstraction et du matériel au virtuel, la création d'un nouvel espace en expansion et une ouverture vers l'infiniment grand, ou une plongée vertigineuse dans une béance mortelle. Creuset du son et du sens, dans *Romeo and Juliet*, le « O » / [o:] / 0 de « Romeo » dialogue avec le « I » / [ai] / 1 de « I/Juliet » pour exprimer des sentiments et des idées. Ils suggèrent la complémentarité des contraires, l'alliance du littéral et du figuré, de la manière et de la matière, du cercle et de la ligne droite, de l'horizontalité et de la verticalité, ou du masculin et du féminin. On trouve une autre illustration de ces jeux de sons et de lettres dans *Twelfth Night*, où les diphtongues [o:] et [ai], deux des sons les plus volumineux que la voix puisse produire au théâtre, révèlent leur lien avec l'univers de la fête, de la danse et du chant populaires (les refrains « With O and I »), tout en découvrant leur proximité avec la lettre « W » lorsqu'elle est oralisée : « why » / [« o: ai »]. Si la lettre « O » est la griffe de Pétrarque, le « W » est celle de Shakespeare : non seulement sa prononciation à l'oral contient celle des deux diphtongues avec lesquels il joue, mais il signale une dynamique d'inversion et de renversement que le poète transcrit littéralement sur la page en retournant la lettre pour former un « M », comme on le voit dans des vers de *The Rape of Lucrece* et dans l'anagramme qu'est « M.O.A.I. » dans *Twelfth Night*. Miroirs inversés l'une de l'autre, initiale et finale du prénom du dramaturge (William) et de l'une de ses signatures officielles (W<sup>M</sup> Shakspe<sup>n</sup>), les lettres « W » et « M » renvoient aux

termes « woman » et « man » et dévoilent à la fois un brouillage des genres et une tension érotique. Le dramaturge joue donc sur les effets d'écho et de résonance tout en accordant un vif intérêt aux jeux de lettres et de chiffres, et c'est souvent en partant des premiers que l'on devine les lieux du texte où se dissimulent les seconds. Du fait du poids que le vers shakespearien accorde à la dimension sonore des mots, il pose un certain nombre de problèmes au traducteur, ainsi que l'a noté Jean-Michel Déprats, qui, quand il compare différentes traductions françaises des pièces de Shakespeare, constate que la déperdition « est [la] plus sensible dans le domaine des sonorités. L'union du sens et du son dans les vers les plus suggestifs ne peut être reproduite parfaitement ; on peut simplement en approcher »<sup>1</sup>. Acteur et metteur en scène, le dramaturge sait que la scène théâtrale est un instrument dont la voix doit savoir jouer pour produire une musique dont les ornements stimuleront l'imagination des spectateurs. Aussi compose-t-il avec un soin tout particulier la mélodie du vers et la toile acoustique qui sous-tend ses pièces. En outre, il se doit de choisir les acteurs qui interprètent ses personnages en fonction de critères à la fois physiques et vocaux. À la manière d'Andrew Gurr, qui, entre autres choses, a reconstitué le jeu de l'acteur au temps de Shakespeare, ainsi que sa gestuelle et sa diction, nous nous sommes efforcée de prêter l'oreille à la respiration du texte, à la cadence et au phrasé, afin d'entendre la voix des personnages et d'en imaginer le timbre, le registre, le volume, ou le débit, ne fût-ce que dans « l'oreille de l'esprit ». Appréhender la voix implique donc que l'on considère le son comme le sens des vers et que l'on sonde les lettres qui en constituent les mots, tout en cherchant les indices que nous donne le texte dramatique quant à la voix de tel ou tel personnage. Enfin, on ne peut embrasser la voix dans le théâtre de Shakespeare que si on la considère comme l'un des éléments qui composent un « paysage sonore » bien plus vaste.

Dans cette optique, nous nous sommes inspirée des travaux de Murray Schafer ainsi que de ceux de Barry Truax, qui proposent d'envisager l'acoustique comme critère de définition d'un groupe social : dès lors que des individus partagent un même univers sonore et qu'ils en décodent les signaux de la même façon (*soundscape*), ils font partie d'une même *communauté*

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Déprats, « "I do not know what poetical is" : sur quelques problèmes de traduction poétique », in *Shakespeare poète, op. cit.*, p.189.

*acoustique*. Dans leur prolongement, Bruce Smith s'est intéressé à l'environnement sonore de l'Angleterre de la Renaissance et il a tenté de le reconstituer en s'appuyant sur les textes de pièces élisabéthaines et jacobéennes ainsi que sur des comptes rendus de voyages de visiteurs étrangers en Angleterre. Il a également observé l'acoustique dans quelques pièces de Shakespeare, mesuré la proportion de voix graves et de voix aiguës ou l'intensité du son de certains instruments de musique, et il a expliqué comment la voix de l'acteur se propageait au sein des théâtres du Globe et des Blackfriars à Londres. La forme polygonale du Globe devait être remarquablement propice à l'acoustique, à une époque où l'écho fascinait les architectes : alors que Vitruve tentait de réduire les phénomènes de résonance jugés de nature à « parasiter » la pièce au théâtre, il semble que les maîtres d'oeuvre du XVI<sup>ème</sup> siècle aient, à l'inverse, cherché à les amplifier, hypothèse qui, à notre connaissance, n'a été que brièvement évoquée<sup>2</sup>. C'est à la lumière des travaux de Schafer, Truax et Smith et dans leur sillage, que nous avons examiné les pièces de Shakespeare pour constater la richesse de ce que l'on pourrait qualifier de « bandes originales » avant l'heure. La voix s'y mêle à des bruits et à des sons de tout type, à des airs de musique, à des cris d'animaux, à des coups frappés à la porte, ou encore à des coups de tonnerre, et elle est aussi le véhicule d'images acoustiques. Tout en ayant le souci d'imaginer la manière dont les bruits et les bruitages étaient réalisés au théâtre, dans l'idée de mieux les entendre, nous avons repris et traduit le concept de *soundscape* pour en élargir la définition. Dans le cadre de cette étude, le « paysage sonore » d'une pièce ou d'un personnage comprend non seulement la voix elle-même, comme parole et comme son, mais aussi l'ensemble des éléments liés à l'acoustique et aux sonorités dans la pièce, aux plans littéral et figuré. Parmi ces éléments, on peut compter les jeux de mots et de sons, dont nous avons déjà parlé, les métaphores qui conçoivent la voix dans sa dimension organique et / ou pneumatique (« mouth, throat, tongue, pipe, breast, air, breath »), ainsi que les images et les analogies qui en font un poignard ou l'assimilent à un

---

<sup>2</sup> Voir les remarques de John Kerrigan, *Motives of Woe. Shakespeare and 'Female Complaint'*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p.43 : « *De architectura* urges that resonance be cultivated in theatres to the exclusion of distracting echoes. During the Renaissance, however, the treatise was read with a difference and echoes were judged attractive<sup>o</sup> ». Voir aussi Joseph Loewenstein, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984, p.59.

instrument de musique tel que la flûte, la trompette, l'orgue ou la viole. Ces tropes et figures induisent différentes visions de la voix qu'il faut prendre en considération. En effet, si l'analogie avec l'instrument met parfois en lumière la musicalité de la voix, elle en souligne aussi les limites. Quant au terme « mouth », il attire souvent l'attention sur la matérialité de la voix, tandis que le mot « tongue » peut désigner le langage quand « air » et « breath » renvoient plus volontiers au pouvoir ordonnateur, voire au souffle divin dont la voix humaine est l'expression terrestre, bien que l'on ne puisse systématiser l'emploi de ces métaphores. Un « paysage sonore » inclut également les sons et les bruits qui émanent de la scène ou des coulisses. Ces derniers sont indiqués par les didascalies, comme c'est le cas des fanfares et des coups de canon par exemple, mais ils sont aussi mentionnés par les personnages eux-mêmes, comme le montre l'évocation des cris d'oiseaux dans *Romeo and Juliet*. Signes et signaux, ils déterminent la tonalité d'une scène autant qu'ils la commentent et l'enrichissent ; ils manifestent l'harmonie ou la dissonance qui règne dans l'âme des personnages et dans un royaume. Enfin, les « tableaux sonores » reposent sur la figure de l'*ekphrasis*, sur ces moments où les personnages décrivent des espaces et des situations sous un angle acoustique pour donner à entendre le sang et le chagrin, ou la concorde et la paix. Si nous avons essayé de mettre au jour les grandes caractéristiques de la voix dans les pièces de Shakespeare, montrant que le son de la voix, la musique du vers et les paysages sonores recèlent autant de sens que les mots et les lettres dont ils jaillissent, notre étude est loin d'être exhaustive et nous aimerions, en dernier ressort, tracer d'autres voies qui pourraient être empruntées.

Nous avons essayé de ne jamais perdre de vue la dimension aurale / orale du texte. Ainsi avons-nous pris en compte le ton, le débit et l'accent qu'adopte l'acteur pour contrefaire son personnage. Non seulement la langue anglaise est marquée par des accents lexicaux qui contribuent à donner un rythme à la voix, mais l'acteur ajoute aux vers des accents intonatifs d'ordre conventionnel et une intonation personnelle qui résulte de l'interprétation du rôle qu'il incarne. Les accents et inflexions impriment une ligne serpentine et musicale sur le discours, en particulier si l'acteur décide de prendre un accent singulier. C'était peut-être le cas de celui qui jouait Othello : un accent étranger

pouvait signaler l'altérité profonde du personnage et le caractère incomplet de son assimilation. Et le Maure n'était sans doute pas le seul à se distinguer au plan vocal : que dire de Cléopâtre, reine d'Égypte, ou de la galerie de personnages exotiques dans la pièce qu'est *Henry V* ? Shakespeare aime la multiplicité et la diversité. Outre les expressions et les jeux de mots en langue étrangère qui apparaissent dans ses pièces (le français et l'italien, par exemple)<sup>3</sup>, les différents accents qui peuplent l'Angleterre de l'époque sont représentés sur scène. En marge de la voix royale, on trouve, dans *Henry V*, ceux, rustiques, agressifs et souvent ridicules, des Écossais, des Irlandais ou des Gallois. On découvre aussi le versant érotique des mots anglais lorsque la princesse Katherine les déforme en les prononçant. Selon le roi, la voix de la Française fait danser le mot pour le rendre musical et sensuel, et il en va probablement de même de celle d'Othello ou de Cléopâtre. La voix de la reine égyptienne, dont Plutarque vante la beauté, devait être particulièrement chantante aux yeux de l'Anglais du XVI<sup>ème</sup> siècle : un timbre clair et harmonieux, une intonation changeante et un accent mélodieux ? Sur scène, peut-être des flûtes accompagnaient-elles véritablement le récit d'Enobarbus décrivant l'arrivée de la reine, ce qui faisait écho à la voix musicale de cette dernière et la plaçait dans un paysage sonore distinctif et distinct de celui de Rome, tout en tambours et trompettes<sup>4</sup>. Quant au Gallois qu'est Fluellen, peut-être les onomatopées dont il ponctue ses bavardages et sa substitution des [p] aux [b] suggèrent-elles que sa langue sonnait comme un jargon cadencé aux oreilles des Anglais de l'époque ? Peut-être le son de sa voix bigarrée était-il associé à des instruments caractéristiques de la musique folklorique galloise tels que la harpe, la flûte ou le cwrth, sorte de lyre à quatre cordes et archet de la taille d'un violon ? La critique s'est intéressée à la représentation de l'Autre à la Renaissance, mais elle n'a consacré que très peu d'analyses à la perception de la voix étrangère dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne<sup>5</sup>. Quelles informations nous donnent les pièces de Shakespeare, quels types de

<sup>3</sup> Voir Patricia Parker, "The Novelty of Different Tongues: Polyglot Punning in Shakespeare (and others)", in *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, François Laroque et Franck Lessay eds., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.41-58.

<sup>4</sup> Enobarbus utilise le terme de « flutes », qui désigne les flûtes traversières. Ces instruments ne sont mentionnés dans aucune autre pièce de Shakespeare.

<sup>5</sup> À notre connaissance, le dernier chapitre de l'ouvrage de Bruce Smith fait exception. Voir *The Acoustic World of Early Modern England, op. cit.*, « Listen, Otherwise », p.287-341.

descriptions trouve-t-on dans les sources qui l'ont influencé et de quelle façon les traités et les pièces des contemporains du dramaturge dépeignent-ils la voix et le paysage sonore de celui qui vient d'ailleurs ? Reconstituer la voix de Cléopâtre ou celle de Fluellen nécessiterait des recherches susceptibles de répondre à ces questions. Dans le même esprit, le portrait vocal des *boy actors* pourrait être affiné. Cette voix, dont le piquant ou la suavité ont été démontrés, pourrait être mise en perspective par rapport à celle des acteurs des *children companies* qui apparaissent dans les pièces des contemporains de Shakespeare. Les enfants-acteurs se moquaient de leurs rivaux des scènes publiques et ils en imitaient la conduite, les codes et la voix. L'exploration des pièces de Chapman, de Marston ou de Ben Jonson, devrait permettre de dresser un portrait en creux de la voix des *boy actors* dans le théâtre de Shakespeare et, plus généralement, d'étudier la manière dont ces derniers exerçaient leur séduction. Nous avons également souligné l'aspect fondamental des jeux de mots, de lettres et de chiffres qui découlent de jeux sur les sons [o :] et [ai], deux diphtongues dont le dramaturge se sert comme de piliers acoustiques et de supports conceptuels. Dans ce domaine, notre étude des lettres « I » et « O » et de leur symbolique à la Renaissance repose essentiellement sur l'ouvrage de Geoffroy Tory de Bourges qu'est *Champ Fleury* ; il nous faudrait donc élargir le cadre de nos lectures aux ouvrages anglais susceptibles de lui faire écho. De surcroît, nous n'avons pas examiné dans le détail les poèmes et les chants médiévaux dans lesquels on trouve les couplets en « O et I », et nous n'avons consulté qu'un nombre limité d'analyses critiques sur le sujet. Le champ des études médiévales n'est pas le nôtre, mais il pourrait nous éclairer sur le sens que revêtent ces deux sons et sur les contextes dans lesquels ils apparaissent<sup>6</sup>. Il faudrait également se pencher sur les pièces des contemporains du dramaturge, parmi lesquelles celle de Dekker intitulée *O per se O* et le *Docteur Faust* de Marlowe, où la lettre « O » semble revêtir une importance particulière<sup>7</sup> ; ces deux pièces pourraient constituer une première base d'investigation. Enfin, les sonnets de Shakespeare comptent de nombreux jeux

<sup>6</sup> Par exemple, la thèse de Margaret Emblom, que nous n'avons pu nous procurer, est consacrée à ce sujet. Voir *Middle English O-and-I Poems: Their Texts and Contexts*, Washington University, 1987, University Microfilms International (Ann Arbor, MI), 229p.

<sup>7</sup> Voir les pistes suggérées par l'article de Joseph E. Grennen, "Robert Graves's Poem 'O': Wrestling Meaning from the Alphabet", *Twentieth Century Literature*, Vol.33, N°2, été 1987, p.150-58, en particulier les p.153-57 consacrées à ces pièces.

de mots et d'homophonie fondés sur les diphtongues [o:] et [ai] comme sur les lettres « O » et « I », et il conviendrait de les examiner. Le poète-dramaturge s'adresse à l'oreille autant qu'à l'oeil, et il n'est pas de public modèle qui ne soit à la fois auditeur, spectateur et lecteur de Shakespeare, car dans son oeuvre, ainsi que nous avons essayé de le montrer dans ces pages, « la lettre » et « la voix » ne s'opposent pas mais convergent et se fertilisent mutuellement<sup>8</sup>.

L'étude de la voix dans le théâtre de Shakespeare mène donc à un champ d'investigation très vaste encore en partie vierge, à savoir la question de l'interface entre magie du verbe et pulsation du rythme, entre oralité et écriture, entre spectacle vivant et texte canonique ou « canonisé ». L'oralité, on l'a vu, est ce qui redonne vie et vigueur à un ensemble déjà maintes fois parcouru et labouré en tous sens. La voix est ce qui ajoute la dimension de la profondeur et du *vibrato*, ce qui permet de « faire sens » autrement. Sans elle, il serait sans doute inutile de parler de « théâtre ».

---

<sup>8</sup> Voir Paul Zumthor, *La Lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p.132.

## BIBLIOGRAPHIE

<b>CORPUS SHAKESPEARIEN</b>	<b>497</b>
Oeuvres complètes	497
Éditions des pièces	497
<b>SOURCES PRIMAIRES</b>	<b>499</b>
Oeuvres littéraires antérieures à Shakespeare	499
Oeuvres dramatiques, oeuvres littéraires et traductions des contemporains de Shakespeare	500
Autres ouvrages des contemporains de Shakespeare	502
Dictionnaires	508
Références classiques	508
Autres	510
<b>SOURCES SECONDAIRES</b>	<b>511</b>
Monographies et articles critiques	511
Ouvrages de référence	553
Ouvrages généraux	556
<b>ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES</b>	<b>557</b>
Films	557
Monographies et articles critiques	557



**CORPUS SHAKESPEARIEN****Oeuvres complètes**

BEVINGTON, David, *The Complete Works of Shakespeare*, 4<sup>ème</sup> ed., New York, Longman, 1997.

BLAKEMORE, Evans G. et J.J.M. Tobin eds., *The Riverside Shakespeare*, 2<sup>ème</sup> ed., Boston et New York, Houghton Mifflin Company, 1997.

GREENBLATT, Stephen, gen. ed., Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus eds., *The Norton Shakespeare*, Based on the Oxford Edition, New York et Londres, W.W. Norton & Company, 1997.

WELLS, Stanley et Gary Taylor gen. eds., John Jowett et William Montgomery eds., *The Oxford Shakespeare: the Complete Works*, 2<sup>ème</sup> ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.

**Éditions des pièces**

SHAKESPEARE, *Antony and Cleopatra*, David Bevington ed., The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, New York, Madrid, Le Cap, Singapour, Sao Paulo, Cambridge University Press, 2005.

\_\_\_\_\_, *Antony and Cleopatra*, John Wilders ed., The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1995.

\_\_\_\_\_, *Antoine et Cléopâtre*, in *Tragédies*, Tome II des *Oeuvres complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_, *Coriolanus*, Philip Brockbank ed., The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1976.

\_\_\_\_\_, *Hamlet*, A. R. Braunmuller et Stephen Orgel eds., The Pelican Shakespeare, Penguin Classics, New York, Londres, 2001.

\_\_\_\_\_, *Hamlet*, G.R. Hibbard ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_, *Hamlet*, in *Tragédies*, Tome I des *Oeuvres complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_, *Henry V*, J.H. Walter ed., The Arden Shakespeare, Londres, Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_, *King Lear*, R.A. Foakes ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomas Nelson & Sons Ltd., 1997.

\_\_\_\_\_, *King Lear*, Kenneth Muir ed., The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1972.

\_\_\_\_\_, *A Lovers Complaint*, in *Motives of Woe. Shakespeare and 'Female Complaint'*, John Kerrigan ed., Oxford, Clarendon Press, 1991, p.209-21.

\_\_\_\_\_, *Macbeth*, in *Tragédies*, Tome II des *Oeuvres Complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_, *Macbeth*, Kenneth Muir ed., The Arden Shakespeare, Thomson Learning, Londres, 2006.

\_\_\_\_\_, *Measure for Measure*, Brian Gibbons ed., The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

\_\_\_\_\_, *Mesure pour Mesure*, traduction de Jean-Michel Déprats, analyses, documents et notes d'Anny Crunelle-Vanrigh, Paris, Éditions théâtrales, 2001.

\_\_\_\_\_, *The Merchant of Venice*, J.R. Brown ed., The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_, *A Midsummer Night's Dream*, Harold F. Brooks ed., The Arden Shakespeare, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1979.

\_\_\_\_\_, *Much Ado About Nothing*, A.R. Humphreys ed., The Arden Shakespeare, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1981.

\_\_\_\_\_, *Othello*, Stephen Orgel et Russ McDonald eds., The Pelican Shakespeare, Penguin Classics, New York, Londres, 2001.

\_\_\_\_\_, *Othello*, E.A.J. Honigmann ed., The Arden Shakespeare, Walton-on-Thames, Surrey, Thomas Nelson & Sons Ltd, 1998.

\_\_\_\_\_, *Othello*, in *Tragédies*, Tome I des *Oeuvres Complètes* publiées sous la direction de Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_, *Richard II*, Charles R. Forker ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomson Learning, 2002.

\_\_\_\_\_, *Richard III*, Anthony Hammond ed., The Arden Shakespeare, Londres, Thomson Learning, 2006.

\_\_\_\_\_, *Romeo and Juliet*, Jill L. Levenson ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 2000.

\_\_\_\_\_, *Romeo and Juliet*, Brian Gibbons ed., The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1980.

\_\_\_\_\_, *Roméo et Juliette*, nouvelle traduction de François Laroque et Jean-Pierre Villquin, préface et notes de François Laroque, Paris, le Livre de Poche, 2005.

\_\_\_\_\_, *The Tempest*, David Lindley ed., The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 2002.

\_\_\_\_\_, *The Tempest*, Stephen Orgel ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 1987.

\_\_\_\_\_, *Twelfth Night*, Keir Elam ed., The Arden Shakespeare, Londres, Cengage Learning, 2008.

\_\_\_\_\_, *Twelfth Night*, J.M. Lothian et T.W. Craik eds., The Arden Shakespeare, Londres et New York, Routledge, 1975.

## SOURCES PRIMAIRES

### Oeuvres littéraires antérieures à Shakespeare

CHAUCER, Geoffrey, *Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, Larry D. Benson ed., Boston, Houghton Mifflin Company, 3<sup>ème</sup> édition, 1987, 1327p.

MORE, Thomas, *Utopia*, traduit et édité par Robert M. Adams, New York et Londres, Norton & Company, 260p.

OVID, *Ex Ponto*, in *Ovid: Tristia, Ex Ponto*, traduit du latin par A.L. Wheeler, édition bilingue, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press, et Londres, William Heinemann, 1939, p.264-489.

\_\_\_\_\_, *Metamorphoses*, traduit par Arthur Golding, (1567), Madeleine Forey ed., Londres, Penguin Classics, 2002, 535p.

\_\_\_\_\_, *Fasti*, traduit du latin par James George Frazer, édition bilingue, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press, et Londres, William Heinemann, 1939, 496p.

\_\_\_\_\_, *Ars Amatoria*, in *Ovid: The Art of Love and other Poems*, traduit du latin par J.H. Mozley, The Loeb Classical Library, Londres, William Heinemann, et New York, G.P. Putnam's Sons, 1929, p.12-175.

\_\_\_\_\_, *Amores*, in *Ovid: Heroides and Amores*, traduit du latin par Grant Showerman, The Loeb Classical Library, Londres, William Heinemann, et New York, G.P. Putnam's Sons, 1921, p.313-508.

\_\_\_\_\_, *Heroides*, in *Ovid: Heroides and Amores*, traduit du latin par Grant Showerman, The Loeb Classical Library, Londres, William Heinemann, et New York, G.P. Putnam's Sons, 1921, p.8-311.

OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, édition revue, corrigée et augmentée par Danielle Porte, Paris, Les Belles Lettres, 2005, 170p.

\_\_\_\_\_, *Les Amours*, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 123p.

\_\_\_\_\_, *L'Art d'aimer*, texte établi et traduit par Henry Bornecque, huitième édition revue et corrigée par Philippe Heuzé, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 94p.

PÉTRARQUE, François, *Rime di Francesco Petrarca, Sonetti, Canzoni, Trionfi*, 1470, 1<sup>ère</sup> édition, [s.n.], Venise, numérisation du manuscrit pour la BNF, 360p. URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70418k>>

### **Oeuvres dramatiques, oeuvres littéraires et traductions des contemporains de Shakespeare**

ARMIN, Robert, *The History of the Two Maids of More-Clacke with the life and simple maner of John in the hospitall. Playd by the Children of the Kings Majesties Revels. Written by Robert Armin, servant to the Kings most excellent Majestie*, Londres, imprimé par N[icholas] O[kes] pour Thomas Archer, 1609, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 773, 72p.

DAVIES, Sir John, *Hymns of Astraea*, (1599), in *The Poems of Sir John Davies*, Robert Krueger ed., Oxford, Clarendon Press, 1975, 452p.

\_\_\_\_\_, *Nosce Teipsum*, in *The Complete Poems of Sir John Davies*, Alexander B. Grosart ed., Londres, Chatto and Windus, 1876, Vol.1, 213p.

DONNE, John, *The Sermons of John Donne*, George R. Potter et Evelyn M. Simpson eds., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, Vol.2, 462p.

DOWLAND, John, *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or Introduction: containing the art of singing Digested into foure bookes. Not onely profitable, but also necessary for all that are studious of musicke. Also the dimension and perfect use of the monochord, according to Guido Aretinus. By John Douland lutenist, lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Universities*, Londres, imprimé par Thomas Snodham pour Thomas Adams, 1609, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 18853 90p.

JONSON, Ben, *The English Grammar made by Ben Jonson for the benefit of all Strangers, out of his observation of the English language now spoken, and*

*in use*, in *The workes of Benjamin Jonson*, Londres, [s.n.], 1641, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 14754a, p.34-69.

\_\_\_\_\_, *Every Man Out of His Humour*, in *Ben Jonson*, Brinsley Nicholson et C.H. Herford eds., Londres, Ernest Benn Ltd., et New York, Charles Scribner's Sons, Vol.I, n.d.

\_\_\_\_\_, *Every Man in His Humour*, in *Ben Jonson*, Brinsley Nicholson et C.H. Herford eds., Londres, Ernest Benn Ltd., et New York, Charles Scribner's Sons, Vol.I, n.d.

\_\_\_\_\_, *Cynthia's Revels*, in *The Complete Plays of Ben Jonson*, Vol. II, G.A. Wilkes ed., Oxford, Clarendon Press, 1981.

\_\_\_\_\_, *The Staple of News*, in *Ben Jonson*, Vol. VI, C.H. Herford, Percy et Evelyn Simpson eds., Oxford, Clarendon Press, 1938.

LONGUS, *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé*, traduction par Jacques Amyot, texte de 1559 ; suivies de la traduction revue par Paul-Louis Couturier, précédées d'une notice par Etienne Charavay, Petite bibliothèque littéraire, Paris, Alphonse Lemerre, 1872, numérisation de la BNF, 296 p.  
URL <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k331984>>

MARLOWE, Christopher, *Hero and Leander By Christopher Marlowe*, Londres, imprimé par Adam Islip pour Edward Blunt, 1598, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 17413, 19 feuillets.

\_\_\_\_\_, *Hero and Leander*, in *The Complete Works of Christopher Marlowe*, Fredson Bowers ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1973, vol.2, p.423-515.

\_\_\_\_\_, *The tragicall history of the life and death of Doctor Faustus*, imprimé à Londres pour John Wright, 1624, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 174351624, 62p.

MARSTON, John, *Antonio and Mellida*, in *The Malcontent and other Plays*, Keith Sturgess ed., Oxford World's Classics, Oxford, Oxford University Press, 1997.

\_\_\_\_\_, *Antonio's Revenge*, W. Reavley Gair ed., Manchester, Manchester University Press, 1978.

MIDDLETON, Thomas, *The Puritaine, or the Widdow of Watling-streete, Acted by the Children of Paules*, imprimé à Londres par George Eld, 1607, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 21531, 62p.

PLUTARQUE, *Les oeuvres morales & meslees de Plutarque*, traduites du grec en françois par Messire Jacques Amyot, 1572, numérisation de la BNF, reproduction de l'édition de Paris, M. de Vascosan, 1572, 668p., Cambridge, Mass., Omnisys, 1990.

URL < <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-53612&M=notice> >

RABELAIS, François, *Gargantua*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris, Point Seuil, 1995, 387p.

TERENCE, *Terence in English, Fabulae comici facetissimi et elegantissimi poetae Terentii omnes Anglicae factae primúmque hac noua forma nunc editae: opera ac industria R.B. in Axholmiensi insula Lincolnsherij Epwortheatis*, traduit par Richard Bernard, Cambridge, John Legatt, 1598, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 23890, 455p.

VAN DER NOOT, Jan, *A theatre wherein be represented as wel the miseries & calamities that follow the voluptuous worldlings as also the greate joyes and plesures which the faithfull do enjoy. An argument both profitable and delectable, to all that sincerely love the word of God. Devised by S. John vander Noodt. Seene and allowed according to the order appointed*, Ai-Dv, suivi de *A Theatre for Worldlings*, Londres, Henry Bynneman, 1569, (Preceded by epigrams translated from the "Rime" of Francesco Petrarca, and sonnets translated from the "Visions" of Joachim Du Bellay. Translated out of French into Englishe by Theodore Roest. The translation is partly the work of Edmund Spenser), STC (2<sup>ème</sup> ed.) 8602, p.1-101.

### **Autres ouvrages des contemporains de Shakespeare**

AGRIPPA, Henri Corneille, *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie, La magie naturelle*, Livre I, traduit et présenté par Jean Servier d'après l'édition latine de 1529, Paris, L'île verte, Berg International, 1982, 218p.

\_\_\_\_\_, *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie, La magie céleste*, Livre II, traduit et présenté par Jean Servier d'après l'édition latine de 1529, Paris, L'île verte, Berg International, 1981, 228p.

\_\_\_\_\_, *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie, La magie cérémonielle*, Livre III, traduit et présenté par Jean Servier d'après l'édition latine de 1529, Paris, L'île verte, Berg International, 1982, 254p.

ANGLICUS, Bartholomaeus, *Batman uppon bartholome His booke De Proprietatibus Rerum*, Londres, 1582, introduction et index de Jürgen Schäfer, Hildesheim, G. Olms Verlag, 1976, 441p.

BACON, Francis, *Sylva Sylvarum*, (1627), in *The Works of Francis Bacon*, James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Denon Heath eds, Fac-simile de l'édition de Londres, [s.n.], 1858-1874, Stuttgart, Frommann, Holzboog, 1986, numérisation de la BNF, Band 2, p.325-692.

URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k254716> >.

BARET, John, *An alvearie or quadruple dictionarie containing foure sundrie tongues: namelie, English, Latine, Greeke, and French. Newlie enriched with varietie of wordes, phrases, proverbs, and divers lightsome observations of grammar. By the tables you may contrairwise finde out the most necessarie wordes placed after the alphabet, whatsoever are to be found in anie other dictionarie: which tables also serve for lexicons, to lead the learner unto the English of such hard wordes as are often read in authors, being faithfullie examined, are truelie numbered. Verie profitable for such as be desirous of anie of those languages*, Londres, imprimé par Henry Denham, 1580, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 1411, np.

BEAU-CHESNE, Jehan, de, et John Baildon, *A new booke, containing all sorts of hands usually written at this day in Christendome as the English and French Secretary, the Roman, Italian, French, Spanish, high and low Dutch, court and chancerie hands: with examples of each of them in their proper tongue and letter. Also an example of the true and just proportion of the Romane capitals. Collected by the best approved writers in these languages*, (1571), imprimé à Londres par Richard Field, 1611, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 3361.7, 77p.

\_\_\_\_\_, *A booke containing divers sortes of hands as well the English as French secretarie with the Italian, Roman, chancelry & court hands. Also the true & just proportio[n] of the capitall Roma[n]e set forth by John de Beau Chesne and M. John Baildon*, (1571), imprimé à Londres par Richard Field, 1602, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 6448.7, 88p.

\_\_\_\_\_, *A booke containing divers sortes of hands as well the English as French secretarie with the Italian, Roman, chancelry and court hands. Also the true and just proportio[n] of the capitall Romae set forth by John de Beau Chesne. P. and M. John. Baildon*, imprimé à Londres par Thomas Vautrouillier, 1571, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 6446, 96p.

BULLOKAR, William, *Booke At Large, for the Amendement of Orthographie for English Speech wherein, a most perfect supplie is made, for the wantes and double sounde of letters in the olde orthographie, with examples for the same, with the easie conference and use of both orthographies, to save expences in bookes for a time, untill this amendement grow to a generall use, for the easie, speedie, and perfect reading and writing of English*, Londres, Henrie Denham, 1580, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 4086, 54p.

CASE, John, *The Apology of Music, vocal as well as instrumental and mixed*, Oxford, Joseph Barnes, 1588, texte édité et traduit en anglais par Pierre Iselin, document présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches, non publié, 154p.

CROOKE, Helkiah, *Mikrokosmographia: a description of the body of man. Together with the controversies thereto belonging. Collected and translated out of all the Best Authors of Anatomy, Especially out of Gasper Bauhinus and Andreas Laurentius by Helkiah Crooke, Doctor in Physicke*, Londres, 1615, in *Horace Howard Furness Memorial (Shakespeare) Library*, William Jaggard

ed., Folio QM21 C76 1615, reproduction électronique du Schoenberg Center for Electronic Text And Image, Université de Pennsylvanie, 1111p.  
 URL <<http://dewey.library.upenn.edu/sceti/printedbooksNew/index.cfm?textID=crooke>>

DU LAURENS, André, *A Discourse of the Preservation of the Sight by Andreas Laurentius*, 1599, traduit par Richard Surphlet, Sanford V. Larkey ed., Shakespeare Association Facsimiles, N°15, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press for the Shakespeare Association, 1938, 194p.

EGERTON, Stephen, *The Boring of the Eare contayning a plaine and profitable Discourse by way of Dialogue: concerning 1.Our preparation before Hearing, 2.Our demeanour in Hearing, 3.Our exercise after we have heard the Word of God*, Londres, William Stansby, 1623, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 7527.5, 70p.

ESTIENNE, Charles, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, reproduction de l'édition de Paris, Simon de Colines, 1545, numérisation de la BNF, 375p. URL <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52147d>>

FICIN, Marsile, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*. De l'Amour, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, les Belles Lettres, 2002, 318p.

\_\_\_\_\_, *Three Books on Life*, introduction et traduction par Carol V. Kaske et John R. Clark, Medieval and Renaissance Texts & Studies et The Renaissance Society of America, New York, Binghamton, 1989, 507p.

FLUDD, Robert, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia*, 1617-1621, Oppenheimii, ære Johan-Theodori de Bry, typis Hieronymi Galleri, Liber III, 277p.  
 URL <<http://www.billheidrick.com/Orpd/RFludd/>>

HEYWOOD, Thomas, *An apology for actors Containing three briefe treatises. 1 Their antiquity. 2 Their ancient dignity. 3 The true use of their quality*, Londres, imprimé par Nicholas Okes, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 13309, 1612, 64p.

LE JEUNE, Hadrian, *Les Emblemes*, Anvers, Christophe Plantin, 1567, 63p.  
 URL <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae.php?id=FJUa048>>

LUTHER, *Lectures on Titus, Philemon and Hebrews*, in *Luther's Works*, J. Pelikan et W.A. Hansen eds., Vol.29, Saint Louis, Concordia Publishing House, 1968, 266p.

MERES, Francis, *Palladis tamia Wits treasury being the second part of Wits common wealth*, Londres, imprimé par P. Short pour Cuthbert Burbie, 1598, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 17834, 333p.

MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, suivie du *Traité de mécanique des poids soutenus par des puissances sur les plans inclinez à l'Horizon*, Paris, 1636, facsimilé de

l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, introduction par François Lesure, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1963, pagination multiple.

MONTAIGNE, Michel, de, *Les Essais* suivi de *Vingt neuf sonnets d'Estienne de La Boétie*, de *Notes de lecture* et de *Sentences peintes*, édition critique par Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2007, 2080p.

\_\_\_\_\_, *The Essays of Michael Lord of Montaigne*, traduction par Florio, 1603, Ben R. Schneider ed., Londres, Oxford World's Classics, 1904, numérisation des Éditions Renaissance, University of Oregon Scholars'Bank, 1999, 1061p.

URL <<https://scholarsbank.uoregon.edu/dspace/handle/1794/766>>

\_\_\_\_\_, *Essais de Messire Michel seigneur de Montaigne, chevalier de l'ordre du Roy, & Gentil-homme ordinaire de sa Chambre*, 1580, Livre second, Bourdeaus, S. Millanges, numérisation du CESR de Tours, Bibliothèques Virtuelles Humanistes, 2006, 650p.

URL <<http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=236>>

MULCASTER, Richard, *Positions wherin those primitive circumstances be examined, which are necessarie for the training up of children, either for skill in their booke, or health in their bodie. Written by Richard Mulcaster, master of the schoole erected in London, 1561, in the parish of Sainct Laurence Powntneie, by the worshipfull companie of the merchaunt tailers of the said citie*, imprimé à Londres par Thomas Vautrollier pour Thomas Chare [i.e. Chard], 1581, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 18253, 302p.

ORTELIUS, Abraham, *Theatrum orbis terrarum Abrahami Ortelii Antwerp geographi regii. The theatre of the whole world: set forth by that excellent geographer Abraham Ortelius*, imprimé à Londres par John Norton [et John Bill], imprimeur de son Excellence le Roi, en hébreu, grec et latin, 1606 [1608 ?], STC (2<sup>ème</sup> ed.) 18855, 343p.

PALATINO, Giovambattista, *Libro di M. Giovambattista Palatino Cittadino Romano, Nelqual s'insegna à Scrivere ogni sorte lettera, Antica, & Moderna, di qualunque natione, con le sue, regole, & misure, & essempli: et con un breve, et util discorso de le cifre*, Antonio Blado, Rome, 1540, in *Three Classics of Italian Calligraphy: an Unabridged Reissue of the Writing Books of Arrighi, Tagliente, Palatino*, Oscar Ogg ed., New York, Dover Publications, 1953, 272p.

PARACELSE, *Selected Writings*, Jolande Jacobi ed., introduction par Jolande Jacobi, traduction par Norbert Guterman, Princeton, Princeton University Press, 1979, 290p.

PARÉ, Ambroise, *Les oeuvres de M. Ambroise Paré, Conseiller et Premier Chirurgien du Roy*, reproduction de l'édition de Paris, Gabriel Buon, 1575,

numérisation de la BNF de l'édition de Cambridge, Mass., Omnisys, 1995, 945p. URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53757m> >.

\_\_\_\_\_, *Deux livres de chirurgie, de la génération de l'homme, & manière d'extraire les enfans hors du ventre de la mère, ensemble ce qu'il faut faire pour la faire mieux, & plus tost accoucher, avec la cure de plusieurs maladies qui luy peuvent survenir*, reproduction de l'édition de Paris, André Wechel, 1573, numérisation de la BNF de l'édition de Cambridge, Mass., Omnisys, 1990, 619p. URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53958h> >

\_\_\_\_\_, *Briefve collection de ladministration anatomique : Avec la maniere de conjoindre les os, Et d'extraire les enfans tant mors que vivans du ventre de la mere, lors que la nature de soy ne peult venir a son effect*, reproduction de l'édition de Paris, Guillaume Cavellat, 1550, numérisation de la BNF de l'édition de Cambridge, Mass., Omnisys, 1990, 96p. URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k532368> >

PEACHAM, Henry, *The Garden of Eloquence, conteyning the figures of grammer and rhetorick, from whence maye bee gathered all manner of flowers, coulors, ornaments, exornations, formes and fashions of speech, very profitable for all those that be studious of eloquence, and that reade most eloquent poets and orators, and also helpeth much for the better understanding of the holy Scriptures. Set foorth in Englishe*, Londres, H. Jackson, 1577, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 19497, 160p.

\_\_\_\_\_, *Minerva Britanna, or A Garden of Heroical Devises, furnished, and adorned with Emblemes and Impresa's of sundry natures, Newly devised, moralized, and published, By Henry Peacham, Mr. of Artes*, Londres, imprimé à Shoe Lane par Walter Dight, 1612, 212p. <<http://f01.middlebury.edu/FS010A/STUDENTS/contents.htm#Conclusion>>

PLINY the Elder, *The historie of the World Commonly called, the naturall historie of C. Plinius Secundus. Translated into English by Philemon Holland Doctor in Physicke*. The first tome, Londres, imprimé par Adam Islip, 1601, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 20029, 729p.

PORTA, Jean-Baptiste, Della, *De humane physiognomoniam*, reproduction du fac-similé de l'édition de Sorrente, G. Cacchio, 1586, Paris, Aux amateurs de livres, La Châtre, Loeuillet, 1990, numérisation de la BNF, 256p. URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84813.notice> >

\_\_\_\_\_, *Le Physionomiste ou l'observateur de l'homme considéré sous les rapports de ses mœurs et de son caractère ; d'après les traits du visage, les formes du corps, la démarche, la voix, le rire, etc. etc. Avec des rapprochements sur la ressemblance de divers individus, avec certains animaux, (De humana physiognomoniam, 1586, traduction française 1612), traduction libre du latin, Paris, Henri Tardieu et Joseph Chaumerot, 1808, 306p.*

PRIMAUDAYE, Pierre, de la, *Suite de l'Académie françoise, En laquelle il est traité de l'homme, & comme par une histoire naturelle du corps & de l'ame, est discouru de la creation, matiere, composition, forme, nature, utilité & usage, de toutes les parties du bastiment humain, & des causes naturelles de toutes affections, & des vertus & des vices : & singulierement de la nature, puissances, oeuvres, & immortalité de l'ame*, Chez Guillaume Chaudiere, ruë saint Jacques, à l'enseigne du Temps, & de l'Homme sauvage, 1580, Slatkine Reprints, Genève, 1972, Tome I, 242p. ; Tome 2, 218p.

PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie, Contrived into three Bookes: The first of Poets and Poesie, the second of Proportion, the third of Ornament*, (1589), reproduction de l'édition de Londres, R. Field, 1589, Numérisation de la BNF, *Renaissance Rhetoric, Key Texts, 1479-1602*, N°35, Oxford, OMP, 1986, 258p. URL <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83887f>>

QUARLES, Francis, *Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man*, imprimé par G.M. [George Miller], Londres, 1635. URL <<http://emblem.libraries.psu.edu/quarltoc.htm> >

RECORDE, Robert, *The Ground of Artes Teachyng the Worke and Practise of Arithmetike, Moch Necessary for All States of Men. After a more easyer & exacter sorte, then any lyke hath hytherto ben set forth: with dyvers newe additions, as by the table doth partly appeare*, (1542), imprimé à Londres par R. Wolfe, 1543, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 20797.5, 137p.

ROBINSON, Robert, *The Art of Pronuntiation, Digested in two parts. Vox audienda, & Vox videnda*, Londres, Nicholas Okes, 1617, in *English Linguistics 1500-1800*, R.C. Alston ed., *A Collection of Facsimile Reprints*, N°150, Menston, Yorkshire, The Scholar Press Limited, 1969.

TORY DE BOURGES, Geoffroy, *Champ Fleury, au quel est contenu l'art & science de la deue & vraye proportion des lettre attiques, quo dit autrement lettres antiques, & vulgairement lettres romaines proportionnées selon le corps & visage humain*, numérisation de la BNF de l'édition de Paris, 1529, AUPELF/CNRS, cop. 1973, 2 microfiches, Archives de la linguistique française, LXXX feuillets. URL <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50961p.r=champ+fleury.langFR>>

VICARY, Thomas, *The Anatomie of the Bodie of Man, The edition of 1548 as re-issued by the surgeons of St. Bartholomew's in 1577, with a life of Vicary, notes on surgeons in England, Bartholomew's hospital and London in Tudor times, an appendix of documents and illustrations*, Frederik. J. Furnivall et Percy Furnivall eds., Early English text society, Extra series, N°53, Londres, N. Trubner, 1888, 336p.

VINCI, Léonard, de, *Traité de la peinture*, traduction A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, 365p.

WALKINGTON, Thomas, *The optick glasse of humors. Or The touchstone of a golden temperature, or the Philosophers stone to make a golden temper*

*wherein the foure complections sanguine, cholericke, phlegmaticke, melancholicke are succinctly painted forth, and their externall intimates laide open to the purblind eye of ignorance it selfe, by which every one may judge of what complection he is, and answerably learne what is most sutable to his nature. Lately pend by T.W. Master of Artes, Londres, imprimé par John Windet pour Martin Clerke, 1607, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 24967, 86p.*

WHITNEY, Geoffrey, *A Choice of Emblemes, and other Devises, For the Moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, Leyden, chez Christopher Plantyn, par Francis Raphelengius, 1586, 230p.  
URL <<http://emblem.libraries.psu.edu/whitntoc.htm>>

WILKINSON, Robert, *A Jewell for the Eare. Rom. 10.17, Faith commeth by hearing, and hearing by the word of God*, (1593), imprimé à Londres pour Thomas Pavyer, 1605, STC 25653, 70p.

WILSON, Thomas, *The Arte of Rhetorique, for the use of all suche as are studious of eloquence, sette forth in English*, reproduction de l'édition de Londres, 1553, numérisation de la BNF, *Renaissance Rhetoric, Key Texts, 1479-1602*, N°51, Oxford, OMP, 1986, 119p.  
URL <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83903v>>

\_\_\_\_\_, *The Arte of Rhetorique, for the use of all such as are studious of eloquence, set forth in English, by Thomas Wilson*, (1553), imprimé à Londres par George Robinson, 1585, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 25806, 225p.

\_\_\_\_\_, *The Rule of Reason conteinyng the art of logique. Sette furthe in Englishe, and newly corrected by Thomas Wilson*, (1551), Londres, Richard Grafton, 1553, STC (2<sup>ème</sup> ed.) 25811, 102p.

WRIGHT, Thomas, *The Passions of the Mind in General*, 1601, A critical edition, William Webster Newbold ed., édition de 1624, "The Renaissance Imagination", Vol.15, New York et Londres, Garland Publishing Inc., 1986, 518p.

### Dictionnaires

FLORIO, John, *A World of Words, Or Most Copious and Exact Dictionarie in Italian and English*, Londres, Arnold Hatfield pour Edw. Blount, 1598.

GROSE, Francis, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, (1785), troisième édition, Londres, imprimé pour Hooper & Co., 1796, 252p.

### Références classiques

AQUIN, Thomas, D', *Somme théologique*, A. Raulin ed., Paris, Cerf, 1984-86, Vol.1, 966p.

ARISTOTE, *Traité du ciel*, traduit par Catherine Dalimier et Pierre Pellegrin, Paris, GF-Flammarion, 2004, 465p.

\_\_\_\_\_, *Génération des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 231p.

\_\_\_\_\_, *Petits traités d'histoire naturelle (Parva Naturalia)*, traduction inédite, introduction, notes et bibliographie par Pierre-Marie Morel, Paris, GF-Flammarion, 2000, 229p.

\_\_\_\_\_, *Histoire des Animaux*, traduction, présentation et notes par Janine Bertier, Paris, Gallimard, Folio / Essais, 1994, 587p.

\_\_\_\_\_, *Rhétorique*, Livres I et II, texte établi et traduit par Médéric Dufour ; Livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, Collection tel, Société d'édition Les Belles Lettres, 1991 pour les Livres I et II, 1980 pour le Livre III, 297p.

\_\_\_\_\_, *De l'âme*, traduction et notes par J. Tricot, Paris, Vrin, 1934, 236p.

CICÉRON, (pseudo-), *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 2003, 259p.

\_\_\_\_\_, *L'orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, 196p.

\_\_\_\_\_, *De l'orateur*, Livre II, texte établi et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, les Belles Lettres, 2002, 160p.

\_\_\_\_\_, *De l'orateur*, Livre III, texte établi par Henri Bornecque, traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, les Belles Lettres, 2002, 117p.

GALIEN, *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales*, Vol.1, traduction et notes par Charles Daremberg, Paris, J.B. Baillière, 1854-1856, numérisation de la Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine, 727p.  
URL <<http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=34857x01&do=chapitre>>

HOMÈRE, *L'Odyssée*, préface de Paul Claudel, traduction de Victor Bérard, introduction et notes de Jean Bérard, Paris, Folio classique, 1995, 601p.

\_\_\_\_\_, *L'Iliade*, traduction, introduction et notes par Eugène Lasserre, Paris, GF-Flammarion, 1975, 445p.

PLATON, *Ion, suivi de Deux lectures de l'Ion : M. Ficin et J.W. Goethe et du Partage des voix*, introduction, traduction et notes par Jean-François Pradeau, lectures de l'Ion par Edouard Mehl et *Le partage des voix* par Jean-Luc Nancy, Petite Bibliothèque de philosophie, Paris, Ellipses, 2001, 143p.

\_\_\_\_\_, *Timée*, in *Timée, Critias*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1999, p.9-306.

\_\_\_\_\_, *Théétète*, traduction inédite, introduction et notes par Michel Narcy, Paris, GF-Flammarion, 1995, 412p.

\_\_\_\_\_, *Gorgias*, traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto, Paris, GF Flammarion, 1987, 382p.

\_\_\_\_\_, in *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1967, p.153-284.

\_\_\_\_\_, *République*, traduction par Robert Baccou, Paris, GF-Flammarion, 1966, 507p.

PLUTARQUE, *Vies des Hommes illustres, précédées de la vie de Plutarque*, traduction par Dominique Ricard, Paris, Didier, 1844, tome 3, 668p.

PROCLUS, *The Elements of Theology*, introduction, traduction et notes de E.R. Dodds, Oxford, Clarendon Press, 1963, 348p.

SÉVILLE, Isidore, de, *The Medical writings. De Homine et portentis, De Medicina, an English translation with an introduction and commentary*, William D. Sharpe ed., New series, Vol.54, 2<sup>ème</sup> partie, traduction des livres XI et IV des *Etymologiae* d'Isidore de Séville [vers 636], Philadelphie, American Philosophical Society, 1964, p.1-75.

TRISMÉGISTE, Hermès, *Poimandrès*, Tome 1, Traités I-XII, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, 2<sup>ème</sup> édition, Paris, Les Belles Lettres, 1999, 195p.

\_\_\_\_\_, *Asclepius*, Tome 2, Traités XIII-XVIII, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1992, 404p.

\_\_\_\_\_, *Fragments extraits de Stobée*, Tome 3, Traités I-XXII, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Paris, Les Belles Lettres, 1983, 89p.

VITRUVÉ, *De l'architecture*, traduit par Ch.-L. Maufra, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1847, numérisation de la BNF, 1995, 580p.  
URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k236629> >

### Autres

VOYER ARGENSON, Marc-Antoine René, de, et André Guillaume Constant d'Orville, *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, Paris, Moutard, 1780, Vol.7, 410p.

## SOURCES SECONDAIRES

## Monographies et articles critiques

ADELMAN, Janet, "Bed Tricks: on Marriage as the End of Comedy in *All's Well That Ends Well* and *Measure for Measure*", in *Shakespeare's Personality*, Norman N. Holland, Sidney Homan et Bernard J. Paris eds., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989, p.151-74.

\_\_\_\_\_, "Male Bonding in Shakespeare's Comedies", in *Shakespeare's Rough Magic: Renaissance Essays in Honor of C.L. Barber*, Peter Erickson et Coppelia Kahn eds., Newark, University of Delaware Press, 1985, p.73-103.

\_\_\_\_\_, "Anger's My Meat': Feeding, Dependency, and Aggression in *Coriolanus*", in *Shakespeare, Pattern of Excelling Nature*, D. Bevington et J.L. Halio eds., Newark, University of Delaware Press, 1978, p.108-24.

\_\_\_\_\_, *The Common Liar: An Essay on 'Antony and Cleopatra'*, New Haven, Yale University Press, 1973, 235p.

ALEXANDER, Catherine M.S., *Shakespeare and Language*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2004, 294p.

ALLEN, Percy, *Times Literary Supplement*, 18 September 1937, p.675.

ALLEN, Valerie J., "Broken air", *Exemplaria*, Vol.16, N°2, automne 2004, p.305-22.

ALTICK, Richard D., "Symphonic Imagery in *Richard II*", *P.M.L.A.*, Vol.62, N°2, juin 1947, p.339-65.

AMMANN, Peter J., "The Musical Theory and Philosophy of Robert Fludd", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.30, 1967, p.198-227.

ANDERSON, Mary, "Hamlet: the Dialectic Between Eye and Ear", *Renaissance and Reformation*, Vol.27, N°4, automne 1991, p.299-313.

ANDREWS, Michael Cameron, "Bawdry in *Romeo and Juliet*: A Note on 'O'", *American Notes and Queries* Vol.21, N°1/2, septembre-octobre, 1982, p.4-6.

ARCHITECTURAL Research Group, "Raising the bays", *Shakespeare's Globe*, Globe Education's Online Resource Center.  
<http://www.globelink.org/research/architectureresearchgroup/raisingthebays/>

ARMITAGE, David, "The Dismemberment of Orpheus: Mythic Elements in Shakespeare's Romances", *Shakespeare Survey*, Vol.39, 1987, p.123-33.

ARNS, Robert G. et Bret E. Crawford, "Resonant Cavities in the History of Architectural Acoustics", *Technology and Culture*, Vol.36, N°1, janvier 1995, p.104-35.

ASHWORTH, E.J., "Traditional Logic", in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C.B. Schmitt gen. ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, ch.6, p.143-72.

ASMIS, Elizabeth, "Rhetoric and Reason in Lucretius", *American Journal of Philology*, Vol.104, N°1, 1983, p.33-66.

ASTINGTON, John, "Malvolio and the Eunuchs: Texts and Revels in *Twelfth Night*", *Shakespeare Survey*, Vol.46, 1994, p.23-34.

AULT, Thomas C., "Shakespeare's *Hamlet*", *Explicator*, Vol.49, N°4, 1991, p.204-07.

AUSTERN, Lynda Phyllis, "'Teach Me to Hear Mermaids Singing': Embodiments of (Acoustic) Pleasure and Danger in the Modern West", in *Music of the Sirens*, Linda Phyllis Austern et Inna Naroditskaya eds., Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2006, p.52-104.

\_\_\_\_\_, "Listening and the erotic in Early Modern Europe: 'For, Love's a Good Musician'. Performance, Audition, and Erotic Disorders in Early Modern Europe", *The Musical Quarterly*, "Music as Heard", Vol.82, N°3/4, automne-hiver 1998, p.614-53.

\_\_\_\_\_, "'No women are indeed': the Boy Actor as Vocal Seductress in Late Sixteenth- and Early Seventeenth-Century English Drama", in *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, Leslie C. Dunn et Nancy A. Jones eds., Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.83-102.

\_\_\_\_\_, "'Alluring the Auditorie to Effeminacie': Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England", *Music and Letters*, Vol.74, N°3, août 1993, p.343-54.

AYCOCK, Roy E., "Dual Progression in *Richard III*", *South Atlantic Bulletin*, Vol.38, N°4, 1973, p.70-78.

BAINES, Barbara J., "Assaying the Power of Chastity in *Measure for Measure*", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol. 30, N°2, "Elizabethan and Jacobean Drama", printemps 1990, p.283-301.

BARDELMANN, Claire, « Musique et théâtre en Angleterre c.1580-1642, une convergence des arts à la Renaissance », Thèse présentée et soutenue le 25 novembre 2000, Université Sorbonne – Paris IV, 1417p.

BARKAN, Leonard, "Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature", *Renaissance Quarterly*, Vol.48, N°2, été 1995, p.326-51.

\_\_\_\_\_, “‘Living Sculptures’: Ovid, Michelangelo and *The Winter’s Tale*”, *E.L.H.*, Vol.48, N°3, automne 1981, p.639-67.

BARKER, Deborah et Ivo Kamps eds., *Shakespeare and Gender: A History*, Londres et New York, Verso, 1995, 342p.

BARKER, Simon, “‘It’s an actor, boss. Unarmed’: The Rhetoric of *Julius Caesar*”, in *Julius Caesar: New Critical Essays*, Horst Zander ed., New York et Londres, Routledge, 2005, 360p.

BATE, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 292p.

BATTENHOUSE, Roy W., “*Measure for Measure* and Christian Doctrine of the Atonement”, *P.M.L.A.*, Vol.61, N°4, déc. 1946, p.1029-59.

BAUER, Matthias, “‘A Litanie’: John Donne and the Speaking Ear”, in *The Senses’ Festival, Inszenierungen der Sinne und der Sinnlichkeit in der Literatur und Kunst des Barock*, Norbert Lennartz gen. ed., Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005, p.111-27.

BECKERMAN, Bernard, *Shakespeare at the Globe: 1599-1609*, Londres et New York, Macmillan, 1962, 254p.

BELSEY, Catherine, “The Name of the Rose in *Romeo and Juliet*”, in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, R.S. White ed., New Casebook Series, Basingstoke, Hampshire, et New York, Palgrave, 2001, p.47-67.

BENTLEY, G.E., *The Profession of Player in Shakespeare’s Time: 1590-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1984, 315p.

BERGER, Harry, Jr., *Making Trifles of Terror: Redistributing Complicities in Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 528p.

BERGHAUS, Günter, “Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and their Influence on Renaissance Dance Theory”, *The Journal of the Society for Dance Research*, Vol.10, N°2, automne 1992, p.43-70.

BERRY, Philippa, “The Voice of the Daemon: Inspiration and the Poetic Arts in Botticelli’s ‘Primavera’”, in *Poétiques de la voix. Angleterre, Irlande, États-Unis*, Pierre Iselin et Elisabeth Angel-Perez eds., Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2005, p.13-25.

\_\_\_\_\_, “Hamlet’s Ear”, *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.57-64.

\_\_\_\_\_, “Reversing History: Time, Fortune, and the Doubling of Sovereignty in *Macbeth*”, *European Journal of English Studies*, Vol.1, 1997, p.367-87.

BERTI, Enrico, "Ancient Greek Dialectic as Expression of Freedom of Thought and Speech", traduit par Philip P. Wiener, *Journal of the History of Ideas*, Vol.39, N°3, juillet-septembre 1978, p.347-70.

BEVINGTON, David, "“Why should calamity be full of words?’ The Efficacy of Cursing in *Richard III*", *Iowa State Journal of Research*, Vol.56, N°1, 1981, p.9-21.

BIGGS, Murray, "Naming in *Coriolanus*", *Notes and Queries*, Vol.45, 1998, p.347-50.

BIRNINGER, Johannes H., "Rhapsodies of Words: ‘Tropicality’ in Shakespeare’s Theater", *New Literary History*, N°17, 1986, p.493-510.

BLACK, James, "The Visual Artistry of *Romeo and Juliet*", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.15, N°2, "Elizabethan and Jacobean Drama", printemps 1975, p.245-56.

BLOOM, Gina, "Words Made of Breath: Gender and Vocal Agency in *King John*", *Shakespeare Studies*, N°33, 2005, p.125-55.

BLY, Mary, *Queer Virgins and Virgin Queans on the Early Modern Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2000, 213p.

BONO, James J., *The Word of God and the Languages of Man: Interpreting Nature in Early Modern Science and Medicine. 1: Ficino to Descartes*, Madison et Londres, The University of Wisconsin Press, 1995, 332p.

BORRIS, Kenneth ed., *Same-Sex Desire in the English Renaissance. A Sourcebook of Texts, 1470-1650*, Londres, Routledge, 2004, 424p.

BOSMAN, Anston, "“Best play with Mardian’: Eunuch and Blackamoor as Imperial Culturegram", *Shakespeare Studies (Annual)*, Vol.34, 2006, p.123-58.

BOUISSON, Jean-Luc, « "...despair and die! /...live and flourish!" : Dualisme, contrastivité et art du contrepoint dans *Richard III* », in *Lectures d'une œuvre : Richard III*, Maurice Abiteboul ed., Paris, Éditions du Temps, 1999, p.113-30.

BOUTCHER, Warren, "“Who Taught Thee Rhetoricke to Deceive a Maid?’: Christopher Marlowe’s *Hero and Leander*, Juan Boscán’s *Leandro*, and Renaissance Vernacular Humanism", *Comparative Literature*, Vol.52, N°1, hiver 2000, p.11-52.

BRADBROOK, M. C., *The Rise of the Common Player: a Study of Actor and Society in Shakespeare’s England*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, 320p.

BREUER, Host, "Disintegration of Time in Macbeth’s Soliloquy ‘Tomorrow and tomorrow and tomorrow’", *The Modern Language Review*, Vol.71, N°2, avril 1976, p. 256-71.

BRIDGE, Frederick, "The Musical Cries of London in Shakespeare's Time", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. XLVI, 1919, p.13-20.

BRIDGMAN, Nanie, « Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant », *Revue de musicologie*, Vol.38, N°113, juillet 1956, p.3-34.

BROCKBANK, Philip, "Richard II and the Music of Men's Lives", *Leeds Studies in English*, Vol.14, 1983, p.57-73.

BROWN, Carolyn E., "Juliet's Taming of Romeo", *Studies in English Literature 1500-1900*, N°36, 1996, p.333-55.

BROWN, John Russell, "More about laughing at 'M.O.A.I.': a Response to Inge Leimberg", *Connotations*, Vol.1, N°2, 1991, p.187-90.

BROWN, Kate F. et Howard I. Kushner, "Eruptive Voices: Coprolalia, Malediction, and the Poetics of Cursing", *New Literary History*, Vol.32, 2001, p.537-62.

BROWN, Steve, "The Boyhood of Shakespeare's Heroines: Notes on Gender Ambiguity in the Sixteenth Century", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.30, N°2, "Elizabethan and Jacobean Drama", printemps 1990, p.243-63

BRUNNER, Karl et Karl Hammerle, "With an O and an J", *Anglia*, N°LIV, 1930, p.288-96.

BUHLER, Stephen M., "No Spectre, No Sceptre: The Agon of Materialist Thought in Shakespeare's *Julius Caesar*", *E.L.R.*, Vol.26, N°2, printemps 1996, p.313-32.

BURNETT, Charles, Michael Fend et Penelope Gouk eds., *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgment from Antiquity to the Seventeenth Century*, The Warburg Institute, University of London, N°22, Henry Ling, Dorchester, Dorset, The Dorset Press, 1991, 255p.

BUSHNELL, Rebecca, "Tyranny and Effeminacy in English Renaissance Drama", in *Reconsidering the Renaissance*, Mario Di Cesare ed., Binghamton, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Vol.93, 1992, p.339-54.

CAHOON, Leslie, "A Program for Betrayal: Ovidian *Nequitia* in *Amores* 1.1., 2.1., and 3.1.", *Helios*, Vol.12, 1985, p.29-39.

CALDERWOOD, James, "Speech and Self in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.38, N°3, automne 1987, p.292-303.

\_\_\_\_\_, "Coriolanus: Wordless Meanings and Meaningless Words", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.6, 1966, p.211-24.

CALLAGHAN, Dympna, "The Castrator's Song: Female Impersonation on the Early Modern Stage", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Vol.26, N°2, 1996, p.321-53.

\_\_\_\_\_, "'And all is semblative a woman's part': Body Politics and *Twelfth Night*", *Textual Practice*, N°7, 1993, p.428-52.

CALLEBAT, Louis, « La Tradition vitruvienne au Moyen Âge et à la Renaissance : éléments d'interprétation », *Journal of the Classical Tradition*, Vol.1, N°2, septembre 1994, p.3-14.

CALOGERO, Elena Laura, "'Sweet aluring harmony': Heavenly and Earthly Sirens in Sixteenth- and Seventeenth-Century Literary and Visual Culture", in Linda Phyllis Austern et Inna Naroditskaya eds., *Music of the Sirens*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2006, p.140-75.

CAMPBELL, Lily B., "The First Edition of Vitruvius", *Modern Philology*, Vol.29, N°1, août 1931, p.107-10.

CARRÈRE, Felix, « Vitruve et le théâtre élisabéthain », *Études Anglaises*, « De Shakespeare à T. S. Eliot. Mélanges offerts à Henri Fluchère », Vol.63, 1976, p.13-18.

CARROLL, William C., "The Virgin Not: Language and Sexuality in Shakespeare", in *Shakespeare and Gender: A History*, Deborah Barker et Ivo Kamps eds., Londres et New York, Verso, 1995, p.283-301.

\_\_\_\_\_, *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1985, 292p.

CASSIN, Barbara et Danielle Cohen-Levinas eds., *Les vocabulaires de la voix*, Paris, L'Harmattan, 2009, 172p.

CATHCART, Charles, "Authorship, Indebtedness, and the Children of the King's Revels", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol. 45, N°2, printemps 2005, p.357-74.

CAVE, Terence, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1979, 386p.

CAVELL, Stanley, "*Coriolanus* and Interpretation of Politics ('Who does the Wolf love?')", in *Disowning Knowledge: in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p.143-77.

ČERNÝ, Lothar, "Music and Magic: the Restoration of Hermione in Shakespeare's *The Winter's Tale*", in *Anglistentag*, Hans Ulrich Seeber et Walter Göbel eds., Tubingue, Max Niemayer Verlag, 1993, p.223-35.

CHARDIN, Jean-Jacques, « Le débat entre naturalisme et nominalisme dans quelques pièces de Shakespeare », in *Shakespeare et le Moyen Âge*, Patricia

Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 2002, p.19-30.

\_\_\_\_\_, *William Shakespeare, Richard III : dramaturgie des ambiguïtés*, Paris, Messene, 1999, 154p.

CHARNEY, Maurice, "Hamlet's O-Groans and Textual Criticism", *Renaissance Drama*, N°9, 1978, p.109-21.

\_\_\_\_\_, *Style in Hamlet*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 333p.

\_\_\_\_\_, "The Imagery of Food and Eating in *Coriolanus*", in *Essays in Literary History*, Rudolph Kirk et C.F. Main eds., New York, Russell & Russell, 1965, p.37-55.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare's Roman Plays: the Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, 250p.

CLEMEN, Wolfgang, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass., Harvard University press, 1951, 236p.

COCOUAL, Ifig, "Craft and Corrupt Ends in Plainness? *King Lear* as a Devious Defence of Dramatic Rhetoric", in *Lectures du Roi Lear de William Shakespeare*, Delphine Lemonnier-Textier et Guillaume Winter eds., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Anglais », 2008, p.33-52.

CODDON, Karin S., "'Slander in an Allow'd Fool': *Twelfth Night's* Crisis of the Aristocracy", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.33, printemps 1993, p.309-25.

COFFIN, Charlotte, "An Echo Chamber for Narcissus: Mythological Rewritings in *Twelfth Night*", *Cahiers Élisabéthains*, N°66, automne 2004, p.23-28.

COLCLOUGH, David, *Freedom of Speech in Early Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 293p.

CONTI CAMAIORA, Luisa, *Shakespeare's Use of the Petrarchan Code and Idiom in Romeo and Juliet*, Milan, publication de l'I.S.U. Università Cattolica, 2000, 63p.

COUSSEMANT-BOILLOT, Laëtitia, « Shakespeare et l'*ekphrasis* : une esthétique de la *copia* ? », in *Emprunt, plagiat, réécriture aux 15e, 16e, 17e siècles*, M. Couton, I. Fernandes, C. Jérémie et M. Vénuat eds., Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p.161-70

COX, D.C., "A new M.E. O-And-I Lyric and its Provenance", *Medium Aevum*, N°54, 1985, p.33-46.

COX, Lee Sheridan, *Figurative Design in Hamlet. The Significance of the Dumb Show*, Colombus, Ohio State University Press, 1973, 184p.

\_\_\_\_\_, "The Riddle in *Twelfth Night*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.13, N°3, été 1962, p.360.

CRAIK, Katharine, "Shakespeare's *A Lover's Complaint* and Early Modern Criminal Confession", *Shakespeare Quarterly*, Vol.53, N°4, 2002, p.437-59.

CRANE, Mary Thomas, *Shakespeare's Brain. Reading with Cognitive Theory*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2001, 265p.

\_\_\_\_\_, "Video et Taceo': Elizabeth I and the Rhetoric of Counsel", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.28, N°1, "The English Renaissance", hiver 1988, p.1-15.

CRIBB, T.J., "The Unity of *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Survey*, Vol.34, 1981, p.93-104.

CRIDER, Scott F., "Weeping in the Upper World: the Orphic Frame in 5.3 of *The Winter's Tale* and the Archive of Poetry", *Studies in the Literary Imagination*, Vol.31, N°1, printemps 1999, p.153-72.

CROCKER, Richard L., "Discant, Counterpoint, and Harmony", *Journal of the American Musicological Society*, Vol.15, N°1, printemps 1962, p.1-21.

CROCKETT, Bryan, "The Act of Preaching and the Art of Propheying", *Sewanee Review*, Vol.105, N°1, hiver 1997, 14p.  
URL <<http://www.geocities.com/milleldred/donnecrockett.html>>

\_\_\_\_\_, "'Holy Cozenage' and the Renaissance Cult of the Ear", *Sixteenth Century Journal*, Vol.24, N°1, 1993, p.47-65.

CROMBIE, Alistair C., "The Study of the Senses in Renaissance Science", in *Proceedings of the Tenth International Congress of the History of Science*, Henry Guerlac ed., Vol.1, Paris, Hermann, 1964, p.93-117.

CROOKES, David Z., "'Small as a Eunuch': A Problem in 'Coriolanus', Act III Scene 2", *Music and Letters*, Vol.67, N°2, avril 1986, p.159-61.

CRUNELLE-VANRIGH, Anny, "*Henry V* as a Royal Entry", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol.47, N°2, printemps 2007, p.355-77.

\_\_\_\_\_, « "Once more unto the breach" : féminin et légitimité dans *Henry V* », séminaire du Centre de recherches I.R.I.S., Renaissance(s), lundi 2 avril 2001, *Reflets*, N°7, juin 2001.  
URL <<http://iris.univ-paris3.fr/Reflets/Reflets7.html>>

\_\_\_\_\_, "'O trespass sweetly urged': The Sex of Space in *Romeo and Juliet*", *Cahiers Élisabéthains*, N°49, avril 1996, p.39-49.

CRYSTAL, David, *Pronouncing Shakespeare: the Globe Experiment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 188p.

CUBETA, Paul M., "Marlowe's Poet in *Hero and Leander*", *College English*, Vol.26, N°7, avril 1965, p.500-05.

CUMMINGS, Peter, "Hearing in *Hamlet*: Poisoned Ears and the Psychopathology of Flawed Audition", *Shakespeare Yearbook*, Vol.1, Printemps 1990, p.80-92.

CUTTS, John P., "Music and the Supernatural in *The Tempest*: A Study in Interpretation", *Music and Letters*, Vol.39, N°4, octobre 1958, p.347-58.

CUVELIER, Éliane, « Parole et politique dans *Coriolan* », in *Coriolan : Théâtre et politique*, Jean-Paul Debax et Yves Peyré eds., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1984, p.21-36.

DAILEADER, Celia R., *Eroticism on the Renaissance Stage, Transcendence, Desire, and the Limits of the Visible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 196p.

DANSON, Lawrence, *Tragic Alphabet: Shakespeare's Drama of Language*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1974, 200p.

DAVIS, Joel, "Paulina's paint and the dialectic of masculine desire in the *Metamorphoses, Pandosto, and The Winter's Tale*", *Papers on Language and Literature*, printemps 2003, Vol.39, N°2, p.115-43.

DAW, F.S., "Age of Puberty in Leipzig, 1727-1749, as Indicated by Voice Breaking in J.S. Bach's Choir Members", *Human Biology*, Vol.XLII, 1970, p.87-89.

DAWSON, Giles E., "A Seventh Signature for Shakespeare", *Shakespeare Quarterly*, Vol.43, N°1, printemps 1992, p.72-79.

DEAN, Paul, "Murderous Repetition: *Macbeth* as Echo Chamber", *English Studies*, Vol.80, 1999, p.216-23.

DEBAX, Jean-Paul, « *Coriolan* ou la parole en question », *Caliban*, N°21, 1984, p.63-79.

DELANEY, Bill, "Shakespeare's *Macbeth*", *Explicator*, Vol.63, 2004/2005, p.6-9.

DESMET, Chris, "Speaking Sensibly: Feminine Rhetoric in *Measure for Measure* and *All's Well That Ends Well*", *Renaissance Papers*, 1986, p.43-51.

DESSEN, Alan C. et Leslie Thomson, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 289p.

DIGANGI, Mario, "Pleasure and Danger: Measuring Female Sexuality in *Measure for Measure*", *E.L.H.*, Vol.60, N°3, automne 1993, p.589-609.

DOLLIMORE, Jonathan, "Transgression and Surveillance in *Measure for Measure*", in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Jonathan Dollimore et Alan Sinfield eds., Manchester, Manchester University Press, 1994, 304p.

DRAPER, John W., "Shakespeare's Illyria", *The Review of English Studies*, Vol.17, N°68, octobre 1941, p.459-60.

DROUET, Pascale et Pierre Iselin eds., « *The true blank of thine eye* ». *Approches critiques de King Lear*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2009, 316p.

\_\_\_\_\_, « "Are you all resolved to give your voices?" : La voix populaire dans *The Tragedy of Coriolanus* », in *Coriolan de William Shakespeare : Langages, interprétations, politique(s)*, Richard Hillman ed., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 2006, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, p.113-31.

DUBU, Jean, « De Pétrarque à Shakespeare : le sonnet dans *Roméo et Juliette* », in *Roméo et Juliette : Nouvelles perspectives critiques*, Collection Astraea N°5, Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth eds., Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 1993, p.25-40.

EASTMAN, Nate, "The Rumbling Belly Politic: Metaphorical Location and Metaphorical Government in *Coriolanus*", *Early Modern Literary Studies*, Vol.13, N°1, 2007, p.1-39.

EDEN, A.R. et J. Opland, "Bartolommeo Eustachio's *De Auditus Organis* and the Unique Murder Plot in Shakespeare's *Hamlet*", *New England Journal of Medicine*, N°307, 1982, p.259-61.

ELAM, Keir, "English Bodies in Italian Habits", in *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, Michele Marrapodi ed., Manchester, Manchester University Press, 2004, ch.3, p.26-44.

\_\_\_\_\_, "'I'll plague thee for that word': Language, Performance, and Communicable Disease", *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.19-27.

\_\_\_\_\_, "The Fertile Eunuch: *Twelfth Night*, Early Modern Intercourse, and the Fruits of Castration", *Shakespeare Quarterly*, Vol.47, N°1, printemps 1996, p.1-36.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 339p.

ELCOCK, W.D., "English Indifference to du Bellay's 'Regrets'", *The Modern Language Review*, Vol.46, N°2, avril 1951, p.175-84.

ERLER, Mary C., "Sir John Davies and the Rainbow Portrait of Queen Elizabeth", *Modern Philology*, Vol.84, N°4, mai 1987, p.359-71.

ESTATHIOU-LAVABRE, Athéna, "Advising the actors in *Hamlet* and *The Antipodes*: Richard Brome, Shakespeare's Contemporary ?", in *Shakespeare et ses contemporains*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 2002, Montpellier, Presses d'Arceaux, 2002, p.103-23.

EVERETT, Barbara, "*Romeo and Juliet*: The Nurse's Story", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, R.S. White ed., New Casebook Series, Basingstoke, Hampshire, et New York, Palgrave, 2001, p.152-65.

\_\_\_\_\_, "'You speak a language that I understand not': the Rhetoric of Animation in *The Winter's Tale*", *Shakespeare Quarterly*, N°48, 1997, p.17-44.

EWBANK, Inga-Stina, "The Triumph of Time in *The Winter's Tale*", *Review of English Literature*, N°5, 1964, p.83-100.

FELSEN, Karl, "*Richard II*: Three-Part Harmony", *Shakespeare Quarterly*, Vol.23, N°1, hiver 1972, p.107-11.

FINEMAN, Joel, "Shakespeare's Ear", in *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition: Toward the Release of Shakespeare's Will*, Cambridge, M.I.T. Press, 1991, p.222-31.

\_\_\_\_\_, "The Sound of O in *Othello*: The Real of the Tragedy of Desire", *October*, Vol.45, été 1988, p.76-96.

\_\_\_\_\_, "Shakespeare's *Will*: The Temporality of Rape", *Representations*, N°20, automne 1987, p.25-76.

\_\_\_\_\_, "Shakespeare's 'perjur'd eye'", *Representations*, N°7, été 1984, p.59-86.

FINNEY, Gretchen L., "A World of Instruments", *E.L.H.*, Vol.20, N°2, juin 1953, p.87-120.

\_\_\_\_\_, "Ecstasy and Music in Seventeenth-Century England", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 8, 1947, p.153-86.

FIRTH, John Rupert, "The Use and Distribution of Certain English Sounds", *English Studies*, Vol.17, 1935, p.8-18.

FISCHER-JØRGENSEN, Eli, "On the Universal Character of Phonetic Symbolism with Special Reference to Vowels", *Studia Linguistica*, Vol.32, 1978, p.80-90.

\_\_\_\_\_, "Perceptual Dimensions of Vowels", in *To honour Roman Jakobson: Essays on the Occasion on his Seventieth Birthday*, Vol.1, La Haye et Paris, Mouton, 1967, p.667-671.

FISCHLIN, Daniel, "Political Allegory, Absolutist Ideology, and the 'Rainbow Portrait' of Queen Elizabeth", *Renaissance Quarterly*, Vol.50, N°1, 1997, p.175-206.

FLEISSNER, Robert F., "Malvolio's Manipulated Name", *Names*, Vol.39, N°2, 1991, p.95-102.

FORD, John R., *Twelfth Night: A Guide to the Play*, Greenwood Guides to Shakespeare, Westport, Greenwood Press, 2006, 200p.

FORTESCUE, Jonathan, "The Folds in the Belly: A Parable of Taking up Representation in *The Tragedy of Coriolanus*", *Shakespeare Jahrbuch*, N°127, 1991, p.106-20.

FOSTER, Donald W., "Macbeth's War on Time", *E.L.R.*, Vol.16, 1986, p.319-42.

FOWLER, Alastair, "Maria's Riddle", *Connotations*, Vol.2, N°3, 1992, p.269-70.

FOX, Adam, *Oral and Literate Culture in England, 1500-1700*, Oxford, Clarendon Press, 2000, 497p.

FREITAS, Roger, "The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato", *The Journal of Musicology*, Vol.20, N°2, printemps 2003, p.196-249.

FRIEDLANDER, Paul, "The Pattern and Sound and Atomistic Theory in Lucretius", *American Journal of Philology*, Vol.62, N°1, 1941, p.16-34.

FRY, D.B., *The Physics of Speech*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 148p.

FRY, Susan, *Elizabeth I: The Competition for Representation*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1993, 228p.

FUZIER, Jean, "Rhetoric versus Rhetoric: A Study of Shakespeare's *Julius Caesar*, Act III, Scene 2", *Cahiers Élisabéthains*, Vol.5, avril 1974, p.25-65.

GAIR, Reavley, *The Children of Paul's: The Story of a Theatre Company, 1553-1608*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 214p.

GALLIGANI CASEY, Janet, "'Hounds and echo in conjunction': Musical Structure in *A Midsummer Night's Dream*", *Studies in the Humanities*, Vol.21, N°1, 1994, p.31-44.

GARBER, Marjorie, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York et Londres, Routledge, 1992, 500p.

GARNER, Stanton B. Jr, *The Absent Voice – Narrative Comprehension in the Theater*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1989, 214p.

GARNIER, Marie-Dominique, « Mab et la *méthode*, Shakespeare et Shelley : des fées aux philosophes », in *Innovation et tradition de la Renaissance aux Lumières*, François Laroque et Franck Lessay eds., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p.17-32.

GARRIOCH, David, “Sounds of the City: the Soundscape of Early Modern European Towns”, *Urban History*, Vol.30, N°1, 2003, p.5-25.

GARRY, Grace Mary, “Unworthy Sons: Richard II, Phaethon, and the Disturbance of Temporal Order”, *Modern Language Studies*, Vol.9, N°1, hiver 1978-79, p.15-19.

GASQUET, Émile, « Le machiavélisme d’Antoine dans *Julius Caesar* », *Études Anglaises*, Vol.27, 1974, p.7-15.

GAU, Tracey M., “Aristotle’s *On Rhetoric* and Shakespeare’s *Measure for Measure*: Notions of Probability”, *C.C.T.E. Studies*, Vol.63, 1998, p.92-102.

GAUDET, Paul, “The ‘Parasitical’ Counselors in Shakespeare’s *Richard II*: A Problem of Dramatic Interpretation”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.33, N°2, été 1982, p.142-54.

GAY, Penny, “*Twelfth Night*: ‘The babbling gossip of the air’”, in *A Companion to Shakespeare’s Works: The Comedies*, Richard Dutton et Jean E. Howard eds., Oxford, Blackwell, Vol.3, 2003, p.429-46.

GECKLE, George L., “Shakespeare’s *Isabella*”, *Shakespeare Quarterly*, N°22, 1971, p.163-68.

GIBBONS, Brian, “Is Brevity the Soul of Wit? Copiousness in Shakespeare”, in *L’esprit du théâtre : d’Aristote à Shakespeare*, Dominique Goy-Blanquet ed., Bruxelles, in’hui/Le Cri, 2005, p.94-96.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare and Multiplicity*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 1993, 243p.

GIBSON, Joy Leslie, *Squeaking Cleopatras: The Elizabethan Boy Player*, Stroud, Gloucestershire, Sutton, 2000, 240p.

GIES, Joseph et Frances, *Leonard of Pisa and the New Mathematics of the Middle Ages*, New York, Thomas Y. Crowell, 1969, 127p.

GILBERT, Anthony J., “Techniques of Persuasion in *Julius Caesar* and *Othello*”, *Neophilologus*, Vol.81, 1997, p.309-23.

GODDARD, Harold C., *The Meaning of Shakespeare*, Chicago, Chicago University Press, 1951, Vol.1, 393p.

GODMAN, Rob, "The enigma of Vitruvian resonating vases and the relevance of the concept for today", *Working Papers in Art and Design*, Vol.4, 2006, p.1-23.

URL <<http://www.herts.ac.uk/artdes/research/papers/wpades/vol4/rgfull.html>>

GOLDBERG, Jonathan, *Shakespeare's Hand*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2003, 372p.

\_\_\_\_\_, "Romeo and Juliet's Open Rs", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, R.S. White ed., New Casebook Series, Basingstoke, Hampshire, et New York, Palgrave, 2001, p.194-212.

\_\_\_\_\_, *Voice Terminal Echo. Postmodernism and English Renaissance Texts*, Londres et New York, Methuen, 1986, 194p.

GOMBRICH, Ernst H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon, 1972, 247p.

GONZALEZ, Alexander G., "The Infection and Spread of Evil: Some Major Patterns of Imagery and Language in 'Othello'", *South Atlantic Review*, Vol.50, N°4, novembre 1985, p.35-49.

GORDON, D.J., "Name and Fame: Shakespeare's *Coriolanus*", in *The Renaissance Imagination, Essays and Lectures by D.J. Gordon*, Stephen Orgel ed, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1975, p.203-19.

\_\_\_\_\_, "Poet and Architect: the Intellectual Setting of the Quarrel between Ben Jonson and Inigo Jones", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.12, 1949, p.152-78.

GOULD, Cecil, "Leonardo's 'Neptune Drawings'", *The Burlington Magazine*, Vol.94, N°595, octobre 1952, p.289-95.

GOY-BLANQUET, Dominique et Richard Marienstras eds., *Le tyran : Shakespeare contre Richard III*, Amiens, Sterne, 1990, 195p.

GRAHAM, Kenneth J. E., *The Performance of Conviction: Plainness and Rhetoric in the Early English Renaissance*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1994, 234p.

GRAZIA, Margreta, de, "Imprints: Shakespeare, Gutenberg and Descartes", in *Alternative Shakespeares*, Vol.2, Terence Hawkes ed., Londres et New York, Routledge, 1996, p.63-94.

\_\_\_\_\_, et Peter Stallybrass, "The Materiality of the Shakespearean Text", *Shakespeare Quarterly*, Vol.44, N°3, automne 1993, p.255-83.

GRAZIANI, Rene, "The Rainbow Portrait of Queen Elisabeth I and its Religious Symbolism", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol.35, 1972, p.247-59.

GREEN, Andrew, "Sound and Music in *The Tempest*", *English Review*, Vol.13, N°1, 2002, p.2-5.

GREEN, Martin, *Wriothesley's Roses: In Shakespeare's Sonnets, Poems and Plays*, Baltimore, Clevedon Books, 1993, 438p.

GREEN, Reina, "Poisoned Ears and Parental Advice in *Hamlet*", *Early Modern Literary Studies*, Vol.11, N°3, 2006: 3.1-31.

URL <<http://extra.shu.ac.uk/emls/11-3/greeham2.htm>>

GREENBERG, Caren, "Reading Reading: Echo's Abduction of Language", in *Women and Language in Literature and Society*, Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker et Nelly Furman eds., New York, Praeger, 1980, p.300-09.

GREENBLATT, Stephen, "Fiction and Friction", in *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1988, p.66-93.

\_\_\_\_\_, "Filthy Rites", *Daedalus*, Vol.111, 1982, p.1-16.

GREENE, Richard L., "A Middle English Love Poem and the 'O-and-I' refrain-phrase", *Medium Aevum*, N°30, 1961, p.170-75.

GRENNEN, Joseph E., "The 'O and I' Refrain in Middle English Poems: a Grammatology of Judgment Day", *Neophilologus*, N°71, 1987, p.614-25.

\_\_\_\_\_, "Robert Graves's Poem 'O': Wrestling Meaning from the Alphabet", *Twentieth Century Literature*, Vol.33, N°2, été 1987, p.150-58.

GRIMMETT, Roxanne, "'By heaven and hell': Re-evaluating representations of women and the angel/whore dichotomy in Renaissance Revenge Tragedy", *Journal of International Women Studies*, Vol.6, N°3, juillet 2005, p.31-39.

GRIVELET, Michel, "Shakespeare's 'War with Time': the Sonnets and *Richard II*", *Shakespeare Survey*, Vol.23, 1970, p.69-78.

GROSS, Dalton et Mary Jean, *Notes and Queries*, "Shakespeare, Eustachio, Marlowe, and *Hamlet*", N°31, 1984, p.199-200.

GROSS, Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1992, 251p.

GUINLE, Francis, « “And music at the close” ? La voix/voie royale dans *Richard II* », in *Richard II de William Shakespeare, une œuvre en contexte*, Isabelle Schwartz-Gastine ed., Caen, Publications de la M.R.S.H., 2005, p.163-70.

\_\_\_\_\_, *The Concord of this Discord : La structure musicale du Songe d’une nuit d’été de William Shakespeare*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2003, 224p.

\_\_\_\_\_ et Jacques Ramel eds., *William Shakespeare, Richard III : Nouvelles perspectives critiques*, Collection Astraea N°10, 2000, 438p.

\_\_\_\_\_, « “Noises, Sounds and sweet airs” – Les chansons de *La Tempête* : texte et contexte », in *Shakespeare, La Tempête : Études critiques*, Claude Peltrault ed., Actes du colloque de Besançon, décembre 1993, Besançon, Université de Franche-Comté, 1994, p.219-38.

GURR, Andrew, “The Unbalanced Richard”, in *Richard II de William Shakespeare, une œuvre en contexte*, Isabelle Schwartz-Gastine ed., Caen, Publications de la M.R.S.H., 2005, p.57-69.

\_\_\_\_\_, “Maximal and Minimal Texts: Shakespeare v. The Globe”, *Shakespeare Survey*, Vol.52, 1999, p.68-87.

\_\_\_\_\_, “*Measure for Measure*’s Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty”, *E.L.R.*, Vol.27, 1997, p.89-105.

\_\_\_\_\_ et John Orrell, *Rebuilding Shakespeare’s Globe*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1989, 197p.

\_\_\_\_\_, “The *Tempest*’s *Tempest*”, *Shakespeare Survey*, Vol.41, 1989, p.91-102.

\_\_\_\_\_, “*Coriolanus* and the Body Politic”, *Shakespeare Survey*, Vol.28, 1975, p.63-69.

\_\_\_\_\_, “Who Strutted and Bellowed?”, *Shakespeare Survey*, Vol.16, 1963, p.95-102.

HABICHT, Werner, ““And Mock Our Eyes with Air’: Air and Stage Illusion in Shakespearean Drama”, in *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, Frederick Burwick et Walter Pape eds., Berlin et New York, Walter de Gruyter, 1990, p.301-12.

HÅKANSSON, Håkan, *Seeing the Word. John Dee and Renaissance Occultism*, Ugglan Minervaserien 2, Lund, Lunds Universitet, 2001, 373p.

HALE, David G., “Intestine Sediton: The Fable of the Belly”, *Comparative Literature Studies*, N°5, 1970, p.377-88.

HALE, Paul V., "The Castle of Grief in *Richard II*", *Lock Haven Review*, Vol.13, 1972, p.128-40.

HALIO, Jay L., "The Metaphor of Conception and Elizabethan Theories of the Imagination", *Neophilologus*, Vol.15, 1966, p.454-61.

HALPER, Louise, "*Measure for Measure*: Law, Prerogative, Subversion", *Studies in Law and Literature*, Vol.13, N°2, automne 2001, p.221-64.

HANSON, Ann et David Armstrong, "The Virgin's Voice and Neck: Aeschylus, *Agamemnon 245* and Other Texts", *British Institute of Classical Studies*, N°33, 1986, p.97-100.

HARRIS, Jonathan Gil, "Atomic Shakespeare", *Shakespeare Studies*, Vol.30, 2002, p.47-54.

HARRIS-WILLIAMS, Meg, "Addendum: Macbeth's Equivocation, Shakespeare's Ambiguity", in *The Claustrium: An Investigation of Claustrophobic Phenomena*, Donald Meltzer ed., Perthshire, Clunie Press for Roland Harris Trust Library, 1992, p.159-85.

HATTAWAY, Michael, *Elizabethan Popular Theatre: Plays in Performance*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1982, 234p.

HAWKES, Terence, *Shakespeare's Talking Animals: Language and Drama in Society*, Londres, Edward Arnold Publishers Ltd., 1973, 247p.

HAWKINS, Harriett, "'The Devil's Party': Virtues and Vices in *Measure for Measure*", *Shakespeare Survey*, Vol.31, 1978, p.105-14.

HEILMAN, Robert B., *Magic in the Web: Action and Language in Othello*, Lexington, University of Kentucky Press, 1956, 298p.

HENINGER, S.K., *Touces of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, Calif., Huntington Library, 1974, 446p.

HEUSER, W., "'With an O and an I'", *Anglia*, N°27, 1904, p.280-319.

HILL, James L., "'What, are they children?' Shakespeare's Tragic Women and the Boy Actors", *Studies in English Literature 1500-1900*, N°26, 1986, p.235-58.

HINTON, Leanne, Johanna Nichols et John J. Ohala eds., *Sound Symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 383p.

HIRAI, Hiroshi, *Le concept de semence dans les théories de la matière à la Renaissance : de Marsile Ficin à Pierre Gassendi*, Turnhout, Brepols, 2005, 576p.

HOCKEY, Dorothy C., "A world of Rhetoric in *Richard II*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.15, N°3, été 1964, p.179-91.

HOENIGER, David F., *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance*, Newark, University of Delaware Press, et Londres et Toronto, Associated University Press, 1992, 404p.

HOLDERNESS, Graham, "'Come in, equivocator': Tragic Ambivalence in *Macbeth*", in *Essays on Macbeth*, Linda Cookson et Bryan Loughrey eds., Harlow, Longman, 1988, p.61-70.

HOLFORD-STREVENS, Leofranc, "Sirens in Antiquity and the Middle Ages", in *Music of the Sirens*, Linda Phyllis Austern et Inna Naroditskaya eds., Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2006, p.16-51.

HOLLAND, Norman, "Shakespeare's *Mercutio* and Ours", *Michigan Quarterly Review*, N°5, 1966, p.115-23.

\_\_\_\_\_, "The Dumb-show revisited", *Notes and Queries*, Vol.203, mai 1958, p.191.

HOLLANDER, John, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1981, 155p.

\_\_\_\_\_, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1961, 467p.

\_\_\_\_\_, "Twelfth Night and the Morality of Indulgence", *Sewanee Review*, Vol.67, printemps 1959, p.220-38.

HOLMES, Brook, "*Deadala Lingua*: Crafted Speech in *De rerum natura*", *American Journal of Philology*, Vol.126, N°4, 2005, p.527-85.

HORSLEY, Imogene, "Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music", *Journal of the American Musicological Society*, Vol.4, N°1, printemps 1951, p.3-19.

HOTSON, Leslie, *The First Night of Twelfth Night*, New York, Macmillan, 1954, 256p.

HOURIEZ, Annie, « D'Eschyle à Ovide : le traitement du mythe d'Io à travers divers genres littéraires », in *Uranie. Mythes et littératures*, N°2, Lille, Presses de l'Université Charles de Gaulle - Lille III, 1992, p.43-62.

HOWARD, Jean E., *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*, Londres et New York, Routledge, 1994, 184p.

HOWELL, Wilbur Samuel, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1956, 411p.

HUBBARD, F.G., "Romeo and Juliet II, iv, 219-227", *Modern Language Notes*, Vol.33, N°3, mars 1918, p.182-83.

\_\_\_\_\_, "Repetition and Parallelism in the Earlier Elizabethan Drama", *P.M.L.A.*, Vol.20, N°2, 1905, p.360-79.

HUGHES, Daphne, "The Perfidy of Language in *Richard III*", *Culture*, Vol.7, 1993, p.7-22.

HULTS, Linda C., "Dürer's 'Lucretia': Speaking the Silence of Women", *Signs*, Vol.16, N°2, hiver 1991, p.205-37.

HUNT, Maurice, "The backward voice of Coriol-anus", *Shakespeare Studies*, Vol.32, 2004, p.220-39.

\_\_\_\_\_, "Ordering Disorder in *Richard III*", *South Central Review*, Vol.6, N°4, 1989, p.11-29.

HUNTER, Dianne, "Ear Disease in *Hamlet*", in *Literature and Psychoanalysis: Proceedings of the Thirteenth International Conference on Literature and Psychoanalysis*, Frederico Pereira ed., Lisbonne, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 1997, p.109-12.

HUNTER, Lynette, "Echolocations, Figurations and Tellings: Rhetorical Strategies in *Romeo and Juliet*", *Language and Literature, Journal of the Poetics and Linguistics Association*, Vol.14, N°3, août 2005, p.259-78.

HUTSON, Lorna, "On Not Being Deceived: Rhetoric and the Body in *Twelfth Night*", *Texas Studies in Literature and Language*, Vol.38, N°2, 1996, p.140-74.

HUTTON, James, "Some English Poems in Praise of Music", in *English Miscellany; A Symposium of History, Literature and the Arts*, Vol.2, Mario Praz ed., Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951, p.1-63.

HYLAND, Peter, "Face/Off: Some Speculations on Elizabethan Acting", *Shakespeare Bulletin*, Vol.24, N°2, été 2006, p.21-29.

ISELIN, Pierre, « "Seeming parted" (III, ii : 209) : la vision double dans *A Midsummer Night's Dream* », *Études Anglaises*, Vol. 55, N°4, 2002, p.387-97.

\_\_\_\_\_, « Écho, ou la répétition dans *Twelfth Night* », in *Twelfth Night : le langage en fête*, études réunies par Jean-Jacques Chardin, actes du colloque « Shakespeare » de Nancy, 17-18 novembre 1995, Paris, Éditions Messene, 1996, p.79-87.

\_\_\_\_\_, « "Do my ear that violence" (1.2.171) : *Hamlet* ou la rhétorique du secret », *Études Anglaises*, Vol.49, N°4, 1996, p.387-401.

\_\_\_\_\_, “Myth, Memory and Music in *Richard II*, *Hamlet*, and *Othello*”, in *Reclamations of Shakespeare*, A. J. Hoenselaars ed., *Studies in Literature*, Vol.15, Amsterdam et Atlanta, Ga., Rodolpi, 1994, p.173-86.

\_\_\_\_\_, « “My music for nothing” : *The Tempest* comme comédie de l’air », in *Shakespeare, La Tempête : Études critiques*, Claude Peltrault ed., Actes du colloque de Besançon, décembre 1993, Besançon, Université de Franche-Comté, 1994, p.239-52.

\_\_\_\_\_, « *The Tempest* et ses Musiques : Mythe et Dramaturgie », *Études Anglaises*, Vol.46, N°4, octobre-décembre 1993, p.385-97.

\_\_\_\_\_, « “What shall I swear by?” : Langue et idolâtrie dans *Romeo and Juliet* », in *Roméo et Juliette : Nouvelles perspectives critiques*, Collection Astraea N°5, Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth eds., Montpellier, Publications de l’Université Paul Valéry – Montpellier III, 1993, p.165-88.

\_\_\_\_\_, « De l’analogie à l’anamorphose : visions du corps musical dans le drame shakespearien », in *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Marie-Thérèse Jones Davies ed., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1990, Paris, les Belles Lettres, 1991, p.153-74.

\_\_\_\_\_, « Les références musicales dans l’œuvre dramatique de Shakespeare », Thèse présentée et soutenue le 1<sup>er</sup> décembre 1984, Université de Limoges, non publiée, 373p.

JAMES, Heather, “The Poet’s Toys’: Christopher Marlowe and the Liberties of Erotic Elegy”, *Modern Language Quarterly*, Vol.67, N°1, 2005, p.103-27.

\_\_\_\_\_, “Shakespeare’s Learned Heroines in Ovid’s Schoolroom”, in *Shakespeare and the Classics*, Charles Martindale et A.B. Taylor eds., Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p.66-85.

\_\_\_\_\_, “Ovid and the Question of Politics in Early Modern England”, *E.L.H.*, Vol.70, N°2, 2003, p.343-73.

JAMES, Jamie, *The Music of the Spheres: Music, Science and the Natural Order of the Universe*, New York, Copernicus, 1995, 262p.

JANKOWSKI, Theodora A., *Pure Resistance: Queer Virginity in Early Modern English Drama*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, 283p.

JARDINE, Lisa, “Humanistic Logic”, in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C.B. Schmitt gen. ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p.173-93.

\_\_\_\_\_, “As boys and women are for the most part cattle of this colour’: Female Roles and Elizabethan Eroticism”, in *Still Harping on*

*Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Totowa, Barnes & Noble, 1983, p.9-36.

JESPERSEN, Otto, "Symbolic Value of the Vowel i", in *Linguistica: Selected Papers in English, French, and German*, Copenhagen, Levin and Munksgaard, 1933, p.283-303.

JOHNSON, Bruce, "Hamlet: Voice, Music, Sound", *Popular Music*, Vol.24, N°2, Mai 2005, p.257-62.

JONES, Ann R. et Peter Stallybrass, "Fetishizing Gender: Constructing the Hermaphrodite in Renaissance Europe", in *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Julia Epstein et Kristina Straub eds., New York, Routledge, 1991, p.83-97.

JORGENSEN, Paul A., *Shakespeare's Military World*, Berkeley, University of California Press, 1956, 345p.

\_\_\_\_\_, "Much Ado About Nothing", *Shakespeare Quarterly*, N°5, 1954, p.287-95.

JOSEPH, Miriam, Sister, *Rhetoric in Shakespeare's Time. Literary Theory of Renaissance Europe*, New York, Harcourt Brace & World, 1962, 421p.

KAMPS, Ivo, "Materialist Shakespeare: An Introduction", in *Materialist Shakespeare: A History*, Ivo Kamps ed., New York, Verso, 1995, p.1-19.

KAPITANIAK, Pierre, *Spectres, ombres et fantômes: discours et représentations dramatiques en Angleterre, 1576-1642*, Paris, Champion, 2008, 992p.

\_\_\_\_\_, « Spectres, fantômes et revenants : phénomène et représentation dans le théâtre de la Renaissance anglaise », Thèse présentée et soutenue le 16 novembre 2001, Université Sorbonne – Paris IV, 694p.

KATHMAN, David, "How old were Shakespeare's Boy Actors?", *Shakespeare Survey*, Vol.58, 2005, p.220-46.

KEHLER, Dorothea, "King of Tears: Mortality in *Richard II*", *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol.39, N°1, 1985, p.7-18.

KENNEDY, Kristen, "Cynic Rhetoric: The Ethics and Tactics of Resistance", *Rhetoric Review*, Vol.18, N°1, automne 1999, p.26-45.

KENNEY, Sylvia W., "'English Discant' and Discant in England", *The Musical Quarterly*, Vol.45, N°1, janvier 1959, p.26-48.

KERMODE, Frank, "The Banquet of the Senses", in *Shakespeare, Spenser, Donne*, Frank Kermode ed., Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971, p.100-15.

KERRIGAN, John, "Secrecy and Gossip in *Twelfth Night*", *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.65-80.

\_\_\_\_\_, *Motives of Woe. Shakespeare and 'Female Complaint'*, Oxford, Clarendon Press, 1991, 310p.

KILGOUR, Frederick G., "Vitruvius and the Early History of Wave Theory", *Technology and Culture*, Vol. 4, N°3, été 1963, p.282-86.

KILIŃSKI, Janusz, "Elements of Neo-Platonism in William Shakespeare's *Romeo and Juliet*", *Studia Anglica Posnaniensia, an International Review of English Studies*, N°17, 1984, p.271-77.

KIMBROUGH, Robert, "Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise", *Shakespeare Quarterly*, N°33, 1982, p.17-33.

KING, Rosalind, "'Then murder's out of tune': The Music and Structure of *Othello*", *Shakespeare Survey*, Vol.39, 1987, p.149-58.

KITE-POWELL, Jeffery T. ed., *A Performer's Guide to Renaissance Music*, New York, Schirmer Books, Macmillan, 1994, 336p.

KLEIN, Jacob, *Greek Mathematical Thought and the Origin of Algebra*, (1968), traduit de l'allemand en anglais par Eva T. Brann, Cambridge, Mass., et Londres, M.I.T. Press, 1972, 360p.

KNIGHT, Wilson, *The Imperial Theme: Further Interpretation of Shakespeare's Tragedies including the Roman Plays*, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1951, 367p.

\_\_\_\_\_, *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy*, (1930), Londres, Routledge, 2001, 832p.

KÖKERITZ, Helge, *Shakespeare's Pronunciation*, New Haven, Yale University Press, et Londres, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1953, 516p.

KOMLOS, Katalin, "Viola's Willow Song: She Never Told Her Love", *The Musical Times*, Vol.140, N°1868, automne 1999, p.36-41.

KRANZ, David L., "The Sounds of Supernatural Soliciting in *Macbeth*", *Studies in Philology*, Vol.100, N°3, été 2003, p.346-83.

KURLAND, Stuart M., "'We need no more of your advice': Political Realism in *The Winter's Tale*", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.31, N°2, printemps 1991, p.365-86.

LAMB, Mary Ellen, "Ovid and *The Winter's Tale*. Conflicting Views toward Art", in *Shakespeare and the Dramatic Tradition*, W.R. Elton et William B. Long eds., Newark, University of Delaware Press, 1989, p.69-87.

LANIER, Douglas, “‘Stigmatical in Making’: The Material Character of *The Comedy of Errors*”, *E.L.R.*, Vol.23, N°1, 1993, p.81-112.

LAQUEUR, Thomas, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1990, 313p.

\_\_\_\_\_, “Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology”, *Representations*, N°14, printemps 1986, p.1-16.

LAROQUE, François, « *King Lear*, le cercle vicieux », in « *The true blank of thine eye* ». *Approches critiques de King Lear*, Pascale Drouet et Pierre Iselin eds., Paris, Presses de l’université Paris-Sorbonne, 2009, p.247-62.

\_\_\_\_\_ et Pierre Iselin, avec Josée Nuyts-Giornal, *King Lear, L’oeuvre au noir*, Paris, coédition P.U.F. et C.N.E.D, 2008, 170p.

\_\_\_\_\_, « Roméo et Juliette, entre violence et jouissance », *Silène*, mai 2007, 14p.

URL <[http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=88](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=88)>

\_\_\_\_\_, « “Star-crossed lovers” : le destin et les étoiles dans *Roméo et Juliette* », in *Hasard et Providence XIVE-XVIIe siècles*, Marie-Luce Demonet ed., Tours, Presses du Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, 2007, p.1-12.

URL <[http://www.cesr.univ-](http://www.cesr.univ-tours.fr/publications/HasardetProvidence/fichiers/pdf/19_Laroque.pdf)

[tours.fr/publications/HasardetProvidence/fichiers/pdf/19\\_Laroque.pdf](http://www.cesr.univ-tours.fr/publications/HasardetProvidence/fichiers/pdf/19_Laroque.pdf)>

\_\_\_\_\_, « Temps et contretemps dans *Richard II* », in *Autour de Richard II de William Shakespeare*, Guillaume Winter ed., Arras, Presses de l’Université d’Artois, 2005, p.27-41.

\_\_\_\_\_, « “Such sweet thunder” (4.1.117) : Le trouble dans *A Midsummer Night’s Dream* », *La Revue LISA*, e-journal, Dossier thématique, « Shakespeare et ses contemporains », Conférence, 2004, 19p.

URL <<http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa/publications/enCours/laroque01.pdf>>

\_\_\_\_\_, “Rare Italian master(s)’: Roman art in *Romeo and Juliet*, *Antony and Cleopatra* and *The Winter’s Tale*”, in *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, Michele Marrapodi ed., Manchester, Manchester University Press, 2004, p.227-38.

\_\_\_\_\_, « *Antoine et Cléopâtre* ou l’esthétique du vide », *Études Anglaises*, N°53, 2000, p.400-12.

\_\_\_\_\_, “Tradition and Subversion in *Romeo and Juliet*”, in *Shakespeare’s Romeo and Juliet: Texts, Contexts, and Interpretation*, Jay L. Halio ed., Newark, University of Delaware Press, 1995, p.18-36.

\_\_\_\_\_, « “Heads and Maidenheads” : Blasons et contreblasons du corps dans *Romeo and Juliet* », in *Roméo et Juliette : Nouvelles*

*perspectives critiques*, Collection Astraea N°5, Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth eds., Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 1993, p.189-208.

\_\_\_\_\_, « “Cover'd with an antic face” : Les masques de la lumière et de l'ombre dans *Romeo and Juliet* », *Études Anglaises*, N°45, 1992, p.385-95.

\_\_\_\_\_, « Le Nil dans *Antoine et Cléopâtre* », in *Le fleuve et ses métamorphoses*, textes présentés et édités par François Piquet, Actes du colloque international tenu à l'Université Jean Moulin - Lyon III les 13, 14 et 15 mai 1992, p.437-42.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare et la fête*, Paris, P.U.F., 1988, 407p.

\_\_\_\_\_, “A New Ovidian Source for the Statue Scene in *The Winter's Tale*”, *Notes and Queries*, N°31, 1984, p.215-17.

LAWRENCE, W.J., *Those Nut-Cracking Elizabethans*, Londres, The Argonaut Press, 1935, 212p.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare's Workshop*, Oxford, Basil Blackwell, 1928, 11p.

LAWRENCE, William W., “*Measure for Measure* and Lucio”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.9, N°4, automne 1958, p.443-53.

LEGGATT, Alexander, *Shakespeare's Political Drama: the History and the Roman Plays*, Londres, Routledge, 1988, 266p.

LEIDER, Emily W., “Plainness of Style in *King Lear*”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.21, N°1, hiver 1970, p.45-53.

LELL, Gordon, “‘Ganymede’ on the Elizabethan Stage: Homosexual Implications of the Use of Boy-Actors”, *Aegis*, N°1, 1973, p.5-15.

LEVENSON, Jill L., “The Definition of Love: Shakespeare's Phrasing in *Romeo and Juliet*”, *Shakespeare Studies*, N°15, 1982, p.21-36.

LEVIN, Laura, *Men in Women Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 195p.

LEVIN, Richard, “Hazlitt on Henry V, and the Appropriation of Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.35, N°2, été 1984, p.134-41.

LEWIS, Cynthia, “‘A Fustian Riddle?’ Anagrammatic Names in *Twelfth Night*”, *English Language Notes*, N°22, 1985, p.32-37.

\_\_\_\_\_, “Dark Deeds Darkly Answered’: Duke Vincentio and Judgment in *Measure for Measure*”, *Shakespeare Quarterly*, Vol.34, N°3, automne 1983, p.271-89.

LINDLEY, David, *Shakespeare and Music*, Arden Critical Companions, Londres, Thomson Learning, 2006, 284p.

\_\_\_\_\_, “Music, Masque and Meaning in *The Tempest*”, in *The Court Masque*, David Lindley ed., Manchester, Manchester University Press, 1984, p.47-59.

LINE, Jill, *Shakespeare and the Fire of Love*, Londres, Shephard-Walwyn, 2004, 180p.

LOAYZA, Daniel, Entretien avec Dominique Pitoiset, 20 janvier 2007.

URL <[http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t\\_downloads/file\\_222\\_Tempete.pdf](http://www.theatre-odeon.fr/fichiers/t_downloads/file_222_Tempete.pdf)>

LOEWENSTEIN, Joseph, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984, 191p.

LOGAN, Robert A., *Shakespeare’s Marlowe. The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare’s Artistry*, Aldershot, Hampshire et Burlington, Vermont, Ashgate Publishing Ltd., 2007, 251p.

LONG, J.H., ed., *Music in English Renaissance Drama*, Lexington, University of Kentucky Press, 1968, 184p.

LONG, Michael, *The Unnatural Scene: A Study in Shakespearean Tragedy*, Londres, Methuen & Co. Ltd, 1976, 266p.

LOUGHLIN, Mary H., *Hymeneutics: Interpreting Virginité on the Early Modern Stage*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, 226p.

LUCKING, David, “‘The price of one faire word’: Negotiating Names in *Coriolanus*”, *Early Modern Literary Studies*, Vol.2, N°1, 1996, p.1-22.

URL < <http://www.chass.utoronto.ca/emls/02-1/luckshak.html> >

LUKACHER, Ned, « L’oreille de Pyrrhus. La césure de l’identification dans *Hamlet* », in *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy, Paris, Galilée, 1994, p.187-92.

MACCLINTOCK, Carol, ed., *Readings in the History of Music in Performance*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1994, 448p.

MACINTYRE, Jean, “Production Resources at the Whitefriars Playhouse, 1609-1612”, *Early Modern Literary Studies*, Vol.2, N°3, 1996 : 2.1-35.

URL < <http://purl.oclc.org/emls/02-3/maciwhit.html> >

MAGUIN, François, "The Breaking of Time: *Richard II, Hamlet, King Lear, Macbeth* (The Hero's Stand in and against Time)", *Cahiers Élisabéthains*, Vol.7, 1975, p.25-41.

MAGUIN, Jean-Marie, *La nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, Presses de l'Université de Lille III, Atelier de Reproduction des Thèses, 1980, 2 volumes, 1146p.

MAHON, Denis, "The Singing 'Lute-Player' by Caravaggio from the Barberini Collection, Painted for Cardinal Del Monte", *The Burlington Magazine*, Vol.132, N°1042, Janvier 1990, p.4-23.

MALCOLMSON, Cristina, "'What you will': Social Mobility and Gender in *Twelfth Night*", in *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, Valerie Wayne ed., Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991, p.29-57.

MALLIN, Eric S., *Inscribing the Time. Shakespeare and the End of Elizabethan England*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1995, 276p.

MANGAN, Michael, "'I am no orator': The Language of Public Spaces", in *Julius Caesar*, Linda Cookson et Bryan Loughrey eds., Harlow, Longman, 1992, p.66-78.

MANIFOLD, J.S., *The Music in English Drama, from Shakespeare to Purcell*, Londres, Rockliff, 1956, 208p.

MANN, James, "The Exhibition of Greenwich Armour at the Tower of London", *The Burlington Magazine*, Vol.93, N°585, décembre 1951, p.378-83.

MARSHALL, Cynthia, "Dualism and the Hope of Reunion in *The Winter's Tale*", *Soundings*, N°69, 1986, p.294-309.

MARTINEZ, Zenón Luis, "'A speechless dialect': Gender and Self-Recognition in *Measure for Measure*", *Sederi*, Vol.8, 1997, p.183-90.

MATAR, Nabil I., *Islam in Britain, 1558-1685*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 226p.

MATHIS, Gilles, « "L'obscur clarté" de *Roméo et Juliette* : les parades du langage », in *Roméo et Juliette : Nouvelles perspectives critiques*, Collection Astraea N°5, Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth eds., Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 1993, p.208-41.

MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier. Esquisse du portrait du sujet lyrique moderne », in *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté ed., Paris, P.U.F., 1996, p.146-60.

MAZZIO, Carla, "Sins of the Tongue in Early Modern England", *Modern Language Studies*, Vol.28, N°3-4, automne 1998, p.93-124.

McCARTHY, Jeanne H., "Elizabeth I's 'picture in little': Boy Company Representations of a Queen's Authority", *Studies in Philology*, automne 2003, Vol.100, N°4.

McCOY, Richard, "'The grace of grace' and Double-Talk in *Macbeth*", *Shakespeare Survey*, Vol.57, 2004, p.27-37.

McGOWAN, Margaret M., "Caesar's Cloak: Diversion as an Art of Persuasion in Sixteenth-Century Writing", *Renaissance Studies*, Vol.18, 2004, 437-48.

McGUIRE, Philip C., *Speechless Dialect: Shakespeare's Open Silences*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1985, 191p.

McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy; the Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, 294p.

McMILLIN, Scott, "Shakespeare's Richard II: Eyes of Sorrow, Eyes of Desire", *Shakespeare Quarterly*, Vol.35, N°1, printemps, 1984, p.40-52.

MEERHOFF, Kees, « À la Renaissance : rhétorique, éthique et politique », in *La Rhétorique d'Aristote : traditions et commentaires de l'Antiquité au XVIIème siècle*, Gilert Dahan et Irène Rosier-Catach eds., Paris, Vrin, 1998, p.315-30.

MENZER, Paul, "That Old Saw: Early Modern Acting and the Infinite Regress", *Shakespeare Bulletin*, Vol.22, 2004, 27p.

MEEK, Richard, "Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale*", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.46, N°2, printemps 2006, p.389-414.

MERTNER, Edgar, "'Conceit brags of his substance, not of ornament': Some Notes on Style in *Romeo and Juliet*", in *Shakespeare: Text, Language, Criticism: Essays in Honor of Marvin Spevack*, Bernhard Fabian et Kurt Tetzeli von Rosador eds., Hildesheim, Zurich et New York, Olms, 1987, p.180-92.

MILLER, Robert P., "Chaucer's Pardoner, the Scriptural Eunuch, and the Pardoner's Tale", *Speculum*, Vol. 30, N°2, avril 1955, p.180-99.

MOISAN, Thomas, "Rhetoric and the Rehearsal of Death: The 'Lamentations' Scene in *Romeo and Juliet*", *Shakespeare Quarterly*, N°34, 1983, p.389-404.

MOLLER, Herbert, "Voice Change in Human Biological Development", *Journal of Interdisciplinary History*, Vol.16, N°2, automne 1985, p. 239-253.

MONTGOMERY, Robert L., Jr., "The Dimensions of Time in *Richard II*", *Shakespeare Studies*, Vol.4, 1968, p.73-85.

MONTGOMERY HARRIS, Kathryn, "Sun and Water Imagery in *Richard II*: Its Dramatic Function", *Shakespeare Quarterly*, Vol.21, N°2, printemps 1970, p.157-65.

MONTROSE, Louis A., "Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I", *Representations*, N°68, automne 1999, p.108-61.

MORRIS, Brian, «Comic Method in Marlowe's *Hero and Leander*», in *Christopher Marlowe*, Brian Morris ed., Londres, Ernest Benn Limited, 1968, p.115-31.

MOSSMAN, Judith, "Henry V and Plutarch's Alexander", *Shakespeare Quarterly*, Vol.45, N°1, printemps 1994, p.57-73.

MOULTON, Ian Frederick, "'A Monster Great Deformed': The Unruly Masculinity of Richard III", *Shakespeare Quarterly*, Vol.47, N°3, automne 1996, p. 251-68.

MUELLER, Martin, "Hermione's Wrinkles, or Ovid Transformed: An Essay on *The Winter's Tale*", *Comparative Drama*, Vol.5, N°3, automne 1971, p.226-39.

MULLANEY, Steven, *The Place of the Stage: License, Play and Power in Renaissance England*, Ann Harbor, University of Michigan Press, 1988, 192p.

\_\_\_\_\_, "Lying Like Truth: Riddle, Representation and Treason in Renaissance England", *E.L.H.*, Vol.47, N°1, printemps 1980, p.32-47.

MULLIN, Donald C., "An Observation on the Origin of the Elizabethan Theatre", *Educational Theatre Journal*, Vol.19, N°3, "Shakespearean Production", octobre 1967, p.322-26.

\_\_\_\_\_, "The Influence of Vitruvius on Theatre Architecture", *Educational Theatre Journal*, Vol.18, N°1, mars 1966, p.27-33.

MULRYNE, J.R., et Margaret Shewring eds., *Shakespeare's Globe Rebuilt*, Cambridge, Cambridge University Press in association with Mulryne & Shewring, 1997, 192p.

MUÑOZ SIMONDS, Peggy, *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline: An Iconographic Reconstruction*, Newark, University of Delaware Press, et Londres et Toronto, Associated University Presses, 1992, 393p.

\_\_\_\_\_, "'No More... Offend Our Hearing': Aural Imagery in *Cymbeline*", *Texas Studies in Literature*, Vol.24, 1982, p.137-54.

MUSTANOJA, Tauno, "Middle English *With an O and an I*, with a Note on Two Shakespearean 'O-I' puns", *Neuphilologische Mitteilungen*, N°56, 1955, p.161-73.

MUSTAZZA, Leonard, "Language as Poison, Plague, and Weapon in Shakespeare's *Hamlet* and *Othello*", *Pennsylvania English*, Vol.11, N°2, 1985, p.5-14.

NAYLOR, Edward W., *Shakespeare and Music*, (1896), Londres et Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd., 1931, 212p.

NEELY, Carol Thomas, "*The Winter's Tale*: the Triumph of speech", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.15, N°2, "English Renaissance", printemps 1975, p.327-38.

NEILL, Michael, "'Noises, Sounds, and Sweet Airs': the Burden of Shakespeare's *Tempest*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.59, printemps 2008, p.36-59.

NEWMAN, Jane O., "'And Let Mild Women to Him Lose Their Mildness': Philomela, Female Violence, and Shakespeare's *The Rape of Lucrece*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.45, N°3, automne 1994, p.304-26.

NORBROOK, David, "'What cares these roarers for the name of King?': Language and Utopia in *The Tempest*", in *The Tempest: Contemporary Critical Essays*, R.S. White ed., New Casebooks, Londres, Macmillan, 1999, p.167-90.

NUTTALL, A.D., "*The Winter's Tale*: Ovid Transformed", in *Shakespeare's Ovid. The Metamorphoses in the Plays and Poems*, A.B. Taylor ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p.135-49.

O'CONNELL, Michael, *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early Modern England*, New York et Oxford, Oxford University Press, 2000, 198p.

\_\_\_\_\_, "The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Anti-Theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theater", *E.L.H.*, Vol.52, 1985, p.279-310.

OESTREICH-HART, Donna J., "'Therefore, since I cannot prove a lover'", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.40, 2000, p.241-60.

OLIVER, Paul, "The Corruption of Language in *Twelfth Night*", in *Critical Essays on Twelfth Night*, Linda Cookson et Bryan Loughrey eds., Harlowe, Longman, 1990, p.51-61.

OLSON, Greta, "Richard III's Animalistic Criminal Body", *Philological Quarterly*, Vol.82, 2003, p.301-24.

ONG, Walter, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, Londres et New York, Routledge, 1982, 201p.

ORGEL, Stephen, "Macbeth and the Antic Round", in *Shakespeare Survey*, Vol.52, 1999, p.143-53.

\_\_\_\_\_, *Impersonations: the Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 179p.

\_\_\_\_\_, "Nobody's Perfect, Or Why Did the English Stage take Boys for .Women?", *South Atlantic Quarterly*, Vol.88, N°1, 1989, p.7-29.

\_\_\_\_\_, "Shakespeare Imagines a Theater", *Poetics Today*, Vol.5, N°3, "Medieval and Renaissance Representation: New Reflections", 1984, p.549-61.

ORR, John, "On Some Sound Values in English", *British Journal of Psychology*, Vol.35, 1944, p.1-18.

OSBERG, Richard H., "A Note on the Middle English 'O & I' refrain", *Modern Philology*, N°77, 1980, p.392-96.

OWENS, Jessie Ann ed. "*Noyses, sounds, and sweet aires*": *Music in Early Modern England*, Seattle, University of Washington Press, 2007, 222p.

PALMER, D.J., "'Twelfth Night' and the Myth of Echo and Narcissus", *Shakespeare Survey*, Vol.32, 1979, p.73-78.

PARKER, Barbara L., "'A Thing Unfirm'd': Plato's *Republic* and Shakespeare's *Julius Caesar*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.44, N°1, 1993, p.30-43.

PARKER, Patricia, "The Novelty of Different Tongues: Polyglot Punning in Shakespeare (and others)", in *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, François Laroque et Franck Lessay ed., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.41-58.

\_\_\_\_\_, "Shakespeare and Rhetoric: 'Dilation' and 'delation' in *Othello*", in *Shakespeare and the Question of Theory*, Patricia Parker et Geoffrey H. Hartman eds., Londres et New York, Routledge, 1990, p.54-74.

\_\_\_\_\_, "Dilation and Delay: Renaissance Matrices", *Poetics Today*, Vol.5, N°3, "Medieval and Renaissance Representation: New Reflections", 1984, p.519-35.

PARKIN-SPEER, Diane, "Freedom of Speech in Sixteenth Century English Rhetorics", *Sixteenth Century Journal*, Vol.12, N°3, automne 1981, p.65-72.

PARRY, Don, "'Very Like a Whale': the Problem of Knowledge in *Hamlet*", *E.L.H.*, Vol.46, N°4, hiver 1979, 559-576.

PASTER, Gail K., "To starve with feeding: the city in *Coriolanus*", *Shakespeare Studies*, N°11, 1978, p.123-44.

PATRIDES, C.A., "The Beast with many Heads, Renaissance Views on the multitude", *Shakespeare Quarterly*, Vol.16, 1965, p.241-46.

PATTERSON, Annabel, *Shakespeare and the Popular Voice*, Cambridge, Blackwell, 1989, 195p.

PEARSON, D. W., "Gulled into an 'I'-word, or, Much Ado about a Pronoun", *J.R.M.M.R.A.*, N°8, 1987, p.119-30.

PELLIKHA, Paul, "'Strange things I have in head, that will to hand': Echoes of Sound and Sense in *Macbeth*", *Style*, Vol.31, N°1, printemps 1997, p.14-34.

PENDLETON, Thomas A., "Hamlet's ears", *Mid-Hudson Language Studies*, N°1, 1978, p.51-61.

PEQUIGNEY, Joseph, "The Two Antonios and Same-Sex Love in *Twelfth Night* and *The Merchant of Venice*", *E.L.R.*, N°22, 1992, p.201-22.

PERRIN, Jean, « La poétique du regard dans *Roméo et Juliette* », in *Roméo et Juliette : Nouvelles perspectives critiques*, Collection Astraea N°5, Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth eds., Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 1993, p.83-104.

PETERSON, Douglas L., "'Wisdom consumed in Confidence': An Examination of Shakespeare's *Julius Caesar*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.16, N°1, déc. 1965, p.19-28.

PETRONELLA, Vincent. F., "Anamorphic Naming in Shakespeare's *Twelfth Night*", *Names*, N°35, 1987, p.139-46.

PEYRÉ, Yves, et Pierre Kapitaniak eds., *Shakespeare poète*, Actes du Congrès de la Société Française Shakespeare 2006, Sartrouville, Atenor, 2007, 252p.

\_\_\_\_\_, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris, CNRS Éditions, 1996, 287p.

POMEROY, Ralph S., "The Ramist as Fallacy-Hunter: Abraham Fraunce and the Lawiers Logike", *Renaissance Quarterly*, Vol.40, N°2, été 1987, p. 224-46.

POOLE, Adrian, "Shakespeare and the Risk of Contagion", *Shakespeare Studies* (Shakespeare Society of Japan), Vol.40, 2002, p.93-115.

POPELARD, Mickaël, « Faustus, Prospero, Salomon : la représentation du savant à l'époque de la révolution scientifique en Angleterre », Thèse présentée et soutenue le 8 décembre 2007, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 490p + 24p. d'annexes.

PORTER, Joseph A., "Eloquence and Liminality: Glossing Mercutio's Speech Acts", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, R.S. White ed., New Casebook Series, Basingstoke, Hampshire, et New York, Palgrave, 2001, p.166-93.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare's Mercutio: His History and Drama*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, 281p.

\_\_\_\_\_, "Mercutio's Brother", *South Atlantic Review*, Vol.49, N°4, novembre 1984, p.31-41.

POTTER, Lois, "'Nobody's perfect': Actors' Memories and Shakespeare's Plays of the 1590s", *Shakespeare Survey*, Vol.42, 1990, p.85-97.

POTTER, Ursula, "Greensickness in *Romeo and Juliet*", in *The Premodern Teenager. Youth in Society, 1150-1650*, Konrad Eisenbichler ed., Toronto, Publications of the Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2002, p.271-91.

PRESSLER, Charlotte, "Intertextual transformations: the *Novella* as mediator between Italian and English Renaissance Drama", in *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, Michele Marrapodi ed., Manchester, Manchester University Press, 2004, ch.8, p.107-17.

PRICE, Michael W., "'Thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog': Unfriendly Verbal Insults in *Richard III*", *Journal of the Wooden O Symposium*, N°2, 2002, p.136-49.

PRIEST, Harold Martin, *Renaissance and Baroque Lyrics. An Anthology of Translations from the Italian, French, and Spanish*, Evanston, Northwestern University Press, 1962, 288p.

PROCHÁZKA, Martin ed., *Shakespeare's Illyrias: Heterotopias, Identities, (Counter)Histories*, *Litteraria Pragensia*, Vol. 12, N°23, 2002, 169p.

QUINCY ADAMS, Joseph, Jr, "Every Woman in Her Humour and The Dumb Knight", *The Musical Quarterly*, Vol.10, N°3, janvier 1913, p.413-32.

RACKIN, Phyllis, "Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage", *P.M.L.A.*, N°102, 1987, p.29-44.

RAMEL, Jacques, « *Undeaf your Ears : ce que Richard II nous donne à entendre* », in *Richard II de William Shakespeare, une œuvre en contexte*, Isabelle Schwartz-Gastine ed., Caen, Publications de la M.R.S.H., 2005, p.187-93.

RASTAL, Richard, "Female Roles in All-Male Casts", *Medieval English Theatre*, Vol.7, 1985, p.25-50.

RATCLIFFE, Stephen, "'Conceal Me What I Am': Reading the Second Scene of *Twelfth Night*", *University of Mississippi Studies in English*, Vol.11-12, 1993-1995, p.195-225.

RAULS, Margie, "The Image of Echo and Reverberation in *Macbeth*", *College Language Association Journal*, Vol.32, 1988-89, p.361-72.

RAVENS, Simon, "A sweet shrill voice': the Countertenor and Vocal Scoring in Tudor England", *Early Music*, Vol.26, N°1, février 1998, p.122-34.

READINGS, Bill, "Hamlet's Thing", in *New Essays on Hamlet*, Mark Thornton Burnett et John Manning eds., New York, AMS Press, 1994, p.47-65.

REEVES, Steve, "Macbeth: A Tragedy of Mistiming", *English Review*, Vol.7, N°4, 1997, p.5-7.

RIEFER, Marcia, "Instruments of Some More Mightier Member': The Constriction of Female Power in *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, N°35, 1984, p.157-69.

RISS, Arthur, "The Belly Politic: *Coriolanus* and the Revolt of Language", *E.L.H.*, Vol.59, N°1, printemps 1992, p.53-75.

ROBERTS, Caroline, "The Politics of Persuasion: *Measure for Measure* and Cinthio's *Hecatommithi*", *Early Modern Literary Studies*, Vol.7, N°3, janvier 2002, 2.1-17.

URL <<http://purl.oclc.org/emls/07-3/robemeas.htm>>.

ROCHE RIO, Barbara, "From 'Speechless Dialect' to 'Prosperous Art': Shakespeare's Recasting of the Pygmalion Image", *The Huntington Library Quarterly*, Vol.48, 1985, p.285-95.

ROGERS, Francis, "The male Soprano", *The Musical Quarterly*, Vol.5, N°3, juillet 1919, p.413-25.

RONK, Martha, "Locating the Visual in *As You Like It*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.52, N°2, été 2001, p.255-76.

ROSE, Paul Lawrence, *The Italian Renaissance of Mathematics: Studies on Humanists and Mathematicians from Petrarch to Galileo*, Travaux d'humanisme et de Renaissance, CXLV, Genève, Droz, 1975, 316p.

ROSENBERG, Marvin, "The Myth of Shakespeare's Squeaking Boy Actor – Or Who Played Cleopatra?", *Shakespeare Bulletin*, Vol.19, N°2, printemps 2001.

<<http://www.shakespeare-bulletin.org/issues/spring01/article-rosenberg.html>>

\_\_\_\_\_, *The Masks of King Lear*, Newark, University of Delaware Press, 1983, 441p.

\_\_\_\_\_, "Elizabethan Actors: Men or Marionettes?", *P.M.L.A.*, Vol.69, 1954, p.915-27.

ROSS, Melanie H., "Conceiving Jealousy: Othello's Imitated Pregnancy", *Forum for modern language studies*, Vol.41, N°1, January 2005, p.1-17

ROSSELLI, John, "The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1580-1850", *Acta Musicologica*, Vol.60, Fasc. 2, mai-août 1988, p.143-179.

RYAN, Kiernan, "'The Murdering Word'", in *Romeo and Juliet: Contemporary Critical Essays*, R.S. White ed., New Casebook Series, Basingstoke, Hampshire, et New York, Palgrave, 2001, p.116-28.

SACKS, Elizabeth M., *Shakespeare's Images of Pregnancy*, Londres, Macmillan, 1981, 148p.

SAPIR, Edward, "A Study in Phonetic Symbolism", *Journal of Experimental Psychology*, Vol.12, 1929, p.225-39.

SCHAFER, Murray R., "Acoustic space", in *Dwelling, Place and Environment: Toward a Phenomenology of Person and World*, D. Seamon et R. Mugerauer eds., Dordrecht, Pays-Bas, Martinus Nijhoff, 1985, p.87-98.

\_\_\_\_\_, "McLuhan and acoustic space", *Antigonish Review*, Vol. LXII, été-automne 1985, p.105-13.

\_\_\_\_\_, *Le paysage sonore*, traduction de Sylvette Gleize, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, 388p.

\_\_\_\_\_, "Exploring the new soundscape", *UNESCO Courier*, Vol. XXIX, nov. 1976, p.4-8.

SCHIESARO, Alessandro, "The Palingenesis of *De rerum natura*", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Vol.40, 1994, p.81-107.

SCHMIDGALL, Gary, *Shakespeare and Opera*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1990, 394p.

SCOTT, Leighton R., "Pythagorean Proportion and Music of the Spheres in *Richard II*", *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol.10, N°2, été 1978, p.104-17.

SCRAGG, Leah, "'Her C's, Her U's, and Her T's: Why That?' A New Reply for Sir Andrew Aguecheek", *The Review of English Studies*, Vol.42, N°165, février 1991, p.1-16.

SEATON, James, "Dialectics: Freedom of Speech and Thought", *Journal of the History of Ideas*, Vol.41, N°2, avril-juin 1980, p.283-89.

SHACKFORD, Martha H., "Rose in Shakespeare's Sonnets", *Modern Language Notes*, Vol.33, N°2, février 1918, p.122

SHEPARD, Alexandra, *Meanings of manhood in early modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 292p.

SHESGREEN, Sean, *Images of the Outcast: the Urban Poor in the Cries of London*, Manchester, Manchester University Press, 2002, 228p.

\_\_\_\_\_, "The First London Cries", *Print Quarterly*, Vol.10, 1993, p.364-73.

\_\_\_\_\_, "The Cries of London in the Seventeenth Century", *Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol.86, 1992, p.269-94.

\_\_\_\_\_, *The Criers and Hawkers of London: Engravings and Drawings by Marcellus Laroon*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1990, 252p.

SICHERMAN, Carol M., "Coriolanus, the Failure of Words", *E.L.H.*, Vol.39, 1972, p.189-207.

SIDER, John W., "Falstaff's Broken Voice", *Shakespeare Survey*, Vol.37, 1984, p.85-88.

\_\_\_\_\_, "Shakespeare's Cornetts", *Shakespeare Quarterly*, Vol.22, N°4, automne 1971, p.401-04.

SKILLITER, Susan ed., *Life in Istanbul 1588, Scenes from a traveller's picture book*, Bodleian Picture Book N°15, Oxford, Bodleian Library, 1977, 8p et 24 illustrations.

SKINNER, Quentin, "F.F. Bateson Memorial Lecture. Moral Ambiguity and the Renaissance Art of Eloquence", *Essays in Criticism*, Vol.XLIV, N°4, octobre 1994, p.267-292.

SLEDD, James, "A Note on the Use of Renaissance Dictionaries", *Modern Philology*, Vol.49, N°1, août 1951, p.10-15.

SMITH, Peter J., "M.O.A.I. 'What Should That Alphabetical Position Portend?' An Answer to the Metamorphic Malvolio", *Renaissance Quarterly*, Vol.51, N°4, hiver 1998, p.1199-1224.

SMITH, Philip A., "Othello's Diction", *Shakespeare Quarterly*, Vol.9, N°3, été 1958, p.428-30.

SOUBRENIE, Élisabeth, « Échos poétiques des voix de Dieu en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en France et en Angleterre à l'âge baroque*, Line Cottagnies, Tony Gheeraert, Gisèle Venet, Claire Gheeraert-Graffeulle et Anne-Marie Miller-Blaise eds., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p.89-100.

SPINRAD, Phoebe S., "'Too much liberty': *Measure for Measure* and Skelton's *Magnifycence*", *Modern Language Quarterly*, Vol.60, 1999, p.431-49.

SPITZER, Leo, "Classical and Christian Ideas of World Harmony Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'", *Traditio*, Vol.2, N°3, 1944-45, p.409-64.

SPIVACK, Bernard, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York, Columbia University Press, Londres, Oxford University Press, 1958, 508p.

SPOTSWOOD, Jerald W., "Isabella's 'Speechless Dialect': Subversive Silence in *Measure for Measure*", *Explorations in Renaissance Culture*, N°20, 1994, p.107-25.

SPRANZI ZUBER, Martha, « Rhétorique, dialectique et probabilité au XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue de Synthèse*, 4<sup>ème</sup> série, N°2-3-4, avril-décembre 2001, p.297-317.

SPRIET, Pierre, « Rhétorique et rites dans *Richard III* », in *Richard III*, Henri Suhamy ed., Paris, Ellipses, 1999, p.9-21.

St. CLARE BYRNE, Muriel, "Elizabethan Handwriting for Beginners", *The Review of English Studies*, Vol.1, N°2, avril 1925, p.198-209.

STAMM, Rudolph, "The Orchard Scene (II.ii) in Shakespeare's *Romeo and Juliet* Revisited: A Study in Dramatic Configuration", Rachbauer, *Yearbook of English Studies*, 1986, p.237-48.

STANIVUKOVIC, Goran, "Illyria Revisited: Shakespeare and the Eastern Adriatic", in *Shakespeare and the Mediterranean*, Tom Clayton, Susan Brock et Vicente Forés eds., The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia 2001, Newark, University of Delaware Press, 2004, p.400-15.

STATES, Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms – On the Phenomenology of Theater*, Berkeley, University of California Press, 1985, 213p.

STEINBERG, Sylvie, *La confusion des sexes*, Paris, Fayard, 2001, 409p.

STERN, Tiffany, *Making Shakespeare: The Pressures of Stage to Page*, New York et Londres, Routledge, 2004, 191p.

\_\_\_\_\_, "Behind the Arras: the Prompter's Place in the Shakespearean Theatre", *Theatre Notebook*, Vol.55, 2001, p.110-18.

STEVENSON, David Lloyd, *The Achievement of Shakespeare's 'Measure for Measure'*, Ithaca, Cornell University Press, 1966, 169p.

STRONG, Roy, *Gloriana, The Portraits of Queen Elizabeth I*, New York, Thames and Hudson, 1987, 180p.

\_\_\_\_\_, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, Thames and Hudson, 1977, 227p.

STUNDING, Richard, "Spectacle and Masque in *The Winter's Tale*", *English Miscellany: A Symposium of History, Literature and the Arts*, N°21, 1970, p.55-80.

SUHAMY, Henri, « La voix et le son », in *Shakespeare et le cinéma*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1998, Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 1998, p.159-70.

\_\_\_\_\_, « Le mètre et la mesure », in *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure: Shakespeare*, Dominique Goy-Blanquet et Richard Marienstras eds., Actes des congrès de la Société Française Shakespeare 1995 et 1996, Collection Sterne, Presses de l'UFR de langues de l'Université de Picardie, 1996, p. 7-18.

<http://www.societefrancaiseshakespeare.org/docannexe/fichier/1385/1996Suhamy.pdf>

SUZMAN, Arthur, "Imagery and Symbolism in *Richard II*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.7, N°4, automne 1956, p.355-70.

TANZ, Christine, "Sound Symbolism in Words for Proximity and Distance", *Language and Speech*, Vol.14, 1971, p.266-276.

TAYLER, Edward, "*King Lear* and Negation", *E.L.R.*, Vol.20, N°1, hiver 1990, p.17-39.

TAYLOR, A.B., "Shakespeare Rewriting Ovid: Olivia's Interview with Viola and the Narcissus Myth", *Shakespeare Survey*, Vol.50, 1997, p.81-89.

TAYLOR, Brian, "Shakespeare and Golding: Viola's Interview with Olivia and Echo and Narcissus", *English Language Notes*, N°15, 1977, p.103-06.

TAYLOR, Gary, *Castration. An Abbreviated History of Western Manhood*, New York et Londres, Routledge, 2002, 307p.

TEMPERA, Mariangela, "The Art of Lying in *Macbeth*", *Textus*, N°6, 1993, p.57-76.

TEODORESCU-BRÎNZEU, Pia, "Rhetorical Figures of Repetition in Shakespeare's *Richard III*", *Analele Universitatii din Timisoara. Seria Stiinte filologice*, Vol.12, 1974, p.129-33.

THOMSON, Leslie, "The Meaning of Thunder and Lightning: Stage Directions and Audience Expectations", *Early Theatre*, Vol.2, 1999, p.11-24.

THOMSON, Peter, *On Actors and Acting*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, 224p.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare's Theatre*, Londres, Boston, Melbourne, Henley, Routledge, 1983, 190p.

THORNDIKE, E. L., "The Association of Certain Sounds with Pleasant and Unpleasant Meanings", *Psychological Review*, Vol.52, 1945, p.143-49.

\_\_\_\_\_, "Euphony and Cacophony of English Words and Sounds", *Quarterly Journal of Speech*, Vol.30, 1944, p.201-07.

TIFFANY, Grace, "Falstaff's False Staff: 'Jonsonian' Asexuality in *The Merry Wives of Windsor*", *Comparative Drama*, N°26, 1992-1993, p.254-70.

TILES, J. E., "Logic and Rhetoric: An Introduction to Seductive Argument", *Philosophy and Rhetoric*, Vol.28, 1995, p.300-15.

TOMLINSON, Gary, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, 291p.

TORBARINO, Josip, "Romeo and Juliet and the Petrarchan Tradition", *Studia Romanica et Anglica Zagrebiensia*, N°29-32, 1970-1971, p.221-40.

TRAUB, Valerie, "The Homoerotics of Shakespearean Comedy", in *Desire and Anxiety: Constructions of Sexuality in Shakespearean Drama*, Valerie Traub ed., Londres et New York, Routledge, 1992, p.117-44.

\_\_\_\_\_, "Jewels, Statues, and Corpses: Containment of Female Erotic Power in Shakespeare's Plays", *Shakespeare Studies*, Vol.20, hiver 1987, p.215-38.

TRIBBLE, Evelyn, "'When Every Noise Appalls Me': Sound and Fear in *Macbeth* and Akira Kurosawa's *Throne of Blood*", *Shakespeare* (British Shakespeare Association), Vol.1, N°1 et 2, juin-décembre 2005, p.75-90.

\_\_\_\_\_, "Distributing Cognition in the Globe", *Shakespeare Quarterly*, Vol.56, N°2, 2005, p.135-55.

TRUAX, Barry, "Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition", *Contemporary Music Review*, Vol.XV, N°1, 1996, p.49-65.

\_\_\_\_\_, "Soundscape Studies: An Introduction to the World Soundscape Project", *Numus West*, Vol.5, 1974, p.36-39.

TRINCHIERI CAMIZ, Franca, "Music and Painting in Cardinal del Monte's Household", *Metropolitan Museum Journal*, Vol.26, 1991, p.213-26.

\_\_\_\_\_, "The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture", *Artibus et Historiae*, Vol.9, N°18, 1988, p.171-186.

TUPPER, Frederick, Jr., "The Shakespearean Mob", *P.M.L.A.*, Vol.27, 1912, p.506-07.

UBERTI, Mauro, "Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century", traduit en anglais par Mark Lindley, *Early Music*, Vol.9, N°4, octobre 1981, p.486-95.

VAN, Gilles, de, « La rencontre de Verdi et de Shakespeare », in *Shakespeare et la voix*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1999, Montpellier, Presses d'Arceaux, 1999, p.109-17.

VAN DOREN, Mark, *Shakespeare*, (1939), New York, New York Review of Books Classics, 2005, 336p.

VELZ, John W., "Caesar's deafness", *Shakespeare Quarterly*, N°22, 1971, p.400-01.

VENET, Gisèle, « Shakespeare – des humeurs aux passions », *Études épistémè*, N°1, 2002, p.85-102.

URL <<http://www.etudes-episteme.org/ee>>

VERBEKE, Gérard, *L'évolution de la doctrine du pneuma du Stoïcisme à St Augustin*, Paris, Desclée, Louvain, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, 1945, 572p.

VICKERS, Brian, "Repetition and Emphasis in Rhetoric: Theory and Practice", *Swiss Papers in English Language and Literature*, Vol.7, "Repetition", 1994, p.85-114.

\_\_\_\_\_, "The Power of Persuasion": Images of the Orator, Elyot to Shakespeare", in *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, James Jerome Murphy ed., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1984, p.411-35.

VIENNE-GUERRIN, Nathalie, « "Base Phrygian Turk" – Injures et "espèces de"... : analyse microscopique d'un étrange spécimen shakespearien », *La Revue LISA*, e-journal, Vol.6, N°3, 2008, p.80-91.

URL <<http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa/publications/020/06-VIENNE-GUERRINNathalie.pdf> >

\_\_\_\_\_, « "He'll rail in his rope/robe tricks" : l'injure comme feu d'artifices dans *The Taming of the Shrew* », in *L'artifice*, Actes du colloque organisé en Sorbonne par le centre de recherches « Texte et critique du texte », septembre 2006, Élisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin eds., Presses de la Sorbonne, à paraître.

\_\_\_\_\_, « Le miel et le fiel : des excès de bouche dans *Timon of Athens* », in *Shakespeare et l'excès*, Jean-Michel Déprats et Pierre Kapitaniak eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 2007, publication électronique, p.206-22.

URL <<http://www.societefrancaiseshakespeare.org/document.php?id=1038> >

\_\_\_\_\_, “*Coriolanus* or the Arraignment of an unruly tongue”, in *Coriolan de William Shakespeare : Langages, interprétations, politique(s)*, Richard Hillman ed., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 2006, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, p.133-53.

\_\_\_\_\_, « L’anatomie de la langue dans *Richard II* », in *Richard II de William Shakespeare, une œuvre en contexte*, Isabelle Schwartz-Gastine ed., Caen, Publications de la M.R.S.H., 2005, p.171-85.

\_\_\_\_\_, « Les jeux de l’injure dans *Henry IV* », in *Shakespeare et le Jeu*, Pierre Kapitaniak et Yves Peyré eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 2005, Sartrouville, Atenor, 2006, p.185-99.

URL < <http://www.societefrancaiseshakespeare.org/document.php?id=713> >

\_\_\_\_\_, « Contredire ou dire tout contre : injure et contradiction dans *Much Ado About Nothing* », in *La Contradiction*, Michel Bandry et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société des Anglicistes de l’Enseignement Supérieur, 2001, Montpellier, Publications de l’Université Paul Valéry – Montpellier III, 2003, p.129-46.

\_\_\_\_\_, « L’injure et la guerre dans *Troilus and Cressida* », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, N°22, 2001, p.21-36.

\_\_\_\_\_, « La réécriture des codes de duel dans l’injure shakespearienne », in *Réécritures*, J-P. Maquerlot ed., Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2000, p.37-53.

\_\_\_\_\_, « Des “mauvaises langues” dans *Richard III* », *Bulletin de la Société d’études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, Vol.49, 1999, p.55-76.

\_\_\_\_\_, « L’injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare et la voix*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1999, Montpellier, Presses d’Arceaux, 1999, p.193-207.

\_\_\_\_\_, « L’injure et ses contextes dans le théâtre de Shakespeare », Thèse présentée et soutenue le 10 janvier 1998, Université Sorbonne – Paris IV, 662p.

\_\_\_\_\_, « L’anatomie de l’insulte dans *I Henry IV* », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, N°17, 1996, p.21-35.

VIGNAUX, Michèle, « Richard II, le roi mal conseillé ? », in *Richard II de William Shakespeare, une œuvre en contexte*, Isabelle Schwartz-Gastine ed., Caen, Publications de la M.R.S.H., 2005, p.127-38.

VIOLATO, Claudio et Arthur J. Wiley, "Images of Adolescence in English Literature: The Middle Ages to the Modern Period", *Adolescence*, N°25, été 1990, p.253-64.

VISWANATHAN, R., "Shakespeare's Hamlet", *Explicator*, Vol.46, N°2, hiver 1988, p.6-8.

VITKUS, Daniel J., "The 'O' in *Othello*: Tropes of Damnation and Nothingness", in *Othello. New Critical Essays*, Philip C. Kolin ed., New York et Londres, Routledge, 2002, p.347-62.

\_\_\_\_\_ ed., *Three Turk Plays from Early Modern England: Selimus, A Christian Turned Turk, and The Renegado*, New York, Columbia University Press, 2000, 358p.

VREDEVELD, Harry, "'Deaf as Ulysses to the Siren's Song': The Story of a Forgotten Topos", *Renaissance Quarterly*, Vol.54, N°3, automne 2001, p.846-82.

WALKER, D.P., *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, et Leiden, E.J. Brill, 1978, 174p.

\_\_\_\_\_, « La tradition mathématico-musicale du platonisme et les débuts de la science moderne », in *Platon et Aristote à la Renaissance*, Jean-Claude Margolin et Maurice de Gandillac eds., Actes du XVI<sup>e</sup> colloque international d'études humanistes, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, 1973, Paris, Vrin, 1976, p.249-60.

\_\_\_\_\_, "Francis Bacon and *spiritus*", in *Science, Medicine and Society in the Renaissance. Essays to honor Walter Pagel*, Allen G. Debus ed., New York, Science History Publications, Vol.2, 1972, p.121-30.

\_\_\_\_\_, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, Londres, the Warburg Institute, 1958, 244p.

\_\_\_\_\_, « Le chant orphique de Marsile Ficin », *Colloques internationaux du centre national de la recherche scientifique : sciences humaines*, N°5, 1954, p.17-33.

\_\_\_\_\_, "Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, N°16, 1953, p.100-20.

\_\_\_\_\_, "Music and Learning in the Early Italian Renaissance", *Journal of Renaissance and Baroque Music* (continued as *Musica Disciplina*), Vol.1, N°4, 1947, p.269-72.

WALL, John N., "Shakespeare's Aural Art: The Metaphor of the Ear in *Othello*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.30, N°3, été 1979, p.358-66.

WALTER, James, "Intervals of Risk and the Tragic Action of *Macbeth*", in *Tragic Abyss*, Glenn C. Arbery ed., Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 2003, p.249-70.

WARD, John Milton, "The Hunt's up", *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol.106, 1979-1980, p.1-25.

\_\_\_\_\_, "Trumpets and the Tudor Theater", *Bulletin of the American Musicological Society*, N°8, octobre 1945, p.32-33.

WASSON, John, "Measure for Measure: a Play for Incontinence", *E.L.H.*, Vol.27, décembre 1960, p.262-75.

WATSON, Robert N. et Stephen Dickey, "'Wherefore Art Thou Tereu?': Juliet and the Legacy of Rape", *Renaissance Quarterly*, N°58, 2005, p.127-56.

WEIDHORN, Manfred, "The Relation of Title and Name to Identity in Shakespearean Tragedy", *Studies in English Literature 1500-1900*, Vol.9, 1969, p.303-19.

WEIMANN, Robert, *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 316p.

WEINGARTEN, Samuel, "The Name of King in *Richard II*", *College English*, Vol.27, N°7, avril 1966, p.536-41.

WELLS, Robin Headlam, *Elizabethan Mythologies. Studies in Poetry, Drama and Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 287p.

WELLS, Stanley, "Boys Should Be Girls: Shakespeare's Female Roles and the Boy Players", *New Theatre Quarterly*, Vol.25, mai 2009, p.172-77.

\_\_\_\_\_ et Sarah Stanton eds., *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 322p.

\_\_\_\_\_ et Gary Taylor gen. eds., John Jowett et William Montgomery eds., *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1987, 671p.

WENTERSDORF, Karl P., "The Conspiracy of Silence in *Henry V*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.27, N°2, été 1976, p.264-87.

WIDMAYER, Martha, "'To Sin in Loving Virtue': Angelo of *Measure for Measure*", *Texas Studies in Literature and Language*, Vol.49, N°2, été 2007, p.155-80.

WILLIAMS, George Walton, "'Time for such a word': Verbal Echoing in *Macbeth*", *Shakespeare Survey*, Vol.47, 1995, p.153-59.

WILLIAMS, Philip, "The Rosemary Theme in *Romeo and Juliet*", *Modern Language Notes*, Vol.68, N°6, 1953, p.400-03.

WILLIAMS, Pieter D., "Music, Time, and Tears in *Richard II*", *American Benedictine Review*, Vol.22, 1971, p.472-85.

WILSON, Eric, "Plagues, Fairs, and Street Cries: Sounding out Society and Space in Early Modern London", *Modern Language Studies*, Vol.25, N°3, été 1995, p.1-42.

WULSTAN, David, "Vocal Colour in English Sixteenth-Century Polyphony", *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society*, Vol.2, 1979, p.19-60.

YATES, Frances, *Astraea – The Imperial Theme in the 16th century*, (1975), New York, Routledge & Kegan Paul, 1999, 233p.

\_\_\_\_\_, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, Boston et Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, 217p.

\_\_\_\_\_, *The Art of The Memory*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966, 439p.

YOUNG, David, *The Action to the Word – Structure and Style in Shakespearean Tragedy*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1990, 154p.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, 140p.

ZAPF, Herman, « Typographie des caractères romains de la Renaissance », *Cahiers GUTenberg*, N°37-38, décembre 2000, p.44-52.

ZEMLIN, Willard R., *Speech and Hearing Science: Anatomy and Physiology*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall Inc., 1981, 693p.

ZISSER, Shirley-Sharon ed., *Critical Essays on Shakespeare's A Lover's Complaint: Suffering Ecstasy*, Aldershot, Hampshire, et Burlington, Ashgate Publishing, 2006, 203p.

### Ouvrages de référence

BERRY, Cicely, *The Actor and the Text*, (1987), Londres, Applause Theatre Books, 2000, 304p.

\_\_\_\_\_, *Voice and the Actor*, (1973), New York, Wiley Publishing, 1991, 160p.

BLOOM, Gina, *Voice in Motion, Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2007, 277p.

DONAWERTH, Jane, *Shakespeare and the Sixteenth-Century Study of Language*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1984, 279p.

DORAN, Madeleine, *Shakespeare's Dramatic Language: Essays*, Madison, University of Wisconsin Press, 1976, 253p.

\_\_\_\_\_, *The Endeavours of Art*, Madison, University of Wisconsin Press, 1954, 482p.

DORVAL, Patricia et Jean-Marie Maguin eds., *Shakespeare et la voix*, Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1999, Montpellier, Presses d'Arceaux, 1999, 232p.

ENTERLINE, Lynn, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 274p.

FOLKERTH, Wes, *The Sound of Shakespeare*, Londres, Routledge, 2002, 147p.

GROSS, Kenneth, *Shakespeare's Noise*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 282p.

GURR, Andrew, *The Shakespearian Playing Companies*, New York, Oxford University Press, 1996, 492p.

\_\_\_\_\_, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 280p.

\_\_\_\_\_, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 344p.

HUNT, F.V., *Origins in Acoustics. The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1978, 196p.

JAFFE, Michele Sharon, *The Story of O. Prostitutes and Other Good-for-Nothings in the Renaissance*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, 196p.

KIERNAN, Pauline, "Voices in the new Globe", in *Shakespeare et la voix*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1999, Montpellier, Presses d'Arceaux, 1999, p.159-71.

LANHAM, Richard A., *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1976, 234p.

MUNRO, Lucy, *Children of the Queen's Revels, A Jacobean Theatre Repertory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 267p.

PARTRIDGE, Eric, *Shakespeare's Bawdy*, (1947), Londres et New York, Routledge Classics, 2001, 291p.

SALAZAR, Philippe-Joseph, *Le culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle, formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995, 400p.

SCHAFER, Murray R., *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, (1977), Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994, 301p.

SHAPIRO, Michael, *Children of the Revels: the Boy Companies of Shakespeare's Time and Their Plays*, New York, Columbia University Press, 1977, 313p.

SHIRLEY, Frances Ann, *Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963, 260p.

SMITH, Bruce, *The Acoustic World of Early Modern England – Attending to the O-factor*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, 386p.

SPURGEON, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, 408p.

STAPLETON, M.L., *Harmful Eloquence: Ovid's Amores from Antiquity to Shakespeare*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, 175p.

TROUSDALE, Marion, *Shakespeare and the Rhetoricians*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982, 206p.

TRUAX, Barry, *Acoustic Communication*, (1984), Westport, Connecticut, et Londres, Ablex Publishing, 2001, 284p.

VICKERS, Brian, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 508p.

\_\_\_\_\_, *Classical Rhetoric in English Poetry*, Londres, Macmillan, 1970, 180p.

VINGE, Louise, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund, Suède, Publications of the Royal Society of Letters, 1975, 193p.

WADE, Andrew, « Voice Work at the Royal Shakespeare Company », in *Shakespeare et la voix*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1999, Montpellier, Presses d'Arceaux, 1999, p.209-26.

WALKER, D.P., *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, Penelope Gouk ed., Londres, Variorum Reprints, 1985, 352p.

ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1993, 439p.

\_\_\_\_\_, *La Lettre et la voix, de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, 347p.

\_\_\_\_\_, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1983, 307p.

### Ouvrages généraux

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943, 350p.

\_\_\_\_\_, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, 221p.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris, Seuil, 1982, 282p.

DESSONS, Gérard, *Penser la voix. Chant, communication, linguistique clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, Poitiers, Publications de l'UFR de Langues et Littérature, La Licorne, N°41, 1997, 254p.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 325p.

\_\_\_\_\_, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400p.

GAIGNEBET, Claude et Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974, 170p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286p.

GOYET, Francis ed., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le livre de poche classique, 1990, 476p.

JEANNERET, Michel, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, 331p.

KRISTELLER, Paul Oskar, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, traduit en anglais par Virginia Conant, New York, Columbia University Press, 1943, 441p.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, 448p.

\_\_\_\_\_, *La voix d'Orphée, essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989, 226p.

MESCHONNIC, Henri, *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990, 365p.

POIZAT, Michel, *Vox populi, vox Dei, voix et pouvoir*, Paris, Métailié, 2001, 321p.

\_\_\_\_\_, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essais sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 2001, 299p.

\_\_\_\_\_, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991, 249p.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999, 322p.

\_\_\_\_\_, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991, 204p.

RIGOLOTT, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002, 406p.

WIND, Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1958, 230p. + 77p. d'illustrations.

## ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

### Films

GREENAWAY, Peter, *Prospero's Books*, 1991.

HOFFMAN, Michael, *A Midsummer Night's Dream*, 1999.

LONCRAINE, Richard, *Richard III*, 1995.

PARKER, Oliver, *Othello*, 1995.

WELLES, Orson, *Othello*, 1951.

ZEFFIRELLI, Franco, *Romeo and Juliet*, 1968.

### Monographies et articles critiques

BUCHANAN, Judith, "Virgin and Ape, Venetian and Infidel: Labellings of Otherness in Oliver Parker's *Othello*", in *Shakespeare, Film, Fin de siècle*, M.T. Burnett et R. Wray eds., Basingstoke et New York, Macmillan, 2000, p.179-202.

CITILLO, Albert, The Art of Franco Zeffirelli and *Shakespeare's Romeo and Juliet*, *TriQuarterly*, Vol.16, 1969-1970, p.69-92.

COSTANTINI-CORNÈDE, Anne-Marie, « De *La Tempête* à *Prospero's Books* : vertige des sens et fragmentation du sens », in *Shakespeare et le cinéma*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1998, Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry – Montpellier III, 1998, p.57-76.

HATCHUEL, Sarah, et Nathalie Vienne-Guerrin eds., *Shakespeare on Screen: Richard III*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2005, 333p.

JORGENS, Jack, "Franco Zeffirelli's *Romeo and Juliet*", in *Shakespeare on Film*, Jack Jorgens ed., Bloomington, Indiana University Press, 1977, p.79-91.

## ANNEXE 1

## IMAGES ET REPRÉSENTATIONS DE LA VOIX AU XVI<sup>ÈME</sup> SIÈCLE

### État des lieux des connaissances scientifiques

#### Qu'est-ce qu'un son ?

Alors que les recherches qui portent sur la sphère optique prennent un nouvel essor durant les règnes d'Élisabeth I<sup>ère</sup> et de Jacques I<sup>er</sup>, notamment pour des raisons pratiques (« changes that were largely the result of innovations in the understanding of visual perception reflected in exciting new modes of visuality such as print, perspective, cartography and marine navigation »)<sup>1</sup>, l'acoustique n'en est encore qu'à ses balbutiements. Ainsi, lorsque *Sylva Sylvarum* de Francis Bacon paraît en 1627, la définition du son, la manière dont il est produit et ses propriétés demeurent encore peu circonscrites : « Perspective hath been with some diligence inquired ; and so hath the nature of sound, in some sort, as far as concerneth music ; but the nature of sound in general hath been superficially observed. It is one of the subtlest pieces of nature », écrit ce dernier<sup>2</sup> avant de se pencher sur la question. Il classe les sons selon leurs qualités (« 1. Musical, inmusical. 2. Treble, base. 3. Flat, sharp. 4. Soft, loud. 5. Exterior, interior. 6. Clean, harsh or purling. 7. Articulate, inarticulate »)<sup>3</sup>, et il étudie leur nature, la manière dont ils se déplacent, la façon dont on peut en prolonger la durée et les amplifier, les faire résonner ou les atténuer, ainsi que les lieux propices ou non à l'acoustique (voir illustration 49). Bien que Bacon consacre une partie non négligeable de son traité à l'étude

<sup>1</sup> Wes Folkerth, *The Sound of Shakespeare*, Londres, Routledge, 2002, p.51.

<sup>2</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum*, (1627), in *The Works of Francis Bacon*, James Spedding, Robert Leslie Ellis et Douglas Denon Heath eds, Fac-simile de l'édition de Londres, [s.n.], 1858-1874, Stuttgart, Frommann, Holzboog, 1986, Numérisation de la BNF, Band 2, Century II, §114, p.390.

<sup>3</sup> Francis Bacon, *op. cit.*, p.436.

du son, l'explication qu'il donne de ses mécanismes de production et de réception demeure embryonnaire et il faut attendre le milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle et les travaux de Mersenne, de Kircher, de Gassendi, de Descartes ou de Mariotte pour voir émerger les premières théories spécifiquement acoustiques ou utilisables dans l'établissement de cette science<sup>4</sup>.

## CENTURY II.

Of Music	-	-	-	-	-	-	-	385
Of the Nullity and Entity of Sounds								390
Of Production, Conservation, and Delation of Sounds								393
Of Magnitude, Exility, and Damps of Sounds								398
Of Loudness and Softness of Sounds								403
Of Communication of Sounds								404
Of Equality and Inequality of Sounds								405
Of more Treble and Base Tones								407
Of Proportion of Treble and Base								409
Of Exterior and Interior Sounds								410
Of Articulation of Sounds								411

## CENTURY III.

Of the Lines in which Sounds move	-	-	-	-	-	-	-	414
Of the Lasting or Perishing of Sounds								415
Of the Passage or Interception of Sounds								417
Of the Medium of Sounds								418
Of the Figures of Bodies yielding Sounds								419
Of Mixture of Sounds								420
Of Melioration of Sounds								422
Of Imitation of Sounds								423
Of Reflexion of Sounds								425
Of Consent and Dissent between Visibles and Audibles								428
Of Sympathy and Antipathy of Sounds								433
Of Hindering or Helping of Hearing								434
Of the Spiritual and Fine Nature of Sounds								435

49. Extrait de la table des matières de *Sylva Sylvarum*, Francis Bacon (1627)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Sur les théories acoustiques depuis l'Antiquité jusqu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, voir Charles Burnett, Michael Fend et Penelope Gouk eds., *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgment from Antiquity to the Seventeenth Century*, The Warburg Institute, University of London, N°22, Henry Ling, Dorchester, Dorset, The Dorset Press, 1991, 255p.

<sup>5</sup> Francis Bacon, *ibidem*, p.674.

Au XVI<sup>ème</sup> siècle et jusqu'au début du XVII<sup>ème</sup>, l'acoustique ne fait, en effet, l'objet d'aucun traité particulier et les connaissances qu'en ont les savants sont disséminées dans des études consacrées aux organes des sens, aux découvertes anatomiques, ou encore à la magie et à la musique<sup>6</sup>. En outre, les Anglais contribuent assez peu au développement des recherches ; ces dernières sont surtout conduites sur le continent, notamment en Italie, où l'acoustique suscite davantage d'investigations de la part des savants<sup>7</sup>. Quel est donc précisément l'état des connaissances acoustiques de l'Angleterre de la Renaissance ? Les savants héritent essentiellement des définitions établies par les Classiques, dont les écrits fournissent des informations relatives à la formation du son et à sa réception.

« Le son est le choc que subissent, par l'action de l'air et par l'intermédiaire des oreilles, le cerveau et le sang, et qui est transmis jusqu'à l'âme », écrit Platon dans le *Timée*<sup>8</sup>, tandis que dans les ouvrages que sont *De l'âme*, *Des sens* ou encore dans les *Problèmes* qui lui sont attribués, Aristote fait écho à son maître lorsqu'il affirme que « c'est un choc qui est la cause productrice du son. [...] Ce qu'il faut, c'est que se produise un choc de solides l'un contre l'autre et contre l'air »<sup>9</sup>. Plus tard, Galien n'ajoute que peu d'informations lorsqu'il précise dans *De l'utilité des parties du corps humain* que « le son, pour être formé, a nécessairement besoin de l'air » et qu'il résulte du choc de deux corps au moins<sup>10</sup>. Ce sont ces idées que les érudits de la Renaissance anglaise reprennent à leur compte, en particulier Helkiah Crooke, dont *Mikrokosmographia : a description of the body of man* (1615) est le premier ouvrage à faire un état des lieux exhaustif de la question acoustique dans une perspective anatomique. Médecin particulier de Jacques I<sup>er</sup>, Crooke

<sup>6</sup> Voir Penelope Gouk, "Some English Theories of Hearing in the Seventeenth Century: Before and After Descartes", in *The Second Sense*, op. cit., p.95-113 ; F.V. Hunt, *Origins in Acoustics. The Science of Sound from Antiquity to the Age of Newton*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1978, 196p., en particulier les p.19 et suivantes, et Alistair C. Crombie, "The Study of the Senses in Renaissance Science", in *Proceedings of the Tenth International Congress of the History of Science*, Henry Guerlac ed., Vol.1, Paris, Hermann, 1964, p.93-117.

<sup>7</sup> Penelope Gouk, op. cit., p.95-96.

<sup>8</sup> Platon, *Timée*, Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, GF, 1999, 67b, p.178.

<sup>9</sup> Aristote, *De l'âme*, traduction et notes par J. Tricot, Paris, Vrin, 1988, II, 8, 419b, p.113-14.

<sup>10</sup> Galien, *De l'utilité des parties du corps humain*, Vol.1, Livre VI, « Des organes respiratoires », in *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales*, traduction et notes par Charles Daremberg, Paris, J.B. Baillière, 1854-1856, numérisation de la Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine, Vol.1, p.381.

s'appuie essentiellement sur les Classiques et sur les travaux que le Suisse Gaspard Bauhin (1560-1624) expose dans son *Theatrum Anatomicum* (1592), livre auquel l'anatomiste anglais emprunte un grand nombre d'illustrations :

A sound is a quality issuing out of the air [...] beaten by sudden and forcible collision or concurrence of hard and solid bodies, and those smooth, concavous and large. [...] The sound is generated of hard bodies mutually striking one another, as of the Efficient cause [...] and is received in the air as in his matter: this Air accompanies the Sound, and carries it as it were on his wings; for as the Air is moved so also is the Sound carried as we may perceive by a ring of Bells far off from us<sup>11</sup>.

L'air est non seulement l'un des éléments nécessaires à la production du son, mais il est le véhicule de ce dernier. Tous les savants s'accordent sur ces données, à l'exception de Francis Bacon qui adopte une position ambiguë :

We see manifestly that no sound is produced [...] but with a perceptible blast of the air; and with some resistance of the air stricken. For even all speech (which is one of the gentlest motions of the air) is with expulsion of a little breath. [...] We see also manifestly that sounds are carried with wind; and therefore sounds will be heard further with the wind than against the wind [...] It is certain (howsoever it cross the received opinion) that sounds may be created without air, though air be the most favourable deferent of sound<sup>12</sup>.

Il est le seul à déclarer que l'air n'est pas indispensable à la production du son (« Sounds are generated when there is no air at all »)<sup>13</sup>, mais il révisé son propos et se contredit à de nombreuses reprises. Quant à la voix, résultat elle aussi d'un choc de deux corps entre eux et de l'action de l'air, elle est engendrée par les différentes parties de l'anatomie humaine sur lesquelles les chercheurs de la Renaissance se sont davantage penchés.

<sup>11</sup> Helkiah Crooke, *Mikrokosmographia: a description of the body of man. Together with the controversies thereto belonging. Collected and translated out of all the Best Authors of Anatomy, Especially out of Gasper Bauhinus and Andreas Laurentius by Helkiah Crooke, Doctor in Physicke*, Londres, 1615, in *Horace Howard Furness Memorial (Shakespeare) Library*, William Jaggard ed., Folio QM21 C76, reproduction électronique du Schoenberg Center for Electronic Text And Image, Université de Pennsylvanie, p.610.

<sup>12</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum, op.cit.*, Vol.2, Century II, p.394-97.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.394.

## La voix : un son et une parole

### *Les organes de la phonation*

Ils ont à leur disposition les œuvres du médecin qu'est Galien, dont les traités, qui constituent encore l'une des références académiques majeures à l'époque, apportent un certain nombre de réponses quant à la genèse de la voix humaine. Galien a écrit un traité en quatre livres *Sur la production de la voix*, mais ce dernier a été perdu et nous ne savons qu'il existe que parce qu'il est abondamment cité par Oribase. Galien lui-même en fait mention à plusieurs reprises dans *De l'utilité des parties*, en particulier aux livres VI et VII intitulés respectivement « Des organes respiratoires » et « Des organes de la voix », où il décrit en détail le rôle des poumons et celui de l'appareil vocal<sup>14</sup>. Dans le premier, il note que « le poumon même est l'organe de la respiration et de la voix »<sup>15</sup> tandis que dans le second, il explique que

Rien ne manque au poumon pour être à la fois un instrument de la voix et de la respiration au moyen de la trachée-artère, celle-ci renfermant les cartilages comme organes phonétiques, et les ligaments qui les unissent comme organes respiratoires<sup>16</sup>.

Ainsi le larynx est-il « l'organe qui, unissant la trachée-artère au pharynx, paraît surgir du cou [...] (*pomme d'Adam*) » tandis que « la trachée-artère règle et prépare la voix au larynx [...] mais le son n'y est pas encore achevé ». En effet, si « la partie cartilagineuse [de la trachée] est l'organe de la voix » et que cette dernière, reliée aux poumons, permet le passage de l'air, c'est la glotte qui est plus spécialement chargée de la production des sons<sup>17</sup> : « A l'intérieur du conduit même du larynx, se trouve un corps semblable pour la figure à l'anche d'une flûte [antique], mais formé d'une substance particulière telle qu'il n'en

---

<sup>14</sup> Galien, « Des organes respiratoires », in *De l'utilité des parties*, Vol.1, *op. cit.*, Livre VI, p.379-456 ; Livre VII, « Des organes de la voix », *ibidem*, p.457-523. Voir aussi la note 2 p.380.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.404. Voir aussi les p.477-82.

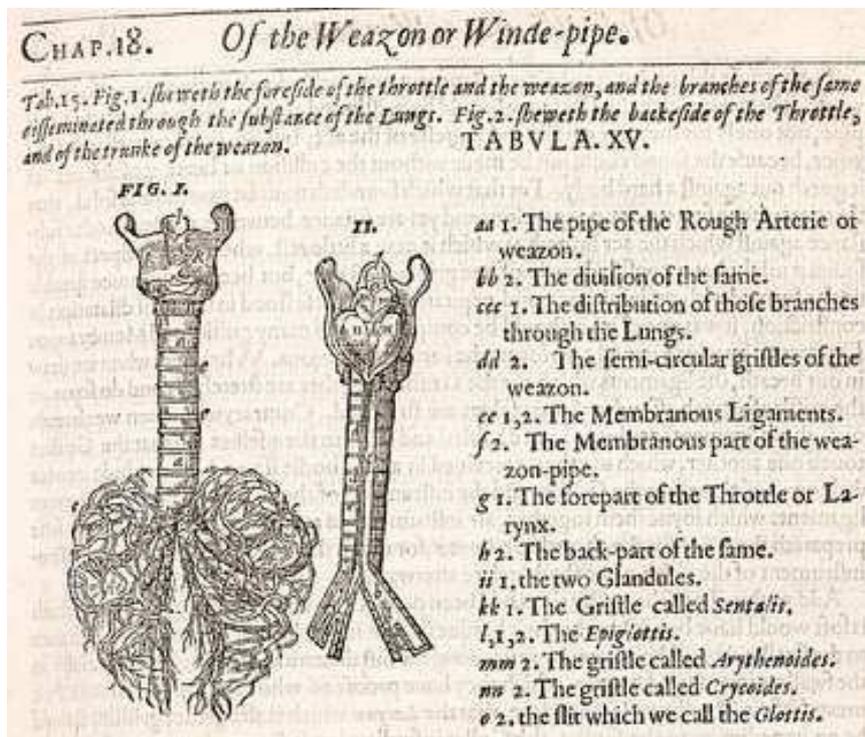
<sup>16</sup> *Ibid.*, p.465.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.465-67. Sur le rôle précis des différentes parties du larynx, voir p.483-93.

existe dans aucune des parties du corps »<sup>18</sup>. Galien appelle « glotte » non seulement l'orifice par lequel entre et sort l'air, mais aussi les cordes vocales inférieures et supérieures et les ventricules<sup>19</sup>.

À la Renaissance, lorsque Helkiah Crooke s'emploie à expliquer comment la voix est produite par le corps humain, la conclusion à laquelle il aboutit montre que les recherches demeurent en grande partie là où elles avaient été laissées par Galien :

It is sufficiently manifest that [...] the voyce is an action of the Larinx, and that it is the instrument of the voyce, and that the *glottis* or whistle is the first and immediate cause of the voyce and this is *Galens* opinion<sup>20</sup>.



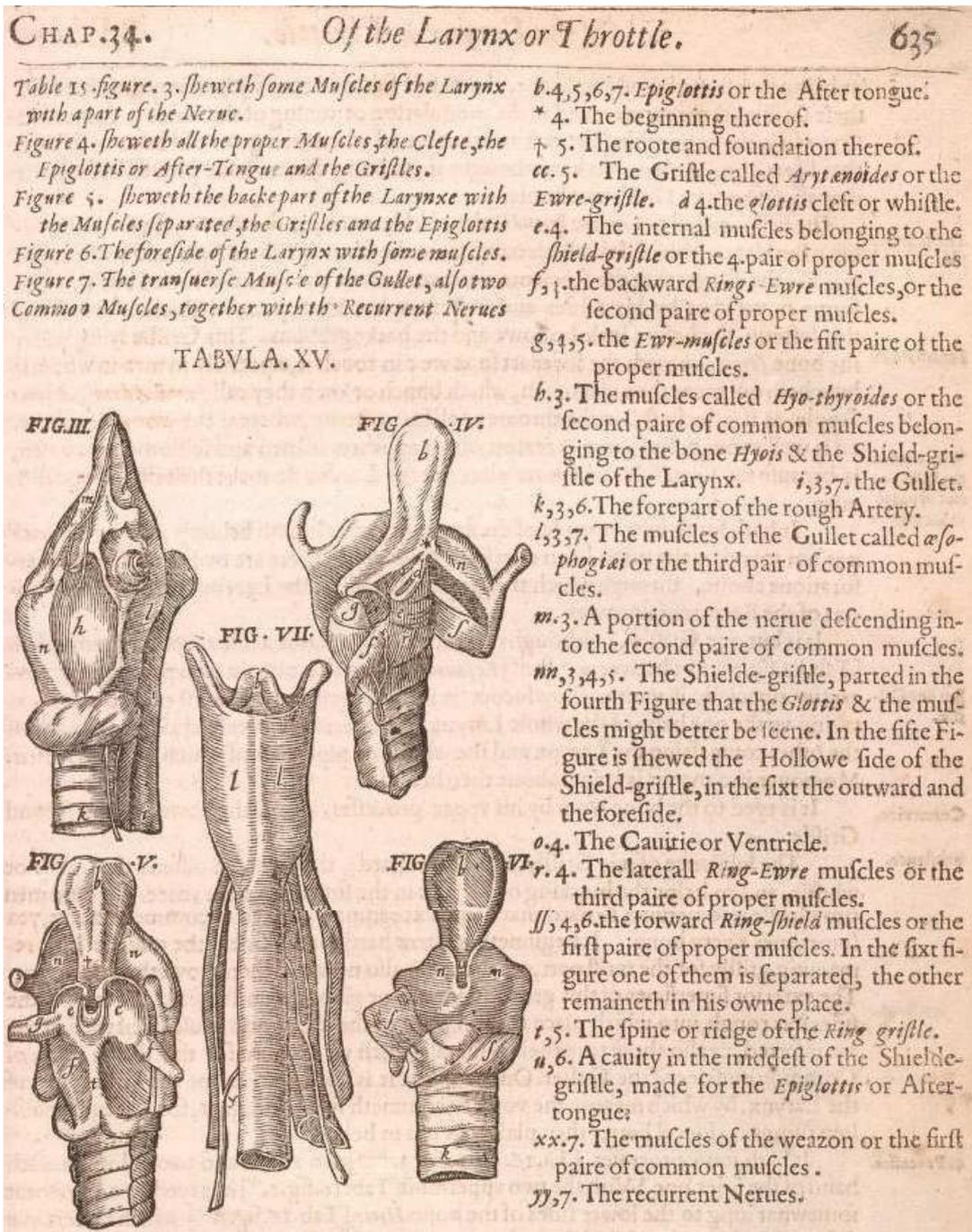
50. La trachée, Helkiah Crooke, *Mikrokosmographia : a description of the body of man* (1615)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.487.

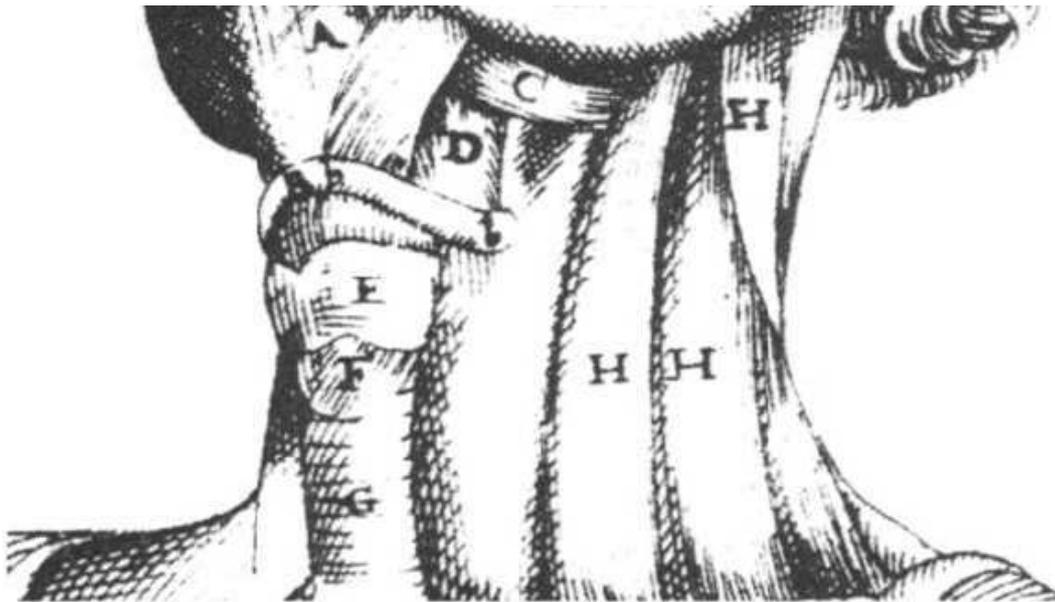
<sup>19</sup> Sur la glotte, voir les p.493-97.

<sup>20</sup> Helkiah Crooke, *op. cit.*, p.645. Plus largement, voir Book 6, en particulier le §.17, « Of the Lungs », p.384-87 et le §.18, « Of the weazon or winde-pipe », p.388-91, ainsi que Book 8, § 34-38, p.633-646.

<sup>21</sup> Helkiah Crooke, *op. cit.*, p.389.

51. Le larynx, Helkiah Crooke, *Mikrokosmographia : a description of the body of man* (1615)<sup>22</sup>.<sup>22</sup> *Ibidem*, p.635.

Bien qu'au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, des Italiens tels que Jérôme Fabrice d'Acquapendente, dont le maître était Gabriel Fallope, ou son élève et héritier de la chaire d'anatomie de Padoue, Jules Casserio (1552-1616), consacrent des ouvrages entiers à la voix et aux organes de la phonation, la pensée aristotélicienne et *De l'utilité des parties* de Galien continuent à dominer la représentation que les savants de la Renaissance ont de la voix. Fondés en partie sur les observations empiriques de l'appareil vocal permises par la dissection, les ouvrages de Fabrice contribuent à l'avancée des recherches parce qu'ils étudient précisément les fonctions musculaires nécessaires à la phonation et les organes de la parole ; quant au traité de Casserio, il ajoute aux découvertes de ses maîtres une description extrêmement détaillée du larynx (la glotte et ses muscles) qu'il conçoit comme *le lieu de la naissance de la voix*<sup>23</sup>.



52. L'appareil vocal, Jules Casserio, *De vocis auditusque organis historia anatomica* (1600)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Girolamo Fabrizio ab Acquapendente, *De visione, voce, auditu*, Venise, F. Bolzettam, 1600 ; *De locutione et eius instrumentis*, Padoue, L. Pasquati, 1603 ; *De brutorum loquela*, Padoue, L. Pasquati, 1603 ; Giulio Casseri, *De vocis auditusque organis historia anatomica*, Ferrara, Victorius Baldinus, 1600. Ces ouvrages ne sont traduits ni en français ni en anglais, aussi les avons-nous consultés sans être en mesure d'en exploiter le contenu. Pour un résumé de ces ouvrages, voir Philippe-Joseph Salazar, *Le culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle, formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995, p.21-28.

<sup>24</sup> Le larynx est indiqué par la lettre E. In Mauro Uberti, "Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century", traduit en anglais par Mark Lindley, *Early Music*, Vol.9, N°4, octobre 1981, p.487.

Si les savants ont une connaissance relativement précise de la manière dont la voix est produite, ils cherchent aussi à en comprendre la nature protéiforme et les facteurs qui en déterminent la hauteur, l'intensité, ou encore le timbre.

*Les registres de la voix : physiologie, humeurs et tempéraments*

Dans le chapitre 7 du Livre V de la *Génération des Animaux* consacré à la définition et à l'examen des « particularités relatives à la voix », Aristote procède en premier lieu à de simples constats : si certains ont la voix aiguë, d'autres l'ont grave ; certaines voix sont harmonieuses, d'autres non ; et enfin, la voix peut être puissante ou faible, douce ou rude, souple ou rigide. Cela posé, il entreprend de déterminer les causes qui influent sur la voix et il établit qu'elles sont de deux sortes : aux causes naturelles viennent s'ajouter les facteurs environnementaux. De ces derniers, Aristote ne mentionne que « la chaleur ou le froid du lieu habité »<sup>25</sup>, qui ont pour effets de rendre l'air léger et d'entraîner la voix dans l'aigu d'un côté, d'épaissir l'air et de rendre la voix grave de l'autre. Il s'attache ensuite à dénombrer et à analyser les causes naturelles, plus fondamentales, et il soutient que la cause première est la nature de la trachée-artère. D'une part, la voix est déterminée par le volume et la taille de la trachée, car de ces derniers facteurs dépendent le volume d'air qui y circule, la vitesse à laquelle l'air s'y déplace, et l'intensité des chocs qu'il subit contre la paroi de l'artère. Ainsi, quand la trachée est volumineuse, elle peut accueillir un grand volume d'air ; or, plus le volume d'air est grand, plus lent est son mouvement dans l'artère et plus grave est la voix, car « est grave ce qui se meut lentement ». Inversement, la voix aiguë est le produit d'un petit volume d'air mis en mouvement dans une trachée de petite dimension dans laquelle l'air circule rapidement. L'intensité de la voix est également soumise à la taille de la trachée. Aristote explique que « la voix est dite forte quand le mobile [la trachée] est de grande taille absolument, elle est faible quand il est de petite taille absolument »<sup>26</sup>. À grande trachée, voix forte et grave, à petite, voix faible et aiguë. D'autre part, la voix dépend de la texture de la trachée, de

<sup>25</sup> Aristote, *Génération des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 2002, V, 7, p.203.

<sup>26</sup> *Ibidem*, V, 7, p.200-01. Voir aussi Helkiah Crooke, *op .cit.*, § 5, p.633

sa mollesse ou de sa rugosité, de sa souplesse ou de sa rigidité. La voix résulte du choc de l'air contre l'artère ; or, plus la paroi trachéenne est rigide, plus l'air la frappe avec force et plus la voix est puissante. Ainsi, lorsque les muscles de la trachée ne sont pas assez tendus, comme c'est le cas chez les jeunes garçons et les vieillards, la voix n'a que peu d'intensité. La dureté de la trachée détermine aussi ce qu'Aristote appelle la « flexibilité » de la voix, c'est-à-dire sa capacité à se transformer, à produire des sons amples ou resserrés, graves ou aigus, etc. Si la trachée est molle, elle « peut être travaillé[e] et prendre toutes sortes de formes ; ce qui est dur ne le peut pas ». Aussi la voix est-elle « flexible » quand « [l'organe qu'est la trachée] contrôle facilement le souffle, et peut lui-même facilement devenir grand ou petit ». Enfin, la texture de la trachée joue un rôle, puisque « la cause de la rudesse ou de la douceur de la voix, comme de toute inégalité de ce genre, c'est que la partie (ou l'organe) par où passe la voix est rude ou lisse, ou d'une manière générale bien unie ou inégale »<sup>27</sup>. Ainsi, lorsque la trachée-artère est rugueuse la voix est instable, alors qu'une trachée lisse engendre une voix harmonieuse et égale. Si la trachée constitue le premier facteur qui détermine la voix quantitativement et qualitativement, les humeurs et les tempéraments sont le second.

Dans un ouvrage paru en 1586, le Napolitain Jean-Baptiste Della Porta se pose en *Physionomiste ou l'observateur de l'homme* dans la pure tradition scolastique héritée d'Aristote. Fondé sur l'analogie, son traité rassemble les connaissances transmises par les médecins et les philosophes antiques, et il propose un examen de toutes les parties du corps humain. Della Porta y détermine le caractère de l'homme en fonction de ses attributs physiologiques et physionomiques, et il montre que la voix, signe par excellence, révèle le corps dont elle émane et inversement. Il distingue trois sortes de voix : l'aiguë, la moyenne et la grave. Reprenant les analyses aristotéliennes et galéniques afin de justifier le grave et l'aigu, il affirme que « la gravité de la voix est en raison de la largeur de l'entrée de la gorge, que cette largeur dénote la chaleur, et que les hommes d'un tempérament chaud sont forts »<sup>28</sup>. Inversement, « le

<sup>27</sup> Aristote, *Génération*, *ib.*, V, 7, p.201-03. Voir aussi Crooke, *ibidem*, p.640.

<sup>28</sup> Jean-Baptiste Della Porta, *Le Physionomiste ou l'observateur de l'homme considéré sous les rapports de ses mœurs et de son caractère ; d'après les traits du visage, les formes du*

son aigu de la voix, est du au peu de largeur de l'embouchure de la gorge, ce qui provient de la froideur naturelle »<sup>29</sup>. On peut établir les grandes caractéristiques de la voix en fonction des humeurs et des tempéraments comme suit :

chaud	froid	chaud et sec
voix ferme, forte et rustique, respiration haute	voix grêle et aiguë, respiration lente	voix grêle

Selon Della Porta, l'homme sanguin a la voix « grande et grosse », tandis que la femme, humide et froide, a la voix fluette et aiguë. Quant à l'homme efféminé, il a la voix claire et aiguë, ou molle et cassée<sup>30</sup>. On peut comparer ces données avec celles que fournit le commentaire du *Timée* platonicien dans lequel Marsile Ficin établit des correspondances entre les quatre tessitures vocales, la physiologie et les éléments, correspondances que reprendra Mersenne dans son *Harmonie universelle*<sup>31</sup> :

Voix	Correspondances
Basse	terre, matière, froideur
Taille	eau, pesanteur, humidité
Haute-contre	air, forme, chaleur
Dessus	feu, légèreté, sécheresse

Dans la tradition aristotélicienne ou galénique des humeurs et des tempéraments, les savants de la Renaissance anglais conditionnent donc la qualité de la voix à la physiologie humaine. Enfin, si la voix émane de la trachée et sort de la gorge, elle produit des sons et aussi des paroles, comme le rappelle l'étymologie du terme de « gorge » : « The throat, *fauces*, is named from the production of sounds, or because we speak, *fari*, words through it »<sup>32</sup>.

---

*corps, la démarche, la voix, le rire, etc. etc. Avec des rapprochements sur la ressemblance de divers individus, avec certains animaux, (De humana physiognomonia, 1586, traduction française 1612), traduction libre du latin, Paris, Henry Tardieu et Joseph Chaumerot, 1808, p.184.*

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.187.

<sup>30</sup> Voir aussi Sylvie Steinberg, *La confusion des sexes*, Paris, Fayard, 2001, p.177-84.

<sup>31</sup> Voir Philippe-Joseph Salazar, *op. cit.*, p.60.

<sup>32</sup> Isidore de Séville, *The Medical writings. De Homine et portentis, De Medicina, an English translation with an introduction and commentary*, Transactions of the American Philosophical Society, New series, Vol.54, part 2, traduction des livres XI et IV des

À ce titre, elle est formée par le truchement de la langue, des lèvres, du palais, et des dents.

### *La parole*

Selon Crooke, les dents n'ont pas pour unique rôle de mâcher les aliments :

another use of the teeth is for the forming of the voyce, for Shearing teeth are of great consequence to the true pronounciation of letters or words; and hence it is that those that want their teeth cannot so well pronounce R, S, X, Z, yea it is thought that the shearing teeth in men have no other use but only for elocution. [...] Those words that are formed of T and R cannot bee pronounced without the shearing Teeth articulaty, for they require that the Tongue should rest upon the fore Teeth<sup>33</sup>.

Toutes les dents servent, mais les incisives sont les plus utiles. La langue est également un organe indispensable à la parole, comme le rappelle Thomas Vicary lorsqu'il énumère ses trois fonctions essentielles :

The first is, that when a man eateth, the Tounge mighte helpe to turne the meate tyll it were wel chewed: The second cause is, that by him is received the taste of sweet and sowre, and presented by him to the common wittes: The third is, that by him is pronounced every speech<sup>34</sup>.

Cette idée est déjà présente dans la définition que donne Aristote du langage puisqu'il le définit comme « l'articulation de la voix par le moyen de la langue. La voix et le larynx émettent donc les voyelles, la langue et les lèvres les consonnes, dont le langage est constitué »<sup>35</sup>. Si la définition d'Aristote demeure

---

*Etymologiae* d'Isidore de Séville [vers 636], William D. Sharpe ed., Philadelphie, American Philosophical Society, 1964, "On man and Monsters", §56, p.42.

<sup>33</sup> Helkiah Crooke, *op. cit.*, Book 13, p.970.

<sup>34</sup> Thomas Vicary, *The Anatomie of the Bodie of Man, The edition of 1548 as re-issued by the surgeons of St. Bartholomew's in 1577, with a life of Vicary, notes on surgeons in England, Bartholomew's hospital and London in Tudor times, an appendix of documents and illustrations*, Frederik. J. Furnivall et Percy Furnivall eds., Early English text society, Extra series, N°53, Londres, N. Trubner, 1888, p.43. Voir aussi Ambroise Paré, *Les Oeuvres d'Ambroise Paré, Conseiller et Premier Chirurgien du Roy*, reproduction de l'édition de Paris, Gabriel Buon, 1575, numérisation de la BNF de l'édition de Cambridge Mass., Omnisys, 1995, Ch. XII, « De la langue », p.CXCI, et Francis Bacon, *op.cit.*, §199, p.413.

<sup>35</sup> Aristote, *Histoire des Animaux*, traduction, présentation et notes par Janine Bertier, Livre IV, ch.9, « La voix, le langage », section sur les « définitions », Paris, Gallimard, Folio / Essais, 1994, p.238-39.

assez vague, dans son traité de phonétique, Robert Robinson tente d'expliquer plus précisément la manière dont sont formées les voyelles :

The short vowels have their passage through certain shorte organes, framed by the placing of the tongue in sundry partes of the roofe of the mouth. [The long vowels] are framed by the breath passing through somewhat longer organes, made also by the help of the tongue, by placing of it severall parts of the roofe of the mouth.

Quant aux consonnes, elles sont formées à trois endroits de la bouche :

The first or outmost region is the outmost part of the mouth, namely the lips. [...] The second or middle region is the upper gummes or outmost part of the roofe of the mouth, enclosed by the helpe of the tippe and edges of the tongue. [...] The third or inward region is a more inward part of the mouth inclosed with the flat of the tongue<sup>36</sup>.

Les savants de la Renaissance situent donc les parties de l'anatomie humaine nécessaires à la production la voix, des poumons à la trachée en passant par les dents, et ils en comprennent assez bien le fonctionnement, même si les propriétés du son leur échappent encore en grande partie. À l'exception sans doute des Italiens, ils contribuent peu à la découverte du mécanisme de l'appareil vocal, mais ils font des avancées considérables lorsqu'il s'agit de percer le mystère du processus auditif :

Anatomical research, beginning in Italy in the early 16<sup>th</sup> century not far in advance of where Galen had left off, had by the early 17<sup>th</sup> century clarified and in large part discovered the main macroscopic details of the auditory mechanism<sup>37</sup>.

Aux connaissances héritées d'Aristote et de Galien s'ajoutent les découvertes des savants italiens de la Renaissance que sont, notamment, Bérenger de Carpi, André Vésale, Gabriel Fallope, Bartholomé Eustache ou Jules Casserio, dont

<sup>36</sup> Robert Robinson, *The Art of Pronuntiation, Digested in two parts. Vox audienda, & Vox videnda*, Londres, Nicholas Okes, 1617, in *English Linguistics 1500-1800*, R.C. Alston ed., *A Collection of Facsimile Reprints*, N°150, Menston, Yorkshire, The Scholar Press Limited, 1969, B4-B7.

<sup>37</sup> Alistair C. Crombie, "The Study of the Senses in Renaissance Science", *op. cit.*, p.98-99.

les travaux débouchent sur une connaissance très pointue de l'anatomie de l'oreille et du mécanisme auditif. Sur ce dernier point, les savants s'efforcent de répondre à trois questions essentielles : comment le son et la voix sont-ils reçus par l'organe auditif ? Quel chemin suivent-ils avant d'arriver au cerveau ? Enfin, comment la mémoire les retient-elle ?

### **De l'oreille à la mémoire : le cheminement de la voix**

#### *Description et rôle de l'oreille*

La voix ou le son parviennent à l'organe auditif par l'action de l'air et c'est sous une forme spiralée qu'ils se déplacent :

The Air being affected with the quality of the Sound drives and alters that Air that is next it, and so by succession till the Alterations come to the Air that is next to the outward Ear [...] by the percussion of the Air there are generated certain circles which move one another till by succession they come to the organ of hearing : which continuation of the air thus beaten [...] the ancient Anatomists call [...] the vocal wave<sup>38</sup>.

Le rôle de l'organe auditif est alors de recevoir et de répercuter la voix, comme le suggère l'étymologie du terme « oreille » avancée par Isidore de Séville :

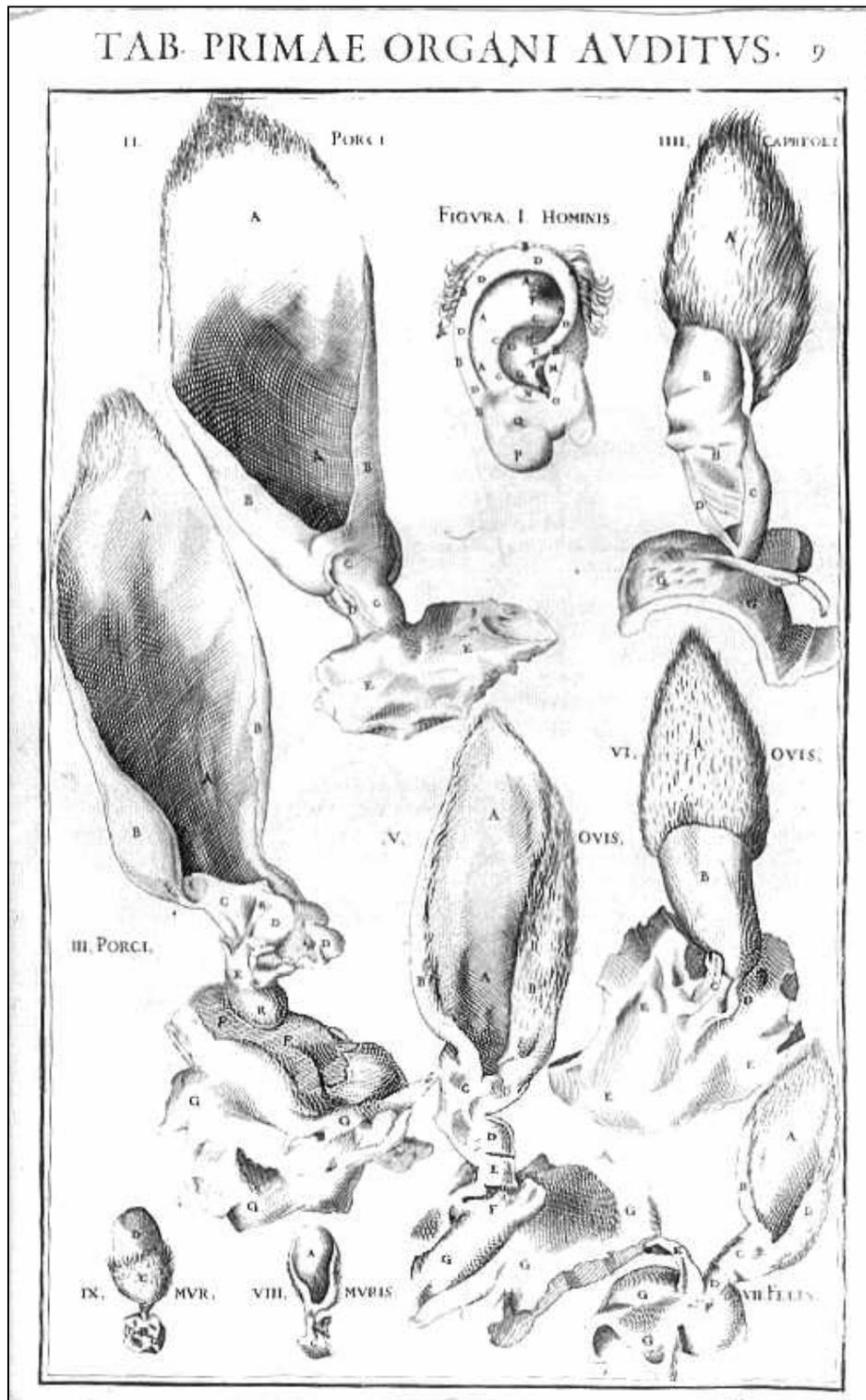
The ear, *auris*, is named from the hearing of voices, whence also Virgil [*Aeneid* 4.359]: *Vocemque his auribus ausit*, 'And he heard the voice with his ears', or because the Greeks call the voice itself AUDÊ, from 'audition'; for by changing a letter, AURES is pronounced AUDES. The voice reechoing through their circuitous route makes the sound which the senses apprehend by hearing<sup>39</sup>.

L'oreille comprend deux parties principales : d'une part, l'oreille externe, par laquelle entrent les sons<sup>40</sup>, d'autre part, l'oreille interne, dans laquelle on trouve

<sup>38</sup> Helkiah Crooke, *op. cit.*, p.610.

<sup>39</sup> Isidore de Séville, *op. cit.*, p.41.

<sup>40</sup> Helkiah Crooke, *ibidem*, p.577.



53. L'organe auditif, Jules Casserio, *De vocis auditusque organis historia anatomica* (1600)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Jules Casserio, *op. cit.*, « Primae organi auditus ».

URL <[http://clendening.kumc.edu/dc/rtdi/diagnostics\\_1601\\_casserio.html](http://clendening.kumc.edu/dc/rtdi/diagnostics_1601_casserio.html)>

véritablement l'appareil auditif<sup>42</sup>. Ce dernier contient trois cavités dont l'une est appelée *tympan*. Crooke la décrit ainsi :

this cavity covered with his membrane resembles a Drum or Tabor, for when the membrane is struck by a sound it resounds again as a drum if it be beaten by reason of the air therein contained renders a great sound<sup>43</sup>.

Le tympan est donc comparé une caisse de résonance. La deuxième cavité, « full of windings and turnings »<sup>44</sup>, est nommée *labyrinthe* :

The use of the Convolutions and Meanders is, that the sound being conveyed through so narrow passages might be more sharp and not be dissipated; [...] The air concluded in a narrow room is not dissipated but united, and so remaining yields a greater and quicker representation of the sound unto the nerve, than it would do if it were dispersed<sup>45</sup>.

Le labyrinthe a pour dessein de rassembler le matériau sonore, de le rendre plus dense et compact. Quant à la troisième cavité, elle est décrite et représentée pour la première fois par les Italiens Gabriel Fallope et Bartholomé Eustache et elle porte le nom de cochlée (*cochlea* ou « Snail-shell »). Sa structure oblique et sinueuse prévient l'écho pour assurer une bonne audition et elle atténue les sons qui la gagnent, les raffinant avant qu'ils n'arrivent au cerveau<sup>46</sup>. Cette dernière fonction est essentielle car pour que le processus auditif soit performant, « il faut qu'il y ait toujours correspondance entre bien proportionnée & bien compassée entre le sens & la chose qui est sentie, & le moyen par lequel le sentiment se fait »<sup>47</sup>. Ainsi que le soutient la majorité des savants de la Renaissance, qui s'inscrivent là dans le prolongement d'Aristote,

<sup>42</sup> Helkiah Crooke, *ibidem*, p.582 et 601.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.601

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.603.

<sup>45</sup> *Ib.*, p.604.

<sup>46</sup> *Ib.*, p.604-055.

<sup>47</sup> Pierre de la Primaudaye, *Suite de l'Académie françoise, En laquelle il est traité de l'homme, & comme par une histoire naturelle du corps & de l'ame, est discouru de la creation, matiere, composition, forme, nature, utilité & usage, de toutes les parties du bastiment humain, & des causes naturelles de toutes affections, & des vertus & des vices : & singulierement de la nature, puissances, oeuvres, & immortalité de l'ame*, (1580), Chez Guillaume Chaudiere, rue saint Jacques, à l'enseigne du Temps, & de l'Homme sauvage, Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris de 1580, Genève, 1972, Tome II, Deuxiesme journée, ch. 12, « Des oreilles, & de la composition, & de l'office, & de l'usage d'icelles », p.33.

le sens visuel ne peut percevoir ce qui est trop lumineux et le sens auditif n'est pas à même d'appréhender les sons trop forts.

*Impact et effets de la violence sonore*

Francis Bacon traite de ce sujet dans *Sylva Sylvarum* :

A very great sound, near hand, hath stricken many deaf, and at the instant they have found, as it were, the breaking of a skin parchment in their ear; and myself standing near one that lured loud and shrill, had suddenly an offence, as if somewhat had broken or been dislocated in my ear; and immediately after a loud ringing (not an ordinary singing or hissing, but far louder and differing) so as I feared some deafness. But after some half quarter of an hour it vanished. This effect may be truly referred unto the sound: for (as is commonly received) an over-potent object doth destroy the sense<sup>48</sup>.

Un bruit violent peut entraîner une surdité passagère et n'engendre que déchirure, dislocation et mouvements désordonnés dans l'oreille comme dans l'âme humaine<sup>49</sup>. L'anéantissement de l'organe auditif n'est pas sans conséquences, comme on le voit dans le poème de Sir John Davies issu de *Nosce Teipsum* et intitulé « Hearing » :

These wickets of the Soule area plac't on hie  
Because all sounds doe lightly move aloft;  
And that they may not pierce too violently,  
They are delaied with turnes and windings oft.  
For should the voice directly strike the braine,  
It would astonish and confuse it much;  
Therefore these plaits and folds the sound restraine,  
That it the organ may more gently touch. [...]  
It is the slowest yet the daintiest sense.  
For euen the *Eares* of such as haue no skill,  
Perceiue a discord, and conceiue offence;  
And knowing not what is good, yet find the ill<sup>50</sup>.

Les sinuosités, replis et circonvolutions font de l'organe auditif un paravent pour le cerveau : sans eux, un bruit violent est susceptible de provoquer une insensibilité momentanée, mais aussi la paralysie du corps frappé de stupeur et,

<sup>48</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum*, *op. cit.*, Century II, § 128, p.395-96.

<sup>49</sup> Voir Aristote, *De l'âme*, traduction et notes par J. Tricot, Paris, Vrin, 1988, II, 10, 422a, 20-32, p.128-29.

<sup>50</sup> Sir John Davies, *Nosce Teipsum*, in *The Complete Poems of Sir John Davies*, Alexander B. Grosart ed., Londres, Chatto and Windus, 1876, Vol.1, p.67-68.

plus généralement, un état d'engourdissement, d'inertie, comme le signale le verbe « astonish »<sup>51</sup>. C'est à ce phénomène que Shakespeare renvoie sans doute dans *Hamlet*, dans la tirade d'Énée à Didon que le prince fait dire au comédien :

Pyrrhus at Priam drives, in rage strikes wide;  
 But with the whiff and wind of his fell sword  
 Th'unnervèd father falls. Then senseless Ilium,  
 Seeming to feel this blow, with flaming top  
 Stoops to his base, and with a hideous crash  
 Takes prisoner Pyrrhus' ear. For lo, his sword,  
 Which was declining on the milky head  
 Of reverend Priam, seem'd i'th' air to stick.  
 So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,  
 And, like a neutral to his will and matter,  
 Did nothing.  
 (2.2.463-73).

Le fracas épouvantable qui résulte de la chute d'Ilium réduit l'oreille à la captivité et la volonté à néant (« a hideous crash / Takes prisoner Pyrrhus' ear » / « Pierce ear ») ; le corps de Pyrrhus comme son épée sont immobilisés, figés au milieu d'un mouvement qui suspend l'action. Les chercheurs ont déjà commenté ce passage et ils ont montré que le récit d'Énée anticipait sur ce qui arrive à Hamlet dans la scène 3 de l'acte 3, où il ne parvient pas à saisir l'occasion de tuer Claudius alors qu'elle se présente à lui. Parce que le cerveau ne reçoit les informations transmises par l'organe auditif qu'après un laps de temps pendant lequel le son circule dans le labyrinthe, l'oreille est le lieu du retard<sup>52</sup>. Au plan métaphorique, elle devient l'espace où s'exerce la conscience d'Hamlet, cette voix silencieuse qui « ne fait rien, rien qu'atténuer et retarder l'opération de la volonté » et qui implique « une “suspension momentanée”,

<sup>51</sup> *O.E.D.*, *astonish*, v., 1.a. To deprive of sensation, as by a blow; to stun, paralyse, deaden, stupefy. *Obs.* 2. To stun mentally; to shock one out of his wits; to drive stupid, bewilder. *Obs.* 3. To shock one out of his self-possession, or confidence; to dismay, terrify. *Obs.*

<sup>52</sup> Sur cette idée, voir Joel Fineman, “Shakespeare's Ear”, in *The Subjectivity Effect in Western Literature. Essay Toward the Release of Shakespeare's Will*, Cambridge, Mass., et Londres, M.I.T. Press, 1991, p.230. Pour Aristote, l'audition engendre un mouvement et une transformation (*kinesis*), et toute *kinesis* implique un laps de temps (*De l'âme, op. cit.*, II, 8). Voir aussi Bill Readings, selon qui la passivité d'Hamlet résulte de son emprisonnement entre les deux sens que sont la vue, qui implique la stase, et l'ouïe, associée à la *kinesis*, “Hamlet's Thing”, in *New Essays on Hamlet*, Mark Thornton Burnett et John Manning eds., New York, AMS Press, 1994, p.47-65, en particulier les p.58-60 et Mary Anderson, pour qui l'anéantissement d'un des deux sens entraîne celui de la raison et la suspension de l'action, “Hamlet : the Dialectic Between Eye and Ear”, *Renaissance and Reformation*, Vol.27, N°4, automne 1991, p.299-313.

une césure dans l'acte de "réflexion sur soi", un silence à l'intérieur du vacarme du langage »<sup>53</sup>. Le surgissement brutal de la conscience d'Hamlet et son incapacité à agir sont donc annoncés par la paralysie qui s'empare d'Énée lorsqu'il est frappé par le son terrifiant de la chute d'Illion. Enfin, notons que la violence sonore a également un impact sur l'air environnant, ainsi que le raconte Bacon :

It is true, that upon the noise of thunder, and great ordnance, glass windows will shake; and fishes are thought to be frayed with the motion caused by noise upon the water. [...] It hath been anciently reported, and is still received, that extreme applauses and shouting of people assembled in great multitudes, have so rarified and broken the air, that birds flying over have fallen down, the air being not able to support them<sup>54</sup>.

Malmené par des bruits assourdissants qui le déchirent et l'agitent, l'air se désagrège, et si un son violent est susceptible d'entraîner la chute des corps, dans une moindre mesure et plus généralement,

les excès dans les sensibles détruisent les organes sensoriels. En effet, si le mouvement est trop fort pour l'organe, la forme (ce qui ([...] est le sens) est dissoute, à la façon de l'harmonie et du ton, quand les cordes sont frappées trop fortement<sup>55</sup>.

L'air éclate et rend impossible l'acheminement naturel et harmonieux de la *forme* du son ; or, c'est dans cette transmission aérienne que réside le processus auditif :

When the outward air moves the membrane of the drum, the internal air is also moved, that it may receive a form like to the form of the sound which is made [...]. This implanted air [...] is the very Sense of Hearing itself [...]. It is gathered in the inward ear, to receive the abstracted forms of the sounds, and to transport them or convey them unto the Sense<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Ned Lukacher, « L'oreille de Pyrrhus. La césure de l'identification dans *Hamlet* », in *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*, Colloque de Cerisy, Paris, Galilée, 1994, p.188-89.

<sup>54</sup> Francis Bacon, *op. cit.*, Century II, § 126-27, p.395. Voir aussi le § 267, p.430.

<sup>55</sup> Aristote, *De l'âme*, *op. cit.*, II, 12, 424a, p140.

<sup>56</sup> Helkiah Crooke, *op. cit.*, p.602-09.

« The abstracted forms of the sounds » : ce que l'air transporte et renferme est donc une *image* du son, ou une *impression* – « the stamp or impression of sound », « his Character or impression », écrit également Crooke<sup>57</sup>.

### *La voix comme impression*

Aristote explique que

d'une façon générale, pour toute sensation, il faut comprendre que le sens est le réceptacle des formes sensibles sans la matière, comme la cire reçoit l'empreinte de l'anneau sans le fer ni l'or, et reçoit le sceau d'or ou d'airain, mais non en tant qu'or ou airain ; il en est de même pour le sens<sup>58</sup>.

Il assimile alors la perception auditive à l'impression de l'image d'un son, et la grande majorité des savants de la Renaissance s'inscrit dans son prolongement sur ce point<sup>59</sup>. Des Classiques jusqu'à Descartes, la métaphore de l'impression est l'un des *topoi* auxquels les savants comme les poètes ou les dramaturges ont recours pour exprimer l'impact de tout objet sur le corps ou l'esprit<sup>60</sup>. Si Platon fait dire à Socrate « qu'est contenu en nos âmes un bloc malléable de cire » et que « nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler »<sup>61</sup>, le Chœur d'*Henry V* demande aux spectateurs d'imaginer les chevaux des soldats du roi par la même image, « printing their proud hoofs i' th' receiving earth » (Prologue, 1, 27), tandis que dans *Measure for Measure*, la grossesse de Juliette s'inscrit en toutes lettres sur son ventre : « our mutual entertainment / With character to gross is writ on Juliet », explique Claudio (1.2.131-32). L'image de la matrice féminine comme un matériau sur lequel l'homme imprime une forme est parfaitement illustrée par les planches anatomiques

<sup>57</sup> *Ib.*, p.583 et 612.

<sup>58</sup> Aristote, *De l'âme*, *op. cit.*, II, 12, 424a, p.139.

<sup>59</sup> Voir Penelope Gouk, "Some English Theories of Hearing in the Seventeenth Century: Before and After Descartes", *op. cit.*, p.98. Voir aussi Helkiah Crooke, *ib.*, p.696.

<sup>60</sup> Voir Margreta de Grazia, "Imprints: Shakespeare, Gutenberg and Descartes", in *Alternative Shakespeares*, Vol.2, Terence Hawkes ed., Londres et New York, Routledge, 1996, p.63-94.

<sup>61</sup> Platon, *Théétète*, traduction inédite, introduction et notes par Michel Narcy, Paris, GF-Flammarion, 1995, 191 c-d, p.250.

d'Estienne (illustrations 54 et 55). Dans le premier dessin, le ventre ouvert révèle une matrice vierge de toute trace, en attente d'être fécondée, tandis que dans le second, la matrice a été ensemencée et elle contient l'enfant déjà formé. La métaphore de l'impression est suggérée par un détail : dans le coin supérieur gauche du second dessin, l'homme à la fenêtre (savant ? philosophe ?) tient à la main un parchemin, support dont le dessein est d'être imprimé. La matrice reçoit donc l'impression de la forme masculine contenue dans le liquide séminal<sup>62</sup>, et l'enfant est dès lors envisagé comme une copie du père (« Although the print be little, the whole matter / And copy of the father », *The Winter's Tale*, 2.3.99-100), ou un morceau de cire sur lequel s'appose le sceau du géniteur, comme le dit Thésée à Hermia : « you are but as a form in wax / By him imprinted », *A Midsummer Night's Dream*, 1.1.49-50). Métaphore de procréation, l'impression est également employée pour décrire tout processus de création, toute action conférant à l'informe une forme, à tous les niveaux du macrocosme et du microcosme, comme on le voit dans *La Semaine ou la création du monde* (1578). Dans ce long poème scientifique inspiré de la *Bible*, Du Bartas envisage le chaos originel comme une « cire informe » sur laquelle un dieu artisan imprime son sceau, grave son empreinte<sup>63</sup>.

Comme impression, la voix est donc associée aux idées de reproduction, de génération et de création. Enfin, de l'oreille, où elle s'imprime une première fois, la voix chemine jusqu'au cerveau avant d'être gravée dans la mémoire.

<sup>62</sup> Galien, *De l'utilité des parties*, op. cit., « Des organes génitaux », Vol.2, p.103. Voir aussi Helkiah Crooke, *ibidem*, p.200 et 312.

<sup>63</sup> Voir Michel Jeanneret, *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, Paris, 1997, ch.1, « La forme et la force : Du Bartas », p.15-33.

CORP. HVMANI LIB. III.

271



S.ij.

54. La matrice prête à recevoir l'impression, Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545)<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres*, reproduction de l'édition de Paris, Simon de Colines, 1545, numérisation de la BNF, p.271.



55. La matrice imprimée, Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545)<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.275.

*Mémoire et procédés mnémotechniques*

Ambroise Paré explique parfaitement le mécanisme qui conduit la *forme vocale* de l'oreille au cerveau lorsqu'il décrit les « sens intérieurs ». Une fois reçue et raffinée par l'organe auditif, la voix pénètre les trois ventricules du cerveau que sont d'une part le sens commun, « qui reçoit les images & formes à luy offertes », d'autre part, l'imagination, « appelé des grecs phantasia, à cause que d'icelle viennent les idées & les visions qu'on appelle phantasies », et enfin

la faculté principale nommée raison, qui est la principale partie de l'âme, laquelle peut ratiociner, composer & diviser, et juger en dernier ressort : & pour cette cause a été nommée des anciens intellectuelle ou pensée, qui est une puissance suprême [...] icelle seule invente le vrai, juge le faux, & distingue<sup>66</sup>.

Puis le parcours de la voix s'achève par le travail de la mémoire qui, « comme fidèle tutrice, retire et garde ce qui a été aux trois ventricules du cerveau reçu et élaboré [...], ce qui a été décrété, et enregistré, [...] par la ratiocination, en la fin, le tout est conclu et arrêté en l'esprit, & cela s'imprime en la mémoire »<sup>67</sup>. Ainsi la réception de la voix consiste-t-elle en une multitude d'impressions, de l'oreille, « consecrated to memory »<sup>68</sup>, jusqu'à la mémoire, « bloc malléable de cire [...et], don de la mère des Muses, Mémoire »<sup>69</sup> qui « n'existe pas sans image »<sup>70</sup> car le souvenir est « le fait de disposer d'une image comme copie de ce dont elle est image »<sup>71</sup>. Dans le théâtre de Shakespeare, la mémoire est définie par Hamlet après que le spectre l'a enjoint de se souvenir de lui :

<sup>66</sup> Ambroise Paré, *Deux livres de chirurgie, de la génération de l'homme, & manière d'extraire les enfans hors du ventre de la mère, ensemble ce qu'il faut faire pour la faire mieux & plus tost accoucher, avec la cure de plusieurs maladies qui luy peuvent survenir*, Paris, André Wechel, 1573, numérisation de la BNF de l'édition de Cambridge (Mass.), Omnisys, 1990, p.55-61.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p.64-65.

<sup>68</sup> Helkiah Crooke, *op.cit.*, p.576.

<sup>69</sup> Platon, *Théétète*, *op. cit.*, 191c-191e, p.250. Voir aussi 194c à 195b, p.257-58.

<sup>70</sup> Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle (Parva Naturalia)*, traduction inédite, introduction, notes et bibliographie par Pierre-Marie Morel, Paris, GF-Flammarion, 2000, « De la mémoire », 451a, p.107.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p.111.

[...] Remember thee?  
 Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat  
 In this distracted globe. Remember thee?  
 Yea, from the table of my memory  
 I'll wipe away all trivial fond records,  
 All saws of books, all forms, all pressures past,  
 That youth and observation copied there,  
 And thy commandment all alone shall live  
 Within the book and volume of my brain,  
 Unmix'd with baser matter.  
 (1.5.95-104)<sup>72</sup>.

Livre ou tablette sur lesquels on copie ses pensées, la mémoire est aussi représentée comme un théâtre par les érudits de l'époque.

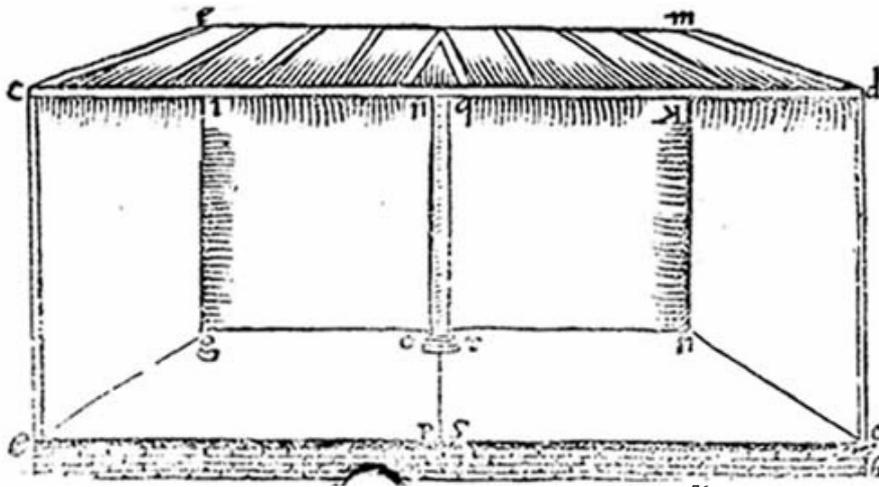
Ces derniers tentent, d'établir des moyens mnémotechniques en vue de faciliter le travail d'enregistrement de l'esprit, autrement dit de construire une sorte de mémoire artificielle<sup>73</sup>. Les méthodes élaborées reposent sur l'idée que la mémoire conserve plus facilement les images que les idées abstraites ou les mots, et qu'elle enregistre plus volontiers les données quand elles sont organisées selon une certaine logique. Lorsque l'orateur a un discours à prononcer, il peut se servir de ces méthodes pour mémoriser visuellement son propos dans le théâtre de sa mémoire : à toutes les parties du discours et aux idées qui y sont développées correspondent des images précises, et ces dernières doivent se succéder dans un ordre déterminé, selon une classification précise : « We have to try to imagine the memory of a trained orator [...] as architecturally built up with orders of memorized places stocked with images »<sup>74</sup>. Robert Fludd nous donne un exemple de système mnémotechnique dans le deuxième volume de son *Utriusque Cosmi... Historia* (1619). Il représente la mémoire comme une scène semblable à celle des théâtres publics élisabéthains ou jacobéens : cinq portes de couleurs différentes (blanc, rouge, vert, bleu, noir) correspondent à cinq lieux de la mémoire (« loci »), et à chaque porte correspond une colonne. Le théâtre de la mémoire représenté par Fludd est probablement inspiré de celui que John Willis propose dans son *Mnemonica : sive Ars reminiscendi* (1618, traduit en anglais en 1621), dont les

<sup>72</sup> Shakespeare, *Hamlet*, G.R. Hibbard ed., Oxford World's Classics, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 1987.

<sup>73</sup> Sur toutes ces questions, voir l'ouvrage exhaustif de Frances Yates, *The Art of The Memory*, Londres, Routledge et Paul Kegan, 1966, 439p.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.57.

deux chambres de la mémoire sont départagées par une colonne placée au centre de la scène<sup>75</sup>.



56. Le théâtre de la Mémoire, John Willis, *Mnemonica* (1618)<sup>76</sup>.

Cette méthode pouvait également servir aux acteurs et leur permettre de mémoriser leurs répliques. Ainsi on peut imaginer que dans la longue tirade dans laquelle Mercutio décrit la reine Mab, l'acteur avait en tête une galerie d'images ou de tableaux qui lui permettait de se souvenir de son texte. La succession mentale des images lui indiquait l'ordre dans lequel dérouler les thèmes ou les mots.

Au plan scientifique, les savants de l'époque de Shakespeare ont donc une connaissance assez détaillée de la manière dont la voix est produite puis reçue par l'oreille et transmise à l'esprit pour être enfin gravée dans la mémoire. Qu'en est-il dans les autres sphères ? Comment la voix est-elle appréhendée et quel rôle joue l'oreille ? Il semble que l'Angleterre de la Renaissance ait voué un véritable culte à la voix et à l'organe auditif chargé de la recevoir, et les premières raisons sont d'ordre politique et religieux.

<sup>75</sup> Pour une description précise de la manière dont sont agencés ces théâtres de la mémoire et sur la façon dont Fludd conseille d'en user comme sur les liens probables entre la représentation du théâtre que donne Fludd dans l'*Utriusque Cosmi* et le théâtre du Globe, voir Frances Yates, *ibidem*, ch.15 et 16, p.310-54.

<sup>76</sup> In Frances Yates, *op. cit.*, p.325.

## Le culte de la voix et la vénération de l'oreille

### Réforme et iconoclasme

Les chercheurs ont déjà montré que les politiques iconoclastes sévissent dans l'Angleterre réformée :

By the 1590s England had been an iconoclast culture for nearly half a century. Not only had the largest part of its medieval heritage of painting and sculpture been swept away, but England remained self-isolated from contact with European developments in the visual arts<sup>77</sup>.

C'est dans les églises, en particulier, qu'ont lieu les plus grandes destructions : les peintures religieuses y sont interdites et, la plupart du temps, brûlées. En réaction à la messe catholique jugée trop théâtrale et impie, et dans le souci de se démarquer des papistes et de leurs icônes trompeuses, la Réforme donne lieu à un véritable culte de la voix : « The position can be defined as logolatry, the reverse of the coin of idolatry of which Catholicism stood accused by the Reformation »<sup>78</sup>. Brian Crockett affirme ainsi que les fervents réformateurs font de l'ouïe et de la voix les seuls instruments par lesquels l'homme peut accéder à Dieu :

The culture of print may have been making inroads, but it was not until the Enlightenment that the Renaissance cult of the ear gave way to the cult of the eye. In fact, since the reformers thought the power of sight especially vulnerable to idolatry, they typically saw themselves as champions of hearing. As the prolific preacher Ralph Brownrig put it, "Popery is a religion for the eye; ours for the ear". In the reformed liturgy the ear displaced the eye. [...] While the Bible was undeniably at the center of Reformation culture, salvation was a function of the word preached, not read<sup>79</sup>.

À une époque où l'écriture est conçue comme une « parole muette »<sup>80</sup>, Dürer illustre l'extrait de *l'Apocalypse* dans lequel l'ange consomme littéralement le

<sup>77</sup> Michael O'Connell, *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early Modern England*, New York et Oxford, Oxford University Press, 2000, p.118.

<sup>78</sup> Michael O'Connell, "The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Anti-Theatricalism, and the Image of the Elizabethan Theater", *E.L.H.*, Vol.52, 1985, p.287.

<sup>79</sup> Bryan Crockett, "The Act of Preaching and the Art of Prophesying", *Sewanee Review*, Vol.105, N°1, hiver 1997, p39, ch. V et VI.

<sup>80</sup> Pierre de la Primaudaye, *op. cit.*, Tome I, Troisième Journée, ch.12, « De la parole et du parler », p.40.

Verbe pour l'assimiler (illustration 57) quand Thomas More encourage le fidèle à se concentrer sur la voix du prédicateur lorsqu'il est à l'église, comme cela est suggéré dans *Utopia* :

Their interiors [of the churches] are all rather dark, not from architectural ignorance, but from deliberate policy; for the priests think that in bright light the congregation's thoughts will go wandering, whereas a dim light tends to concentrate the mind and encourage devotion<sup>81</sup>.



57. « St Jean dévorant le livre », Albrecht Dürer, gravure sur bois (1497-98)<sup>82</sup>.

De nombreux sermons font écho à la représentation de Dürer, faisant de la voix du prédicateur un aliment qui nourrit l'âme. Par exemple, dans un sermon intitulé *A Jewell for the Eare*, Robert Wilkinson, qui prêchait à Horton dans le Kent dans les années 1590, affirme la prééminence de l'ouïe (« God never

<sup>81</sup> Thomas More, *Utopia*, traduit et édité par Robert M. Adams, New York et Londres, Norton & Company, Book 2, p.79.

<sup>82</sup> URL <[http://www.evl.uic.edu/mitologies/rwc7\\_devouringbook.html](http://www.evl.uic.edu/mitologies/rwc7_devouringbook.html)>

commeth so neere a mans soule as when he entreth in by the doore of the eare »<sup>83</sup>), et il oppose la métaphore de l'enrichissement à celle de la famine lorsqu'il définit le travail de l'organe auditif et le rapport de l'homme à Dieu :

God gave the eare, that men should profit by hearing, even as he bestowed his tallentes that the factors should gaine and profit by them. [...] If God take away the use of hearing, it is a signe he is angry indeede, and threatenth a famine to the soule, for the soule feedeth at the eare, as the body by the mouth<sup>84</sup>.

Quant à Stephen Egerton, prédicateur puritain qui officiait à Sainte Anne dans le district de Blackfriars dans les années 1580-1610, c'est à l'image de la mastication qu'il a recours pour qualifier le travail de l'oreille : « Such things as have been delivered at Church must be, (as it were) chewed by Meditation »<sup>85</sup>. Wes Folkerth a montré que l'une des paraboles les plus utilisées à l'époque pour illustrer le profit réalisé par les fidèles est celle du semeur : la voix du prédicateur et le Verbe divin y sont des graines semées dans l'oreille d'un Chrétien qui doit les cultiver pour engendrer une récolte et en tirer un bénéfice, ou un profit<sup>86</sup>. C'est toute cette terminologie que Shakespeare ridiculise dans la scène 4 de l'acte 4 de *Love's Labour's Lost*, lors d'un échange entre Nathaniel et Holofernes. À peine le second a-t-il fini de faire étalage de son pédantisme en débitant des jeux de mots et de lettres stériles que le curé s'émerveille :

*Nath.* Sir, I praise the Lord for you, and so may my parishioners; for their sons are well tutored by you, and their daughters profit very greatly under you. You are a good member of the commonwealth.

*Hol.* *Merhercle*, if their sons be ingenious they shall want no instruction; if their daughters be

<sup>83</sup> Robert Wilkinson, *A Jewell for the Eare. Rom. 10.17, Faith commeth by hearing, and hearing by the word of God*, (1593), imprimé à Londres pour Thomas Pavyer, 1605, p.Aviii-B. Je dois cette référence à Wes Folkerth, *op. cit.*, p.45 et *passim*.

<sup>84</sup> Robert Wilkinson, *op.cit.*, p.Aviii.

<sup>85</sup> Stephen Egerton, *The Boring of the Eare contayning a plaine and profitable Discourse by way of Dialogue: concerning 1.Our preparation before Hearing, 2.Our demeanour in Hearing, 3.Our exercise after we have heard the Word of God*, Londres, William Stansby, 1623, p.Aiv ou, p.61. Egerton est mentionné par Margaret Hoby, (« a puritan lady ») en 1596, voir Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p.198.

<sup>86</sup> Sur ces idées, voir Wes Folkerth, *op. cit.*, p.44-51.

capable, I will put it to them. But *Vir sapit qui  
pauca loquitur.*  
(4.2.67-73).

Le dramaturge ajoute des jeux de mots grivois, puisque les termes et expressions « under you », « member », « capable » et « put it to them » suggèrent que le bénéfice pour les jeunes filles ne sera pas uniquement d'ordre spirituel ou intellectuel. On trouve une autre illustration de l'idée de profit dans la scène 2 de l'acte 1 de la première partie d'*Henry IV*, où Falstaff emprunte son discours au puritain devant Poins et le prince :

*Poins* Sir John, I prithee leave the Prince and me alone. I will lay him down such reasons for this adventure that he shall go.  
*Falstaff* Well, God give thee the spirit of persuasion and him the ears of profiting, that what thou speakest may move and what he hears may be believed.  
(*1 Henry IV*, 1.2.132-36).

C'est sur un mode parodique que la terminologie sclérosée et les formules figées sont reprises par le fripon pour qui le mot n'est que de l'air, du vide. « Faith comes by hearing, [...] where is no hearing there can be no faithe »<sup>87</sup>, affirme Wilkinson en écho à Luther, qui écrit dans son « Commentaire des Hébreux » : « the ears alone are the organs of a Christian man »<sup>88</sup>. Il s'agit d'écouter la voix du prédicateur, nourrisseur de l'âme, mais aussi de prêter attention aux voix intérieures, ces voix par lesquelles Dieu s'adresse à l'homme, ouvre un dialogue avec lui et l'invite à lui répondre par la prière (illustration 58)<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Robert Wilkinson, *ibidem*, p.Aiii ou 6.

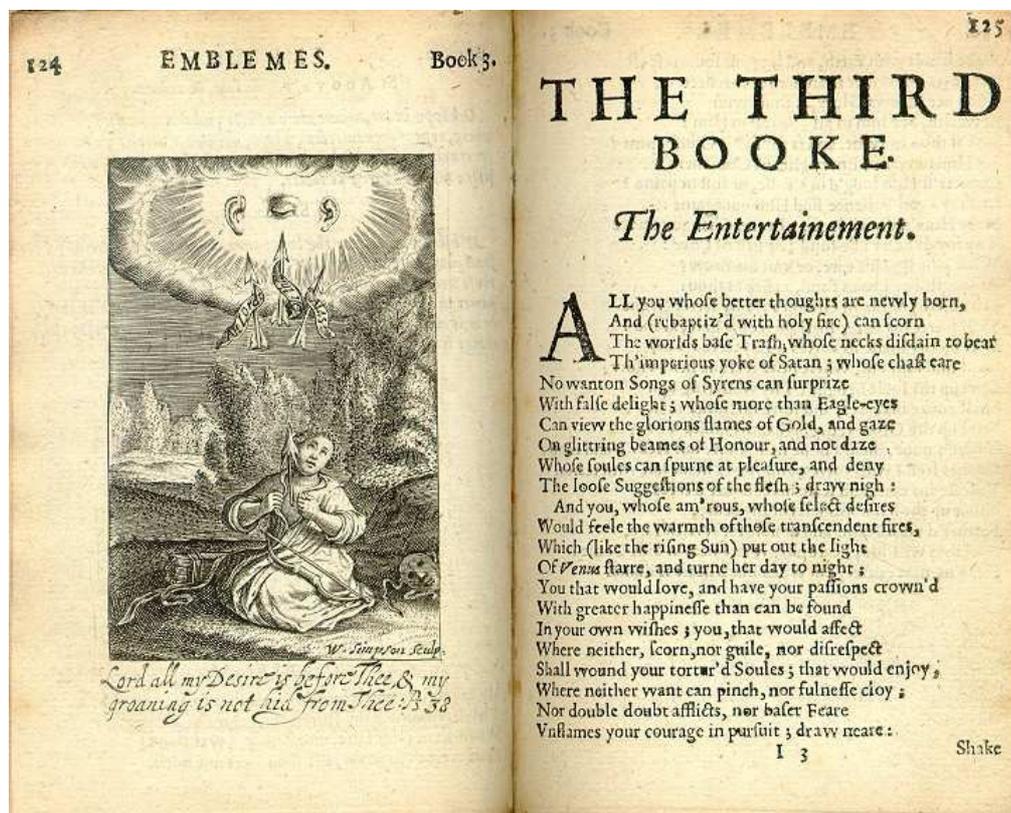
<sup>88</sup> Luther, *Lectures on Titus, Philemon and Hebrews*, in *Luther's Works*, J. Pelikan et W.A. Hansen eds., Vol.29, Saint Louis, Concordia Publishing House, 1968, p.224. Voir aussi John Donne, qui fait chœur avec cette idée lors d'un sermon prêché à Lincolns Inne au printemps ou à l'été 1618 : « The Organ that God hath given the naturall man, is the eye ; he sees God in the creature. The Organ that God hath given the Christian, is the ear; he hears God in his Word », *The Sermons of John Donne*, George R. Potter et Evelyn M. Simpson eds., Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1962, Vol.2, Sermon N°3, p.114.

<sup>89</sup> Voir Élisabeth Soubrenie, « Échos poétiques des voix de Dieu en Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Les Voix de Dieu : littérature et prophétie en France et en Angleterre à l'âge baroque*, Line Cottagnies, Tony Gheeraert, Gisèle Venet, Claire Gheeraert-Graffeulle et Anne-Marie Miller-Blaise eds., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p.89-100.

Différents facteurs se conjuguent donc pour faire de la voix et de l'oreille les organes-clés de l'Angleterre de la Réforme :

The Protestant reverence for the spoken word, combined with the Reformation's rejection of visual allure and the humanists' revival of classical rhetoric, paved the way for a cult of the ear, an enhanced receptivity to the nuances of oral performance<sup>90</sup>.

Si la sphère religieuse fait du sens auditif la clef de voûte de l'accès à Dieu, plus généralement, l'oreille et la voix sont perçues comme les vecteurs essentiels de la compréhension du monde.



58. Dialogue entre Dieu et l'homme, Francis Quarles, *Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man* (1635)<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Bryan Crockett, "'Holy Cozenage' and the Renaissance Cult of the Ear", *Sixteenth Century Journal*, Vol.24, N°1, 1993, p.51.

<sup>91</sup> Francis Quarles, *Emblems, divine and moral, together with Hieroglyphicks of the life of man*, imprimé par G.M. [George Miller], Londres, 1635, p.124-25.  
URL < <http://emblem.libraries.psu.edu/quarltoc.htm> >

## Compréhension des hommes et connaissance du monde

De l'Antiquité à la Renaissance, les érudits placent l'organe visuel au sommet de la pyramide des sens. Par exemple, dans son *Timée*, Platon écrit que

la vue a été créée pour être, à notre profit, la cause de l'utilité la plus grande ; en effet, de discours que nous sommes en train de tenir sur l'univers, aucun n'eût jamais pu être tenu si nous n'avions vu ni les astres, ni le soleil, ni le ciel. [...] De là nous avons tiré la pratique de la philosophie, le bienfait le plus important qui ait jamais été offert et qui sera jamais accordé à la race mortelle, un bienfait qui vient des dieux. Voilà, dis-je, le bienfait le plus considérable que nous apportent les yeux. [...] le dieu nous a découvert et donné la vue, afin que, ayant observé dans le ciel les révolutions de l'intellect, nous les utilisions, en le rapportant aux révolutions en nous de l'intellect<sup>92</sup>.

Cicéron<sup>93</sup>, Thomas d'Aquin<sup>94</sup>, Léonard de Vinci<sup>95</sup>, ou encore André Du Laurens<sup>96</sup>, parmi d'autres, se rangèrent à l'avis platonicien et redirent la prééminence de la vue. Pour autant, certains d'entre eux nuancèrent leur jugement. Ainsi, alors que Pierre de la Primaudaye commence par affirmer que « les yeux sont les premiers conducteurs & maîtres domestiques, [...] à cause que par leurs démonstrances nous cognoissons la lumière, la couleur, la grandeur, la figure, le nombre, la situation, & le mouvement des choses corporelles, & de pres et de loin »<sup>97</sup>, il précise ensuite qu' « après que la

<sup>92</sup> Platon, *Timée*, *op. cit.*, 47a-c.

<sup>93</sup> « De tous nos sens, le plus subtil est la vue », in *De l'orateur*, texte établi et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, les Belles Lettres, 2002, Livre II, LXXXVII, § 357, p.155.

<sup>94</sup> « La vue est la faculté la plus spirituelle, le plus parfait de tous les sens et le plus universel », in *Somme théologique*, A. Raulin ed., Paris, Cerf, 1984-86, Vol.1, Q78, art.3, « réponse », p.690.

<sup>95</sup> « [L'œil est] la plus excellente de toutes les créations de Dieu », in *Traité de la peinture*, traduction A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p.89.

<sup>96</sup> « Amongst all the senses, that of sight, in the most common judgment of all the Philosophers, hath been accounted the most noble, perfect, and admirable. The excellencie thereof is to be perceived in an infinite sort of things: but more principally in foure: as first, in respect of the varietie of the objects which it representeth unto the soule: secondly, in respect of the meanes of his operation, which is [as it were] altogether spirituall: thirdly, in respect of his particular object, which is the light, which is the most noble and perfect qualitie that ever God created : and lastly, in respect of the certaintie of his action », in *A Discourse of the Preservation of the Sight by Andreas Laurentius*, 1599, Sanford V. Larkey ed., traduit par Richard Surphlet, Shakespeare Association Facsimiles, N°15, Londres, Humphrey Milford, Oxford University Press for the Shakespeare Association, 1938, p.12-13.

<sup>97</sup> Pierre de la Primaudaye, *op. cit.*, Tome II, Deuxiesme journée, ch. 12, « Des oreilles, & de la composition, & de l'office, & de l'usage d'icelles », p.32.

cognoissance & la science des choses est trouuee, & les arts constituez par le par le moyen de la veuë, [...] alors le sens de l'ouye enseigne beaucoup plus de choses & plus grandes & plustot. [...] Car il n'est rien plus profitable ne plus necessaire que beaucoup apprendre, ne rien plus facile que beaucoup ouyr. Or nous apprenons en oyant »<sup>98</sup>. L'ouïe est l'organe de la connaissance, ce qu'avait déjà affirmé Aristote lorsqu'il expliquait qu' « en ce qui concerne les nécessités de la vie, la vue est par elle-même la meilleure mais, pour l'intellect, c'est l'ouïe qui, par accident, est la meilleure [...]. En effet, le discours, parce qu'il est audible, est cause du savoir »<sup>99</sup>.

À l'époque de Shakespeare, cet argument résonne dans de nombreux traités comme, par exemple, dans l'ouvrage d'Helkiah Crooke :

The organ of Hearing, which Aristotle calls *Sensum discipline* because it was created for the understanding of Arts and Sciences; for Speech, because it is audible, becomes the cause of that we learn thereby [...] This instrument of hearing is the ear [...]. By hearing things are signified to ourselves, as by our voice and tongues we are able to signify any thing to another<sup>100</sup>.

Crooke affirme aussi que le sens auditif procure à l'homme un plus grand plaisir que ne le fait la lecture (« we are wonderfully delighted in the hearing of fables and plays acted upon a stage, much more than if we learned them out of written books »<sup>101</sup>), et il justifie son propos en avançant cinq raisons majeures. D'abord, on apprend plus facilement en écoutant qu'en lisant ; ensuite, la voix, parce qu'elle est vive et vivante, affecte la raison plus puissamment que la lecture (« reading is only a dumb Actor »<sup>102</sup>). En troisième lieu, la voix s'imprime profondément dans l'esprit, et on retient plus facilement ce que l'on entend que ce que l'on voit. De surcroît, l'homme est naturellement sociable, or la lecture suppose la solitude, d'où il suit que l'on préfère aller au théâtre écouter une pièce à lire cette dernière. Enfin, le livre ne peut répondre aux questions que sa lecture entraîne, tandis que l'orateur engendre un dialogue avec l'auditeur et satisfait son appétit intellectuel. Si l'on veut stimuler son esprit et s'instruire, l'oreille et la voix sont donc non seulement plus plaisantes

<sup>98</sup> *Ibidem*, p.34.

<sup>99</sup> Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle*, op. cit., 436b-437a, p.67.

<sup>100</sup> Crooke, op.cit., p.573 et 612.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p.698.

<sup>102</sup> *Ibid*, p.698.

mais plus profitables à l'homme que ne le sont les yeux. Porte d'accès vers l'esprit, l'oreille a un rôle considérable dans la formation de l'homme dès le plus jeune âge.

C'est ce que souligne Plutarque lorsqu'il réfléchit à la manière d'éduquer les enfants :

Il y a plusieurs endroits et parties du corps, qui donnent aux vices entrée pour se couler au dedans de l'ame, mais la vertu n'a qu'une seule prise sur le jeunes gens, qui est, les oreilles, proueu qu'elles soient dès le commencement contregardées pures & nettes de toute flatterie, non amollies ny abreuees d'aucuns mauvais propos [...] A bonne cause vouloit Xenocrates que lon meist aux enfans des aureillettes de fer pour leur couvrir & defendre les oreilles [...] : non qu'il les vouldust du tout priver de l'ouyè, ou les rendre totalement sourds, mais bien admonester de ne recevoir les mauvais propos<sup>103</sup>.

Au vu du caractère central que revêt l'organe auditif à l'époque, il n'est pas étonnant qu'aient fleuri sermons et traités consacrés au développement d'une méthode d'éducation auditive. Les érudits dans leur ensemble insistent sur le sens de la discrimination dont l'organe auditif doit faire preuve, en particulier lorsqu'il entend des rumeurs, des calomnies ou des injures, dont ils démontrent le pouvoir destructeur<sup>104</sup>. « Sentinelles de tout le corps, ainsi que les yeux »<sup>105</sup>, les oreilles sont considérées comme un rempart dont le rôle est de protéger l'esprit des attaques extérieures, donc de faire le tri entre les différents propos qui lui parviennent<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> Plutarque, *Les oeuvres morales & meslees de Plutarque*, traduites du grec en français par Messire Jacques Amyot, 1572, numérisation de la BNF, reproduction de l'édition de Paris, M. de Vasosan, 1572, 668p., Cambridge (Mass.), Omnisys, 1990 « Comment il fault ouir », feuillets 24-25.

<sup>104</sup> Voir Nathalie Vienne-Guerrin, « L'injure et ses contextes dans le théâtre de Shakespeare », Thèse présentée et soutenue le 10 janvier 1998, Université Sorbonne – Paris IV, en particulier les p.13-30 ; « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare et la voix*, Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin eds., Actes du congrès de la Société Française Shakespeare 1999, Montpellier, Presses d'Arceaux, 1999, p.193-207 ; voir aussi Kenneth Gross, *Shakespeare's Noise*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2001, 282p., et Carla Mazzio, "Sins of the Tongue in Early Modern England", *Modern Language Studies*, Vol.28, N°3-4, automne 1998, p.93-124.

<sup>105</sup> Pierre de la Primaudaye, *op. cit.*, Tome II, Deuxiesme journée, ch. 12, « Des oreilles, & de la composition, & de l'office, & de l'usage d'icelles », p.32.

<sup>106</sup> Voir Gina Bloom, *Voice in Motion, Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2007, "Fortress of the Ear: Shakespeare's Late Plays, Protestant Sermons, and Audience", p.111-59.

Organe de la foi, de la sagesse, de la vertu, de la connaissance de Dieu et du monde, l'organe auditif est aussi le moyen de connaître l'homme.

Ainsi que le rappelle Aristote, la voix est

un certain son de l'être animé. [...] tout son émis par l'animal n'est pas voix [...] ; ce qu'il faut, c'est que le corps qui frappe soit animé et que quelque représentation accompagne son action. Car la voix est assurément un son pourvu de signification<sup>107</sup>.

Manifestation de l'âme, messagère de l'esprit et interprète des émotions, elle révèle l'homme car elle est parole (mot, langage, style), et son (timbre, hauteur, volume, rythme, intonation). Langage, la voix est « le propre de l'homme »<sup>108</sup> et propre à chaque homme, elle est l'un des éléments qui portent sa signature, un critère qui le distingue des autres et permet de le reconnaître. Elle découvre son caractère et le définit, ainsi que le soutiennent de nombreux ouvrages de physiognomie de la Renaissance. Par exemple, Jean-Baptiste Della Porta envisage la dimension sonore de la voix, et il rappelle que « Diogène s'étonnait de ce qu'on se bornât au seul aspect de l'homme pour en juger, sans avoir égard à sa voix, puisque, disait-il, lorsqu'on achète une marmite, ce n'est qu'après en avoir entendu le son »<sup>109</sup>. Il s'emploie ainsi à classer les voix humaines selon plusieurs critères : d'une part, il les compare à celles des animaux, car « l'homme dont la voix se rapproche de celle de quelque animal, lui ressemble aussi du côté des mœurs »<sup>110</sup>. D'autre part, il examine la hauteur, le volume et le timbre de la voix pour dresser une liste de caractères. Ainsi celui dont la voix est grave et molle a « le naturel doux comme [une] brebis » et de bonnes mœurs, celui qui a la voix grave et perçante fait penser à l'âne et il est « grossier, sans honte et stupide », tandis que « l'homme qui a la voix grave, creuse et flexible, est recommandable par ses mœurs, sa grandeur d'âme et sa justice. On peut [...] le comparer au lion ». Ces hommes-là ont « le

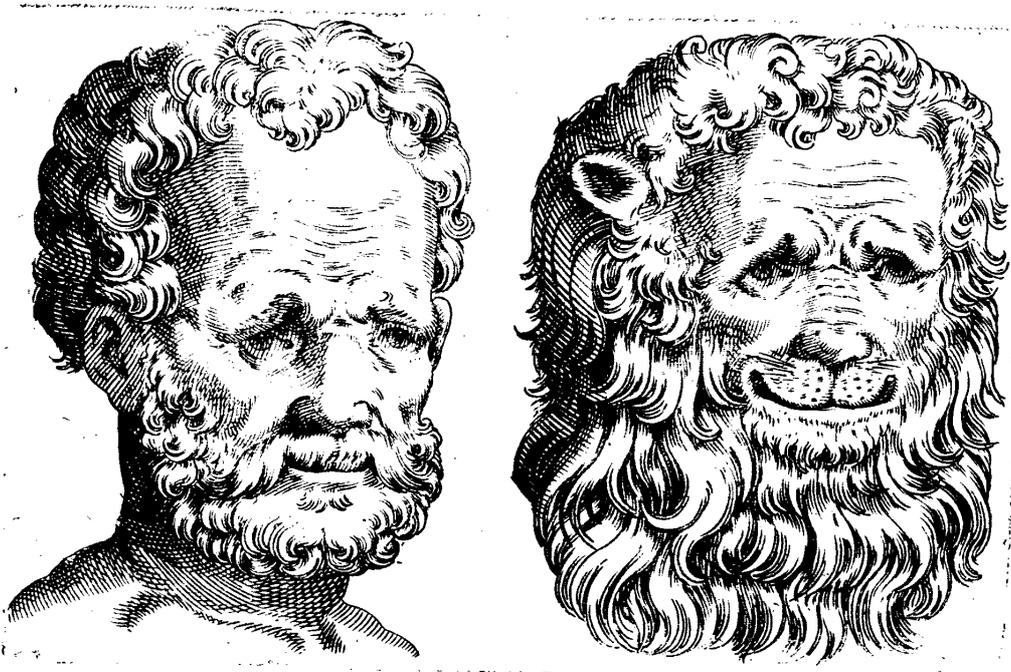
<sup>107</sup> Aristote, *De l'âme*, op. cit., II, 8, 420b, p.119-21.

<sup>108</sup> Aristote, *Histoire des animaux*, op. cit., Livre IV, chapitre 9 (« La voix, le langage »), section sur « les vivipares », p.242. Voir aussi Robert Robinson, op. cit., préface, A3.

<sup>109</sup> Jean-Baptiste Della Porta, *Le Physiognomiste ou l'observateur de l'homme*, op. cit., section II, ch.III, Article IV, « De la voix », p.183.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.183.

caractère mâle, docile, et sont fort courageux ». Enfin, Della Porta analyse la diction, le débit, le style et le phrasé, car « on peut aussi parvenir à la connaissance des qualités de l'âme, par l'étude de la parole ». Dès lors, la parole prompte est le signe d'un homme « méchant, insensé, importun et menteur [...], incapable de bon conseil et plein de démente », la parole véhémence signale l'homme revêche, la courte l'homme paresseux et craintif, la modeste « dénote l'homme trompeur », la parole courte « l'homme paresseux et craintif », tandis que « l'homme qui parle du nez est menteur, méchant, malin, envieux, et se réjouit du mal qui arrive à ses semblables »<sup>111</sup>.



59. Physionomie humaine et animale, Jean-Baptiste Della Porta, *De humane physiognomonia* (1586)<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> *Ib.*, section II, ch.III, article V, « De la parole », p.192-95.

<sup>112</sup> Jean-Baptiste Della Porta, *De humane physiognomonia*, reproduction du fac-similé de l'édition de Sorrente, G. Cacchio, 1586, Paris, Aux amateurs de livres, La Châtre, Loeuillet, 1990, numérisation de la BNF, Livre II, p.34.

URL < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84813/f48.chemindefer> >

C'est à un travail dont la visée est identique qu'est consacrée une partie du livre IV de *The Passions of the Mind in General* de Thomas Wright (1601). Ce dernier s'intéresse au style du discours, au rapport de l'homme au langage et à la manière dont il converse. Il montre que la parole affectée résulte d'un excès de fierté et de vanité, de présomption et d'arrogance ; que l'homme enclin au bavardage est déraisonnable, voire insensé (« a flood of words and a drop of reason »), et que la taciturnité alliée à la lenteur dans le discours peut révéler l'homme peu prompt à concevoir, ou alors manifester la sagesse : « In some majestic and very grave persons, whose prudence and wisdom men much admire, few words pithy and leisurely spoken argue both wisdom, gravity, and magnanimity ». La façon dont l'homme s'exprime dénote donc sa personnalité :

Words represent most exactly the very image of the mind and soul [...] for in words as in a glass may be seen a man's life and inclination [...] whereupon grew that old proverb, frequented of Socrates and approved of ancient Philosophers, *Loquere ut te videam*, 'Speak, that I may know thee'<sup>113</sup>.

La citation empruntée à Socrate est l'un des *topoi* de la Renaissance<sup>114</sup>, et c'est cette idée que Ben Jonson reprend et développe dans *Timber, or Discoveries*. Enfin, si la voix, son et parole, permet de découvrir l'homme, elle a également un impact considérable sur l'auditeur car elle influe non seulement sur l'esprit et la raison de ce dernier, mais aussi sur son âme et ses émotions.

### De l'esprit à l'émotion

Alors que Plutarque affirme que, des cinq sens, l'ouïe est celui qui donne les « plus grandes passions à l'ame : car il n'y a rien qui se voit, ne qui

<sup>113</sup> Thomas Wright, *The Passions of the Mind in General*, 1601, A critical edition, William Webster Newbold ed., édition de 1624, "The Renaissance Imagination", Vol.15, New York et Londres, Garland Publishing Inc., 1986, Book IV, Ch.1, Section A, p.166-70.

<sup>114</sup> Voir par exemple, Thomas Walkington, *The optick glasse of humors. Or The touchstone of a golden temperature, or the Philosophers stone to make a golden temper wherein the foure complexions sanguine, cholericke, phlegmaticke, melancholicke are succinctly painted forth, and their externall intimates laide open to the purblind eye of ignorance it selfe, by which every one may judge of what complexion he is, and answerably learne what is most sutable to his nature. Lately pend by T.W. Master of Artes*, Londres, imprimé par John Windet pour Martin Clerke, 1607, ch.3, p.17.

se gouste, ne qui se touche, qui cause de si grands ravissements hors de soy, si grands troubles, ne si grandes frayeurs, comme il en entre en l'ame par le moien d'aucuns bruits, sons, & voix qui viennent à férir l'ouïe »<sup>115</sup>, Francis Bacon tente d'en expliquer la raison :

The sense of hearing striketh the spirits more immediately than the other senses, and more incorporeally than the smelling. For the sight, taste, and feeling, have their organs of not so present and immediate access to the spirits, as the hearing hath<sup>116</sup>.

Le son comme la voix pénètrent l'homme intégralement car, aériens, ils s'infiltrant dans le corps et l'âme et se mêlent simultanément aux *esprits* qui animent ces derniers. Les néoplatoniciens ne manquent pas de développer cet argument et, par exemple, dans ses commentaires du *Banquet* et du *Timée*, Marsile Ficin attribue une place de premier plan à l'ouïe. Dans le premier, il explique que les trois grandes catégories de la Beauté (celle de l'âme, celle du corps, et celle du son) sont respectivement appréhendées par l'esprit, les yeux, et les oreilles<sup>117</sup>. Parmi les cinq sens, deux seulement concourent donc à la perception de la beauté : la vue et l'ouïe<sup>118</sup>. Dans le second, il précise que les impressions visuelles affectent l'homme avec moins de puissance que ne le font le chant ou la musique pour les raisons suivantes :

as regards sight, although visual impressions are in a way pure, yet they lack the effectiveness of motion, and are usually perceived only as an image, devoid of reality ; normally therefore, they move the soul only slightly. Smell, taste and touch are entirely material, and rather titillate the sense-organs than penetrate the depths of the soul. But musical sound by the movement of the air moves the body: by purified air it excites the aerial spirit which is the bond of body and soul: by emotion it affects the senses and at the same time the soul: by meaning it works on the mind: finally, by the very movement of the subtle air it penetrates strongly: by its contemperation it flows smoothly: by the conformity of its quality it floods us with a wonderful

<sup>115</sup> Plutarque, *op. cit.*, feuillet 24.

<sup>116</sup> Francis Bacon, *op. cit.*, Vol.2, Century II, p.389.

<sup>117</sup> Marsile Ficin, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*. De l'Amour, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, Paris, les Belles Lettres, 2002, I, ch.4, p.16.

<sup>118</sup> Voir Louise Vinge, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund, Suède, Publications of the Royal Society of Letters, 1975, en particulier le chapitre III, "The Five Senses in Renaissance Philosophy, Science and Poetry", p.71-103 ; voir aussi Frank Kermode, "The Banquet of the Senses", in *Shakespeare, Spenser, Donne*, Frank Kermode ed., Londres, Routledge, et Kegan Paul, 1971, p.100-15.

pleasure: by its nature, both spiritual and material, it at once seizes, and claims as its own, man in his entirety<sup>119</sup>.

Contrairement à l'organe visuel qui reçoit des images statiques, l'organe auditif est affecté du mouvement qu'impulse le son qui y pénètre, et ce mouvement insuffle à son tour une dynamique à l'être entier. C'est précisément parce que l'ouïe est un sens moins intellectuel que la vue qu'elle meut le corps et l'âme humains.

Plastique, polymorphe et multiple, la voix humaine surpasse celle de toutes les autres créatures terrestres car elle comprend la parole. Déterminée par la physiologie et la physionomie, elle est un son qui fait sens. Nourriture spirituelle et intellectuelle, elle est un vecteur de connaissances. Expression de l'esprit et véhicule de la conversation, elle révèle l'homme et le définit. Enfin, elle agit sur l'esprit et sur l'émotion de l'auditeur, et elle opère un lien entre le corps et l'âme auxquels elle insuffle un mouvement, comme le fait la musique.

---

<sup>119</sup> Cité par D.P. Walker, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, Penelope Gouk ed., Londres, Variorum Reprints, 1985, ch.VIII, "Ficino's *Spiritus* and Music", p.137.



## ANNEXE 2

### LA REPRÉSENTATION DE L'EUNUQUE À LA RENAISSANCE

Afin de tenter de cerner la vision de l'eunuque qu'avait le dramaturge, il nous faut non seulement rendre compte de la représentation qu'en donnaient les sources antérieures et contemporaines à Shakespeare, mais aussi examiner la manière dont ce dernier repense les sources dont il hérite dans *Twelfth Night*.

#### Les sources antérieures et contemporaines à Shakespeare

L'eunuque fascine l'Europe humaniste et notamment l'Angleterre. Entre 1580 et 1642, le terme « eunuch(s) » apparaît pas moins de 240 fois dans 78 pièces et son personnage est présent sur scène dans 25 pièces de théâtre écrites entre 1600 et 1640<sup>1</sup>. Anston Bosman et Gary Taylor situent la majorité des pièces qui font de l'eunuque une figure centrale, littérale ou figurée, dix ans au moins après *Twelfth Night : A Christian Turned Turk* de Robert Daborne (1612), *The Renegado* de Philip Massinger (1624), *A Game at Chess* de Middleton (1624), ou encore *The Fair Maid of The West* de Thomas Heywood dont la date de composition est située par la critique entre 1603 et 1631, date à laquelle la pièce est publiée et entre au Stationer's Register. Dans ces dernières, l'eunuque est soit un étranger qui vient de l'empire ottoman et s'installe en Europe, soit un soldat ou un marin européen qui part en terre ottomane où il est « changé en Turc » (« turned Turk »<sup>2</sup>), autrement dit converti à l'Islam et voué ensuite à devenir pirate ou ambassadeur<sup>3</sup>. Quelles que soient son origine et sa destination, il est une figure marginale, un personnage étranger à une culture à

<sup>1</sup> Gary Taylor, *Castration. An Abbreviated History of Western Manhood*, New York et Londres, Routledge, 2002, p.30.

<sup>2</sup> Sur ce point, voir l'introduction de Daniel J. Vitkus ed., *Three Turk Plays from Early Modern England: Selimus, A Christian Turned Turk, and The Renegado*, New York, Columbia University Press, 2000, p.1-54.

<sup>3</sup> Anston Bosman, "'Best play with Mardian': Eunuch and Blackamoor as Imperial Culturegram", *Shakespeare Studies (Annual)*, Vol.34, 2006, p.142.

laquelle il parvient à s'intégrer et grâce à laquelle il connaît une ascension sociale par trois moyens principaux : la conversion, l'assimilation, ou encore l'usurpation d'identité<sup>4</sup>. Ces pièces, qui ont en commun de mettre en scène des personnages de cultures différentes et en particulier la rencontre entre l'Orient et l'Occident, montrent que l'eunuque, a priori chaste et impropre à la génération, est en fait un personnage aux mœurs dépravées que la castration n'empêche en rien de s'adonner à la luxure<sup>5</sup>.

Lorsque Shakespeare écrit *Twelfth Night* et même *Antony and Cleopatra*, où Mardian est l'eunuque de la reine égyptienne, le théâtre anglais n'en est donc qu'aux prémices de l'exploration de ce personnage, et les principales influences du dramaturge ne sont ainsi pas tant les pièces de ses contemporains que les contes de Chaucer, la Bible et les pièces de la Nouvelle Comédie romaine reprises ensuite par la Renaissance italienne.

### **L'*Eunuchus* de Térence**

L'*Eunuchus* de Térence est une pièce de la Nouvelle Comédie romaine inspirée de Ménandre. Représentée pour la première fois en 161 av. J.C., sa notoriété et son rayonnement dans l'Angleterre du XVI<sup>ème</sup> siècle sont tels qu'ils lui valent d'être la principale source d'inspiration de ce que la majorité des critiques considère comme la première comédie anglaise aboutie, *Ralph Roister Doister* de Nicholas Udall (1552)<sup>6</sup>. De surcroît, elle fait l'objet d'une traduction en anglais établie par Richard Bernard en 1598<sup>7</sup>, soit quelques années seulement avant l'apparition de *Twelfth Night* sur scène. *Eunuchus* met en scène la jeune Thais, une courtisane qui vit à Athènes, et ses deux prétendants : Thraso, un soldat vantard et riche, et Phaedria, un jeune Athénien et prototype de l'amoureux enflammé. Afin de conquérir Thais, Thraso décide de lui offrir une jeune esclave, Pamphila, que Thais reconnaît par la suite

<sup>4</sup> Anston Bosman, *op. cit.*, p.124.

<sup>5</sup> Voir l'article d'Anston Bosman, *op. cit.*

<sup>6</sup> Voir Keir Elam, "The Fertile Eunuch: *Twelfth Night*, Early Modern Intercourse, and the Fruits of Castration", *Shakespeare Quarterly*, Vol.47, N°1, printemps 1996, p.9.

<sup>7</sup> Richard Bernard, *Terence in English, Fabulae comici facetissimi et elegantissimi poetae Terentii omnes Anglicae factae primúmque hac noua forma nunc editae: opera ac industria R.B. in Axholmiensi insula Lincolnsheri Epwortheatis*, Cambridge, John Legatt, 1598.

comme sa sœur et dont elle garde l'identité secrète. Tandis qu'il revient du service militaire, Chaerea, le jeune frère de Phaedria, aperçoit Pamphila et le désir s'empare immédiatement de lui. Chaerea apprend alors de Parmeno, le sage esclave de Phaedria, que ce dernier est décidé à rivaliser avec le cadeau de Thraso et qu'il va offrir à Thais une jeune esclave éthiopienne et un eunuque, Dorus. Chaerea convainc Parmeno de le laisser prendre la place de Dorus, ce qui lui permet d'entrer dans la chambre de Pamphila, dont il est supposé garder le lit<sup>8</sup>, et de la violer. La pièce de Térence donne donc de l'eunuque un portrait contrasté : s'il est censé demeurer chaste, c'est pourtant son déguisement qui permet à Chaerea d'assouvir ses pulsions sexuelles à l'égard de Pamphila.

Après Térence, l'eunuque demeure perçu comme un être qui devrait se montrer chaste et ascétique, mais qui s'avère menteur et libidineux – « You are more libidinous than any eunuch », affirme Quintilien dans l'un de ses proverbes<sup>9</sup>. Au II<sup>ème</sup> siècle ap. JC, dans *De Physiognomia*, le sophiste grec Polémon de Laodicée s'attaque à l'eunuque qu'est Favorinus, sophiste de grande renommée lui aussi et maître d'Alexandre. Polémon l'accuse d'être androgyne, ventriloque et charlatan, tandis que dans *Les Vies des Sophistes*, Philostrate le dépeint comme licencieux et dissolu, arpentant les villes à la recherche de quelque proie qu'il pourrait débaucher sexuellement et faisant croire à tous qu'il connaît le moyen de faire succomber les femmes. Selon Philostrate, il est androgyne, il n'a pas de barbe, sa voix est celle d'une femme, aiguë et menue, et il s'exprime dans le style ambigu des oracles. Enfin, bien qu'il vienne de Gaule, il vit tel un Grec et la liberté de ton qu'il se permet d'adopter avec les empereurs qu'il a servis ne lui a, étonnamment, jamais valu la mort<sup>10</sup>. L'eunuque est à la fois un conseiller franc qui affirme son point de vue sans redouter la colère de son maître, un personnage à l'esprit et à la langue raffinés qui parvient à s'assimiler à la culture étrangère dans laquelle il est décidé à trouver une place, et un être double et corrompu qui s'épanouit dans la luxure. Cette dernière idée est illustrée par Chaucer dans son portrait du « pardonner »<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> C'est là l'un des rôles traditionnels de l'eunuque ; voir Gary Taylor, *op. cit.*, p.33 et *passim*.

<sup>9</sup> Cité par Keir Elam, *op. cit.*, p.11.

<sup>10</sup> Ces deux références sont citées par Anston Bosman, *op. cit.*, p.129-30.

<sup>11</sup> Nous n'avons pas trouvé de traduction idéale pour ce « vendeur d'indulgences » reconnu par l'Église Catholique Romaine à l'époque.

### Le « pardonner » de Chaucer

Le personnage du « pardonner » est le dernier pèlerin que Chaucer présente dans son prologue général aux *Canterbury Tales* et il apparaît sous les traits d'un eunuque. Dans un article intitulé « Chaucer's Pardoner, the Scriptural Eunuch, and the Pardoner's Tale »<sup>12</sup>, Robert P. Miller étudie la représentation de l'eunuque dans le conte de Chaucer et il établit des parallèles avec le portrait qui en est fait dans la Bible<sup>13</sup>. Les Écritures parlent de trois sortes d'eunuque, dont l'une est littérale et les deux autres figurées. Le premier type est l'eunuque naturel, c'est-à-dire celui qui a été véritablement castré ; puis vient l'eunuque spirituel qui fait serment de chasteté pour se consacrer à Dieu et propager sa parole ; enfin, le faux eunuque est celui qui ne revêt le masque de la sainteté que pour mener à bien des projets crapuleux. C'est de cette dernière sorte que fait partie le « pardonner » de Chaucer, dont les caractéristiques majeures sont d'être cupide et de s'adonner aux plaisirs de la chair. Si l'eunuque spirituel, représenté par le compagnon du « pardonner » dans le conte, est privé de descendance, il n'est pourtant pas « un arbre sec » (Isaiah, 56:3-5), car à l'injonction biblique de se reproduire il substitue la multiplication des fidèles au sein de l'église. Le faux eunuque, quant à lui, tente d'accumuler les richesses et les conquêtes sexuelles, il fait montre d'arrogance, de fierté et d'avarice et, plus généralement, d'impénitence :

Swiche glarynge eyen hadde he as an hare [...].  
 A voys he hadde as smal as hath a goot.  
 No berd hadde he, ne nevere sholde have;  
 As smothe it was as it were late shave.  
 I trowe he were a geldyng or a mare.  
 (1.684-91)<sup>14</sup>.

L'œil aussi brillant que celui du lièvre, la voix fine et féminine et le menton lisse et nu, le « pardonner » est un homme d'église corrompu, comme l'indiquent le cheval, le lièvre et le bouc, tous trois symboles de luxure<sup>15</sup>. Il

<sup>12</sup> Robert P. Miller, "Chaucer's Pardoner, the Scriptural Eunuch, and the Pardoner's Tale", *Speculum*, Vol. 30, N°2, avril 1955, p.180-99. Voir aussi Gary Taylor, *op. cit.*, p.42-44 et 67-71.

<sup>13</sup> Les références à la Bible sont : Deuteronomy, 24 ; Isaiah, 56:3-5 ; Matthew, 19:12 ; Paul (Col. 3:1-10, Eph. 4:17-24, Rom. 6:1 et suivants).

<sup>14</sup> Geoffrey Chaucer, *Canterbury Tales*, in *The Riverside Chaucer*, Larry D. Benson ed., Boston, Houghton Mifflin Company, 3<sup>ème</sup> édition, 1987, 1327p.

<sup>15</sup> Robert P. Miller, *op. cit.*, p.182.

vient de la cour de Rome (v.671), et s'il met ses talents de chanteur au service des autres, ce n'est que pour s'enrichir :

But trewely to tellen atte laste,  
 He was in chirche a noble ecclesiaste.  
 Wel koude he rede a lessoun or a storie,  
 But alderbest he song an offertorie;  
 For wel he wiste, whan that song was songe,  
 He moste preche and wel affile his tonge  
 To wynne silver, as he ful wel koude;  
 Therefore he song them murierly and loude.  
 (v.707-14).

Dépravé, cupide et libidineux chez Chaucer, l'eunuque est une figure également associée à la tromperie et au vice chez Térence, mais le personnage n'en est pas moins simultanément l'archétype du *gentleman* dans la fleur de l'âge, lettré, athlétique et musicien, comme on le voit dans la scène où Phaedria offre Dorus à Thais :

Hoe, Dorus, where art thou? come hither to me. Loe Thais, what an Eunuch I have brought for you. See you not how well favoured he is, and one in the flower of his youth. [...] Proove him in good literature, dispute with him, make tryall of him in the feate of wrastling and barriars: assay what knowledge he hath in musicke, singing, or playing of an instrument: I present him to you as one skilfull in any point meete for a young man to know that is freeborne.  
 (3.2.)<sup>16</sup>.

Thais est émerveillée par l'eunuque et il en va de même du soldat Thraso, mais les deux sont leurrés : ce n'est pas Dorus qu'ils admirent, mais bien Chaerea déguisé en eunuque. N'en demeure pas moins l'idée que l'eunuque est un être éduqué et accompli, et c'est surtout cette dernière caractéristique que retiendra l'Italie de la Renaissance lorsqu'elle intégrera l'eunuque à ses comédies.

### **La Renaissance : de l'Italie à l'Angleterre**

L'eunuque est alors rarement un personnage en soi : il devient un costume pour de jeunes héroïnes qui cherchent un moyen de se rapprocher de l'être aimé et d'assouvir leurs désirs et, métaphoriquement, il signale la perte, le manque et la privation<sup>17</sup>. C'est le cas dans deux des pièces que la critique

<sup>16</sup> Richard Bernard, *Terence in English*, op. cit., p.143.

<sup>17</sup> Keir Elam, op. cit., p.14-16.

considère comme des sources d'influence majeures pour *Twelfth Night : La Calandria* du cardinal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513) – qui est la première comédie italienne écrite en prose et qui met en scène le travestissement de jumeaux, fille et garçon –, et *Gl'ingannati*, pièce composée par les membres de l'Accademia degli Intronati vers 1525 et copiée par de nombreux dramaturges par la suite<sup>18</sup>. Dans ces pièces, les jeunes filles déguisées en garçon, autrement dit ces eunuques à la voix fluette, ont un langage courtois et érotique à la fois : des desseins libertins et des sous-entendus sexuels sont enrobés dans la rhétorique et les mots d'esprit du parfait courtisan dont la langue imite les codes que décrit Castiglione dans son *Il Cortegiano* (1528) – traduit en anglais par Thomas Hoby en 1561 sous le titre *The Book of the Courtier*<sup>19</sup>. Lorsque les dramaturges de l'Angleterre réformée du milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle s'emparent à leur tour de la figure de l'eunuque, cette dernière est souvent moralisée : au lieu du *topos* de vitalité sexuelle qu'en avaient fait les Italiens, l'eunuque devient une allégorie qui sert à condamner le travestissement, les vices et la vanité du désir, autant qu'à vanter la chasteté féminine et le silence qui l'accompagne<sup>20</sup>.

Dans *Twelfth Night*, Shakespeare reprend une grande partie des caractéristiques de l'eunuque tel qu'il est dépeint par Térence ou Chaucer, et il y mêle le portrait qu'en dressent les comédies italiennes de ses contemporains. Il donne au personnage de Viola - Cesario un pouvoir érotique extraordinaire et s'inscrit ainsi dans le sillage de Barnabe Rich(e), dont la nouvelle intitulée « Of Apolonius and Silla » et racontée dans *Barnabe Riche His Farewell to Militarie Profession* (1581), constitue la source la plus directe de *Twelfth Night* selon la critique<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Sur les deux autres sources que sont *Gl'inganni* de Niccolò Secchi (1547), et *Gl'inganni* de Curzio Gonzaga, voir Keir Elam, *ibid.*, p.22-26.

<sup>19</sup> Sur les rapprochements entre les deux œuvres et la présence de Bibbiena dans le second livre de Castiglione, voir Keir Elam, *ibidem*, p.16-18. Elam opère également un rapprochement entre la pièce de Gonzaga et *La civile conversatione* de Stefano Guazzo (1574), p.25-26.

<sup>20</sup> Voir, par exemple, Nicholas Udall, *Ralph Roister Doister* (1553). Voir aussi Keir Elam, *ibid.*, p.26-28.

<sup>21</sup> C'est ce qu'affirme Keir Elam, *ib.*, p.28-30. Voir aussi Charlotte Pressler, "Intertextual transformations: the *Novella* as mediator between Italian and English Renaissance Drama", in *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, Michele Marrapodi ed., Manchester, Manchester University Press, 2004, ch.8, p.107-17.

## L'eunuque dans *Twelfth Night*

### Une métaphore ?

Figure de la castration, le personnage de l'eunuque est présent sous diverses formes sur scène. On en trouve des versions dégradées dans les personnages de Malvolio et de Sir Andrew :

*Maria* Now sir thought is free. I pray you, bring your hand to th'buttery-bar, and let it drink.  
*Sir And.* Wherefore, sweetheart? What's your metaphor?  
*Maria* It's dry, sir.  
*Sir And.* Why, I think so. I am not such an ass but I can keep my hand dry. But what's your jest?  
*Maria* A dry jest, sir.  
*Sir And.* [...] Methinks sometimes I have no more wit than a Christian or ordinary man has; but I am a great eater of beef, and I believe that does ham to my wit.  
 (1.3.58-73).

Sir Andrew Aguecheek est un esprit *stérile* et Malvolio est un mélange de Narcisse (« sick of self-love », 1.5.77)<sup>22</sup> et d'eunuque religieux et austère (« a kind of puritan », 2.3.125) qui ne rêve que d'ascension sociale et de devenir « Count Malvolio » (2.5.30)<sup>23</sup>. Prétendants d'Olivia, Malvolio et Sir Andrew sont des doubles de Cesario, dans cette pièce structurée par les principes de répétition et de dédoublement. Quant à Viola – Cesario, elle est la jumelle et le double de Sebastian, ainsi que l'indique Orsino à la fin de la pièce : « One face, one voice, one habit and two persons » (5.1.208) ; or, si elle adopte le costume de son frère pour se déguiser en eunuque, cela signifie que Sebastian est le véritable eunuque de la pièce. Cesario et Sebastian joueraient-ils tous deux des personnages d'eunuque sur scène ? Comment apparaissent-ils au public et de quel costume sont-ils vêtus ? Revenons donc sur la manière dont Shakespeare dépeint ces jumeaux dans la pièce.

<sup>22</sup> Voir aussi 2.3.131-36 et 2.5.13-17.

<sup>23</sup> John Astington, "Malvolio and the Eunuchs: Texts and Revels in *Twelfth Night*", *Shakespeare Survey*, Vol.46, 1994, p.23-34.

*L'Illyrie : un entre-deux*

Rescapée d'un naufrage, Viola échoue en Illyrie, terre étrangère qui commence à être évoquée par les écrits élisabéthains vers 1550 seulement<sup>24</sup> et qui place, d'emblée, la pièce dans un espace étrange et trouble. En effet, les limites géographiques de cette zone font encore débat à la Renaissance, et pour la majorité du public, l'Illyrie n'est qu'un territoire imaginaire<sup>25</sup>. La partie des spectateurs la plus érudite, elle, connaît l'Illyrie par les écrits de Pline, de Cicéron ou d'Ovide, qui l'associent à la violence et à l'hostilité, à l'errance, à la perte, ou encore au chagrin<sup>26</sup>, et la situent, au plan géographique, au carrefour de l'Orient et l'Occident : « 'Illyria' was a relatively flexible term used to designate a large area of land stratching from the eastern coast of the Adriatic sea to modern Croatia in the west and sometimes even as far east as the Pannonian plain in the east »<sup>27</sup> (illustration 60). À l'époque de Shakespeare, cette zone est dominée par Venise et fait office de rempart contre les avancées de l'empire ottoman. C'est dans ce lieu de transition que Viola décide de se déguiser en eunuque, ce qui l'associe en partie à l'Orient, comme c'est le cas des autres eunuques de la pièce<sup>28</sup>. Cesario est lié à la Perse par Sir Toby (« They say he has been fencer to the Sophy », 3.4.247-48), tandis que Malvolio souffre d'une « démenche orientale » selon les dires de Maria : « Malvolio is turned heathen, a very renegado, for there is no Christian that means to be saved by believing rightly can ever believe such impossible passages of grossness » (3.2.59-62)<sup>29</sup>. Si le lieu dans lequel Shakespeare situe la pièce symbolise l'entre-deux, Viola - Cesario est présenté(e) comme un personnage ambivalent que de nombreux attributs rapprochent de celui de

<sup>24</sup> John W. Draper, "Shakespeare's Illyria", *The Review of English Studies*, Vol.17, N°68, octobre 1941, p.459.

<sup>25</sup> Goran Stanivukovic, "Illyria Revisited: Shakespeare and the Eastern Adratic", in *Shakespeare and the Mediterranean*, Tom Clayton, Susan Brock et Vicente Forés eds., The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress 2001, Newark, University of Delaware Press, 2004, p.406. Voir aussi Martin Procházka ed., *Shakespeare's Illyrias: Heterotopias, Identities, (Counter)Histories, Litteraria Pragensia*, Vol. 12, N°23, 2002, 169p.

<sup>26</sup> Goran Stanivukovic, *op. cit.*, p.402-03.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.402.

<sup>28</sup> Le terme « eunuch » est mentionné treize fois dans le théâtre de Shakespeare. Le personnage est situé en Égypte (Mardian dans *Antony and Cleopatra*), en Grèce, à Athènes (*A Midsummer Night's Dream*), en Turquie (*All's Well That Ends Well*) et en Illyrie.

<sup>29</sup> *O.E.D.*, renegade, *n.* (and *a.*) 1. An apostate from any form of religious faith, *esp.* a Christian who becomes a Muslim.

l'eunuque tel qu'il est dépeint par les diverses sources que nous avons brièvement commentées.



60. Illyricum, Abraham Ortelius, *The theatre of the whole world* (1606 ?)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum Abrahami Ortelii Antwerp geographi regii. The theatre of the whole world: set forth by that excellent geographer Abraham Ortelius, imprimé à Londres par John Norton [et John Bill], imprimeur(s) de son Excellence le Roi, en hébreu, grec et latin, 1606 [1608 ?], p. 252 / Jv.*

*Assimilation et ascension sociale*

En premier lieu, la jeune fille arrive sur une terre dont elle ne connaît ni la culture ni les codes. Après avoir appris du capitaine qu'Orsino gouverne le pays et courtise en vain une jeune vierge vertueuse du nom d'Olivia, elle décide d'entrer au service de cette dernière. Parce qu'Olivia refuse tout étranger à sa cour, Viola se résigne à servir Orsino et il lui faut alors se déguiser en eunuque afin de justifier à la fois sa voix aiguë et la nécessité de trouver un maître (« [the eunuch was] a vulnerable stranger in a strange land, utterly dependent on the master who fed, clothed, and educated him »<sup>31</sup>). À l'idée d'un asservissement nécessaire s'ajoute ensuite la thématique de l'ascension sociale<sup>32</sup> ou, plus précisément ici, l'idée qu'il faudra regagner sa position dans l'échelle sociale, ainsi que l'indique Viola quand elle décide du moment où elle retirera son déguisement :

O that I served that lady,  
 And might not be delivered to the world  
 Till I had made mine own occasion mellow,  
 What my estate is.  
 (1.2.37-40).

Ces idées renvoient à l'image traditionnelle de l'eunuque qui, d'abord serviteur ou esclave, s'intègre à une culture et gravit les échelons de la hiérarchie jusqu'à s'affranchir de son maître. Or, le duc promet à son eunuque la liberté s'il parvient à gagner Olivia à sa cause : « Prosper well in this / And thou shalt live as freely as thy lord, / To call his fortunes thine » (1.4.37-39). Quant à Valentin, il souligne, dans une langue hautement équivoque, la parfaite intégration de Viola - Cesario et l'ascension sociale à venir : « If the Duke continues these favours towards you, Cesario, you are like to be much advanced. He hath known you but three days, and already you are no stranger » (1.4.1-3). Sebastian est confronté aux mêmes problèmes que sa sœur à son arrivée en Illyrie.

<sup>31</sup> Gary Taylor, *op. cit.*, p.36.

<sup>32</sup> Le thème de l'ascension sociale dans *Twelfth Night* a déjà été étudié, par exemple, par Cristina Malcolmson, "What you will": Social Mobility and Gender in *Twelfth Night*", in *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, Valerie Wayne ed., Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991, p.29-57.

*Roderigo*

Il affirme qu'il n'a d'autre choix que de servir Orsino (« I am bound to the Count Orsino's court », 2.1.36-37), bien qu'Antonio, dont il a gagné les *faveurs*<sup>33</sup>, tente de le retenir en s'attribuant le rôle de protecteur :

*Antonio* My desire [...] did spur me forth,  
And not all love to see you [...]  
But jealousy what might befall your travel,  
Being skillless in these parts, which to a stranger,  
Unguided and unfriended, often prove  
Rough and inhospitable. [...] Here's my purse.  
In the south suburbs at the Elephant  
Is best to lodge. I will bespeak our diet  
Whilst you beguile the time and feed your knowledge  
With viewing of the town. There shall you have me.

*Sebastian* Why I your purse?

*Antonio* Haply your eye shall light upon some toy  
You have desire to purchase; and your store  
I think is not for idle markets, sir.

*Sebastian* I'll be your purse-bearer, and leave you  
For an hour.  
(3.3.4-48).

En échange de ses services sexuels (« There shall you have me »), Sebastian est logé, nourri et, ironiquement et malicieusement, pourvu d'une *bourse* par Antonio (« Why I your purse ? »<sup>34</sup>), qui l'encourage à s'offrir du bon temps à l'Éléphant, l'une des maisons de prostitution les plus réputées de Londres (« hour / whore »). Enfin, Sebastian est efféminé, comme le révèle la facilité avec laquelle il se met à pleurer : « My bosom is full of kindness, and I am yet so near the manners of my mother that upon the least occasion more mine eyes will tell tales of me » (2.1.34-36). Ses qualités féminines et érotiques sont donc soulignées et il est en quête d'un protecteur : celui qui se fait appeler « Roderigo » (2.1.14) pourrait bien être un eunuque. Est-il un véritable eunuque ou en revêt-il simplement le déguisement pour trouver sa place auprès d'Orsino lui aussi ? En fin de compte, Sebastian pourrait figurer l'un de ces

<sup>33</sup> Selon la critique, Shakespeare laisse entendre qu'Antonio et Sebastian ont une relation homosexuelle ; voir, par exemple, Joseph Pequigney, "The Two Antonios and Same-Sex Love in *Twelfth Night* and *The Merchant of Venice*", *E.L.R.*, N°22, 1992, p.201-22, et Janet Adelman, "Male Bonding in Shakespeare's Comedies", in *Shakespeare's Rough Magic: Renaissance Essays in Honor of C.L. Barber*, Peter Erickson et Coppelia Kahn eds., Newark, University of Delaware Press, 1985, p.73-103.

<sup>34</sup> « Purse : the scrotum », Eric Partridge, *op. cit.*, p.220.

Européens qui apparaîtront dans les pièces de Robert Deborne ou Philip Massinger : partis en terre ottomane, ils y sont transformés en eunuques, comme cela est illustré par une réplique de Lafeu : « An they were sons of mine, I'd have them whipped, or I would send them to th'Turk to make eunuchs of » (*All's Well That Ends Well*, 2.3.82-84). Renégats, ils s'attachent à un maître qu'ils finissent par fuir, voyagent à bord de bateaux qui ne manquent pas de faire naufrage et échouent en terre inconnue, où ils doivent de nouveau s'attacher à un maître et s'assimiler<sup>35</sup>. Si l'on accepte l'idée selon laquelle Cesario et Sebastian jouent des personnages d'eunuques, on peut penser qu'ils apparaissent ainsi sur la scène théâtrale. Quel est alors le costume qu'ils adoptent ?

### Le costume de Cesario

Shakespeare ne nous donne qu'une description très succincte du costume des jumeaux. Un indice est fourni par une réplique de Feste au moment où Maria lui apporte un déguisement destiné à tromper Malvolio :

*Maria* Nay, prithee put on this gown and this beard,  
make him believe thou art Sir Topas the curate.  
[...]  
*Feste* Well, I put it on, and will dissemble myself in't,  
and I would I were the first that ever dissembled  
in such a gown.  
(4.2.1-5).

Pour le spectateur, la réplique de Feste peut faire allusion à Viola et à son usurpation, ce qui implique que cette dernière et son frère soient affublés d'un vêtement large ou d'une robe, à l'instar de Sir Topas et de l'eunuque (religieux) traditionnel. Cette hypothèse est renforcée par l'un des sens que revêt le terme « habit » employé par Orsino à la fin de la pièce, alors qu'il se trouve face aux jumeaux : « One face, one voice, one habit and two persons » (5.1.208). Selon l'*O.E.D.*, « habit » peut dépeindre des qualités physiques,

<sup>35</sup> Voir Anton Bosman, *op. cit.*

mentales, spirituelles, ou morales<sup>36</sup>, et dans le premier cas de figure, il peut faire référence à un vêtement particulier :

I.1.d. In *sing.* A garment; a gown or robe. *arch.* 2. *spec.* a. The dress or attire characteristic of a particular rank, degree, profession, or function; *esp.* the dress of a religious order; *the habit*, the monastic order or profession.

Lorsqu'elle évoque son déguisement, Viola se contente de mentionner un « costume masculin » (« my masculine usurped attire », 5.1.243), ce qui n'exclut pas la robe d'eunuque<sup>37</sup>. Un deuxième indice est placé dans la bouche de Cesario au moment où un quiproquo le fait passer pour Sebastian aux yeux d'Antonio :

I my brother know  
Yet living in my glass. Even such and so  
In favour was my brother, and he went  
Still in this fashion, colour, ornament,  
For him I imitate.  
(3.4.344-48).

Si imprécise que soit la description que le jeune eunuque fait du costume de son frère, et donc du sien, les termes auxquels il a recours (« fashion, colour, ornament ») impliquent la singularité de l'apparence de ce dernier. Rien n'exclut donc le costume d'eunuque et bien qu'il soit difficile de dire avec certitude que Shakespeare avait telle ou telle représentation en tête, on peut imaginer que le dramaturge avait déjà vu des eunuques à Londres au moment où il écrivit *Twelfth Night* : « [English playwrights] may first have encountered living eunuchs when a sixteen-man ambassadorial mission from Barbary visited London for six months in 1600 »<sup>38</sup>. On peut également supposer que Shakespeare avait parcouru des livres d'illustrations semblables à celui qui dépeint les habitants d'Istanbul et qui fut publié à Oxford en 1588. L'une des gravures de cet ouvrage donne à voir Hasan Aga, eunuque et renégat d'origine anglaise baptisé Samson Rowlie à la naissance. Selon Nabil I. Matar, cet

<sup>36</sup> *O.E.D.*, habit, n. I. Fashion or mode of apparel, dress. II. External deportment, constitution, or appearance; habitation. III. Mental constitution, disposition, custom. Sur ce terme et les significations qu'il revêt, voir Keir Elam, "English Bodies in Italian Habits", in *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, *op. cit.*, ch.3, p.26-44, en particulier les p.31-32.

<sup>37</sup> Les héroïnes qui se déguisent en garçon font, en général, clairement référence à l'habit masculin traditionnel, « doublet and hose » (*As You Like It*, 2.4.4-7, 3.2.191-93 et 4.1).

<sup>38</sup> Gary Taylor, *op. cit.*, p.77.

eunuque – l'un des plus puissants de l'Empire ottoman au XVI<sup>ème</sup> siècle – a pu influencer le portrait du personnage que dressent Thomas Heywood dans *The Fair Maid of the West* (1603-1631), John Mason dans *The Turke* (1607), ou Philip Massinger dans *The Renegado* (1624)<sup>39</sup>. Capturé par les Ottomans alors qu'il fuit Alger, où il a servi le roi Hassan Bassa, Hasan Aga devient le trésorier de confiance d'Ulūj Hasan au moment où Murād III règne à Istanbul, c'est-à-dire à partir du milieu des années 1570. Il est représenté vêtu d'une robe de brocart argent et mauve, d'une écharpe dorée et d'un caftan de soie ou de laine rouge doublé d'une étoffe bleue. Il se balance sur un fauteuil à bascule européen et cette attitude impudente suggère qu'il est un carriériste talentueux (illustration 61)<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Voir Nabil I. Matar, *Islam in Britain, 1558-1685*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p.53. Cet eunuque est mentionné par Hakluyt dans ses *Principal Navigations*, où l'on trouve une lettre qui lui est destinée et qui est écrite par William Harborne, ambassadeur anglais à Istanbul et natif de Great Yarmouth, comme l'était Samsom Rowlie. Voir Susan Skilliter ed., *Life in Istanbul 1588, Scenes from a traveller's picture book*, Bodleian Picture Book N°15, Oxford, Bodleian Library, 1977, p.5.

<sup>40</sup> C'est la description que donne Susan Skilliter, *ibidem*, "Description of Plates", N°8, p.7.





**ANNEXE 3****« WITH O & I », QUELQUES EXEMPLES DE POÈMES**

«°THE REJECTED LOVER°», XIV <sup>ÈME</sup> SIÈCLE	617
«°A SONG OF GOODS°», MILIEU DU XV <sup>ÈME</sup> SIÈCLE	618
«°ON THE MINORITIES°», 1382	619
DEUX POÈMES DATÉS DU XV <sup>ÈME</sup> SIÈCLE	620-21



« The Rejected Lover », XIV<sup>ème</sup> siècle. Chanson de l'amant éconduit.

THE REJECTED LOVER

i

1 y am by-wylt of a wyȝt þat worches me wo,  
 3erfore wemmen y warye in world ȝwer y go  
 for on þat ys vn-feythful - & so been oþer mo!  
 y fynde hire fals & fykul & ffullych my ffo:  
 5 wyth an on & an y, þagh y hade ben ded,  
 scho wolde ha set for my loue sone schort Red!

ii

7 ych hire trowede truwely y-wys wyth al my myȝt;  
 wery of hire nas y ner to seen hire in syȝt,  
 bote ay ȝwen y hire lokede on me þoȝte ful lyȝt:  
 10a (my loue ys lete oft lyȝthly for a luther wyȝt)  
 10b now haþ anoþer hire loue y-laȝt þagh hit were vn-ryȝt  
 wyth an on & an y, ich holde hire loue lute  
 12a fleth from & fereth to þe kute  
 12b þat leueth þe fauken (so lyȝt for) a don kute!

iii

hem

13 wommon schal y neuer trowe, nor to hire ha trust,  
 for a loue þat y ha lore er ic euer wȝst:  
 15 scho has (last) laȝth a leuere at hire oune lust;  
 þus mot y solas my self, & brynge away my burst.  
 wyth an on & an y, hou schulde y murthes make  
 18a þus me haþ forsake  
 18b ȝwen þat þat y truste mest (anoþer haþ y-take)?

iv

20 y wende neuer so sone sum tyme ha be forsake  
 of on þat y mest truste and made hire my make;  
 bote tyd ȝwen y was turned away (turnd) anoþer heo con take:  
 hire loue y-wys was lute worth, þat couthe in seuenyȝth slake!  
 24 wyth an on & an y, of loue y ha no karke:  
 schal neuer wyȝth worche me wo þat wereth wommones marke!

v

25 y may warye wyman in wode & in won:  
 for on þat y ha founde fals, y ne preyse neuer non.  
 y was truwe to hire, & trusty as þe ston;  
 now heo haþ schouuet me hire schon, & from me ys y-gon.  
 wyth an on & an y, heo haþ hent an hound:  
 30 to wynne (pey) penyes, he weueth mo þen a pound!

vi

31 now þe kute haþ hire kaȝt; þe fauken heo is aflowe -  
 heo was to rad of hire Res, & þat wol wel be knowe,  
 hire loue so lyȝtly to lete, & elles-ȝwer to sowe:  
 bote heo ne reccheth riȝt noȝt, so wyde hire horn ys blowe!  
 35 wyth an on & an y, þys newe world wole gon -  
 no more, forster, in freth, no more, lemmon!

37 fur fastene on þi flesch, so fals forte fonde!

42

<sup>42</sup> In D.C. Cox, "A new M.E. O-And-I Lyric and its Provenance", *Medium Aevum*, N°54, 1985, p.38-39.

« A Song of Goods », milieu du XV<sup>ème</sup> siècle. Poème religieux.

While þou hast gode & getest gode,  
for gode þou miȝt be holde;  
Who haþ no gode, he can no gode –  
a gode man so me tolde.  
Hit is noȝt gode for no gode  
of gode forto be bolde;  
But þi gode to god be gode  
þi gode wil fail & folde.  
Wiþ an .v. & an .I. gode wil come & goo,  
but þi godes grounde be gode, þi gode wil worche  
þe woo.

That is gode þat doth man gode  
When he goth to þe grave;  
Oþer gode was neuer gode,  
but gode þat wil man save.  
zif þi gode while þou hast gode,  
gode þan miȝt þou crave;  
ffor hit is gode to worche gode  
for god þat doth hit have.  
With an .v. & an .I. gode is gode to wisse,  
for with gode þou miȝt be gode, & bygge hevene  
blisse.

To doo gode god zaf þe gode,  
for þi gode & noȝt hisse;  
Doo gode for þi sowle gode,  
& þat is gode ywisse;  
If þou hast gode & dost no gode,  
þat gode is gon amisse;  
for evil gode is cleped gode,  
for wham man left his blisse.  
Wiþ an .v. & an .I. gode is þat gode doth,  
oþer gode was neuer gode for certeyn & forsoth.

A sliper gode is erthli gode,  
for þat gode wil away;  
goddis gode is euer gode,  
& oþer gode is fay;  
ken þi gode & know þi gode  
& doo gode wel alway,  
for hit is gode to worch gode  
for gode þat lasteth ay.  
With an .v. & an .I. in gode is gode ende,  
for al is gode which endeis gode & þerto Crist vs  
sende.

Amen.

43

<sup>43</sup> In Joseph E. Grennen, "The 'O and I' Refrain in Middle English Poems: a Grammatology of Judgment Day", *Neophilologus*, N°71, 1987, p.615. Le poème doit son titre à Carleton Brown, qui le classe parmi les proverbes et les sentences morales dans *Religious Lyrics of the Fifteenth Century*, (1939), Carleton Brown ed., Oxford, Oxford University Press, 2007, N°189, 289-90.

## « On the Minorities », 1382.

Une dénonciation des vices des Frères mineurs, ou Franciscains.

Of þes frer mynours me thenkes moch wonder, þat waxen are þus hauteyn, þat som tyme weren vnder; Among men of holy chirch þai maken mochel blonder; Nou he þat sytes vs aboue, make ham sone to sonder!	4
With an O & an I, þai praysen not seynt poule, þai lyen on seyn ffraunceys, by my fader soule!	
First þai gabben on god þat all men may se, When þai hangen him on hegh on a grene tre, With leues & with blossemes þat bright are of ble, þat was neuer goddes son by my leute.	8
With an O & an I, Men wenen þat þai wede, To carpe so of clergy þat can not þair crede.	12
þai haue done him on a croys fer vp in þe skye, And festned in hym wyenges, as he shuld flie. þis fals feyned byleue shal þai soure bye, On þat louelych lord, so forto lye.	16
With an O & an I, One sayd ful still, Armachan distroy ham, if it is goddes will.	
þer comes one out of þe skye in a grey gown, As it were an hog-hyerd hyand to toun; þai haue mo goddes þen we, I say by Mahoun, All men vnder ham, þat euer beres croun.	20
With an O & an I, why shuld þai not be shent? þer wantes noght bot a fyre þat þai nere all brent!	24
Went I forther on my way in þat same tyde, þer I sawe a frere bled in myddes of his syde, Boþe in hondes & in fete had he woundes wyde, To serue to þat same frer, þe pope mot abyde.	28
With an O & an I, I wonder of þes dedes, To se a pope holde a dische whyl þe frer bledes.	
A cart was made al of fyre, as it shuld be, A gray frer I sawe þer-Inne, þat best lyked me. Wele I wote þai shal be brent, by my leaute; God graunt me þat grace þat I may it se.	32
With an O & an I, Brent be þai all, & all þat helpes þerto faire mot byfall.	36
þai preche all of pouert, bot þat loue þai noght, For gode mete to þair mouþe þe toun is þurgh soght; Wyde are þair wonnynges & wonderfully wroght, Murdre and horedome ful dere has it boght.	40
With an O & an I, ffor sixe pens, er þai fayle, Sle þi fadre & iape þi modre, & þai wyl þe assoile!	

44

<sup>44</sup> In Joseph E. Grennen, "The 'O and I' Refrain in Middle English Poems", *op. cit.*, p.620. Le titre et la date du poème sont donnés par R.H. Robbins ed., *Historical Poems of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, New York, Columbia University Press, 1959, p.163-64.

Poème daté du XV<sup>ème</sup> siècle.

Exhortation à une réflexion sur la condition d'être mortel.

1. Thynkes man qware off thou art wrought. pat art so wlonk & wede  
f. 3 r<sup>o</sup>

Thynkes hou pou art hedyr brought. & of thyn end take hede  
Thynkes hou dere god has pe bought. with blysfyl blode to blede  
Thynkes for his gylt was it nocht. bot man for pi mysdede  
5 With an O and an J. thynkes on hym j rede  
Dat wrought pis werld to pi behowe. & heuen to pi mede.

2. Thynkes man inwardly on pis. & be pou nocht vnkynde  
Thynkse & forfet nocht pat blys. pat made es ffor mankynde  
Thynkes qwat pou has don amyss. syn pou hadyst mannys mynde  
10 Thynkes pis werke pat wrychid es. will man oway als wynde  
With an O and an J. thynkes & pou sall ffynde  
Iff pou rekenes ridily. pou ert fful fferre behynde

3. Thynkes pat pou was born ful bare. so sal pou hen wend  
Thynkes to be ar pat pou fare. pi selff pi soule ffriend  
15 Thynkes & trayst off na man mare. pan of pi oughen hende  
With an O & an J. do so or pou wend.  
Dat pou may fynd it efftirward. qware pou sal longest lend

4. Thynkes & be nocht ferd for thy. bot be wel war al way  
Thynkes & rewyl pe rythwysly. or pat pou clynges in clay  
20 Thynkes on eft & cry mercy. amend pe qwyle pou may  
With an O and an J. Thynk qwat j pe say  
Thynk pis lyf is lyghtly lost. pe tothir lastys ay

5. Thynkes pis werld is wondirfull. & pat is gret meruayll  
Thynkes pou may nocht stand apull. qwere dede pe wil asayll  
25 Thynkes pi mekyl minkes & mull. pen may pe nocht awayll  
Thynkes pou wendys qwedyr god wull. to rist or to traуayll  
With an O and an J. per may na thynges awayle  
Dat here has wrought wrangywsly. himself to wrathir hayle

6. Thynkes & dred nocht for to dy. syn pou sall nedis perto  
30 Thynkes pat ded is opynly. ende off werdes wo  
Thynk als so both if pou dy. to god may pou nocht go  
Thynkes & hald pe payed perby. pou may nocht ffe per fro  
With an O and an J. pan tkynkes me it is so  
Dat god sal be pi sawl friend. & erthly lyff pi ffo

35 7. Thynkes pat pou ert ded alway. qwyllis pat pou dwellis here  
f. 3 v<sup>o</sup>

Thynkes pi lyff begynnys ay. qwen pou ert layd apon a bere  
Thynk & serue pat prince to pay. pe kyng<sup>1)</sup> of kynges pat hass na pere  
Thynkes j rede boght nyth and day. on hym<sup>2)</sup> pat boght pe so dere  
With an O and an J. an j thynkes qwat j pe lere  
40 Iff pou will pat solace se. per seyntis syttes sere. Amen.

45

<sup>45</sup> In Karl Brunner et Karl Hammerle, "With an O and an J", *Anglia*, N°LIV, 1930, p.290-91.

Poème daté du XV<sup>ème</sup> siècle. Proverbes de Salomon.

1. Salamon sat & sayde. many soth sawys f. 3 v<sup>o</sup>  
 wordis *pat* walkys wyde. by wyndowes & by wawys  
 he ys pouyr & penyles. *pat* na gode hawys  
 & litil ys set by. be pis landes lawys  
 5 *with an O & an J.* qwyllys a man haues owth  
 Cumpany wil *with him* go. til he be broght to noght.
2. Tyl riche men hetynges. *trayst pou* ryth noght  
 & of womannis wepynges. charge *pou* neuer noght  
 a chyldis loue is sone done. for a thynges of noght  
 10 he was neuer my *trayst* frend. *pat* was my fa for noght  
*with an O & an J* pus gas pis werld abowt  
 To day j am in offyce. to moru j am put owt
3. ziff *pou* be greuyd any pinges. j rede *pou* hald *pe* still  
 & loke *pat pou* here *pe* lawe. *pow* *pe* thynkes it ill  
 15 ffor *pe* behowys do efter myth. & noght efter wyll  
*with an O & an J.* j tel *pe* beffore.  
 to swylkes may *pou* tel *pi* care. *pai* wald it wer well more.
4. war a man als pouer as jop. & had happe to the  
 & sudanly war waxin riche. all day *pou* may it se  
 20 zif he dyd efter his state. Storued suld he be.  
 Envyus men wald be *hym* say. lord qwat happ has he  
*with an O & an J.* *pai* wald wondir haue  
 & say offt amanges *pam.* qwat was he bot a knaue.
5. war a man als wytty als euyr was salamon  
 25 & *perto* als strenthy als euyr was sampson  
 if *pat* he wer als fayre. as euer was absolom  
 zit suld he if he sympil were behaldyn for a fon  
*with an O & an J* he is haldyn wyce  
 he *pat* has & gode may gete. *ben* he neuer sa nyce.
- 30 6. qwen a man ys mast pouyr. *pan ys* he mast ffre f. 4 r<sup>o</sup>  
 qwen he hauys gedryd riches. *pat* latys he all be  
 qwen a man ys mast riche. *pan ys* he mast harde  
 & qwen he lest wenys. he dyes in myd warde  
*with an O & an J* pus men gedyrrys gode  
 35 Catel cummys & catel gase. ryth as dos *pe* fflode.

1) Hs. kynges.

2) Hs. hy.



- Accent, accentuation, 40, 47, 81, 83, 114, 133, 189-191, 198, 217, 228, 465, 486, 491-492
- Acoustique, 18, 20-22, 28, 30, 45-47, 49, 53-54, 72, 81, 151, 199, 223-224, 226, 229, 237, 261, 264-265, 272, 274, 280, 282, 290, 317, 340, 342, 345-352, 370, 375-376, 378, 383, 390, 398, 410, 412, 417, 419-420, 422-423, 425, 428-429, 434, 437-438, 440-441, 452, 454, 456, 459, 465-466, 469-470, 473, 479, 489-491, 493, 559-561
- ADELMAN, Janet, 105, 390, 609
- AGRIPPA, Henri Corneille, 239, 243-244, 254, 256, 258-259, 263, 356, 481
- Aigu(ë), 19, 22, 48, 57, 60, 63, 66-67, 69, 73-74, 82, 112, 119, 126-127, 133-134, 136, 139, 143, 158, 160, 167, 171, 224, 234-235, 238, 338, 371, 421-422, 442, 485-486, 490, 492, 567-569, 601, 608
- Air, aérien, 19, 26, 29-30, 48, 59, 87, 144, 151-153, 156, 158, 167, 170, 174, 195, 211-214, 217-218, 221, 223, 226-229, 231, 234-237, 243-244, 248, 250-251, 256, 258, 263, 265-267, 282, 287, 289, 306-307, 312, 317, 335, 345, 356-358, 360-361, 365, 378, 384, 393, 402-406, 419, 422, 424-426, 431-432, 434, 438, 440, 443-445, 451, 465-466, 470, 483, 490, 561-564, 567, 569, 572, 574, 576-578, 588, 596
- ALLEN, Percy, 322
- ALLEN, Valerie J., 227
- ALTICK, Richard D., 401-402
- Ambigu, ambiguïté, 25, 63, 96, 101, 105, 108, 117, 120, 127-128, 144, 148, 156, 174, 178, 180, 200-201, 245, 273-274, 416, 457-458, 478, 486, 562, 601
- Âme, 19, 23, 26, 30, 111, 152, 174, 194, 217-218, 224, 229, 231, 233, 237-239, 243, 250-251, 256, 259-261, 266, 269, 280, 315, 317, 345, 356, 404, 407, 419, 423-424, 426, 434, 451, 471-472, 487, 491, 561, 575-578, 582, 586, 588, 593, 595-597
- AMMANN, Peter J., 240
- Amphibologie, 159, 458, 486
- ANDERSON, Mary, 43, 576
- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, 216
- ANGLICUS, Bartholomaeus, 211
- AQUIN (d'), Thomas, 590
- ARCIMBOLDO, Giuseppe, 214, 217
- ARISTOTE, 18, 19, 31, 87-88, 238, 243, 253, 263, 561, 567-568, 570-571, 574-578, 582, 591, 593
- ARMIN, Robert, 123, 134, 142
- ARMITAGE, David, 245
- ARMSTRONG, David, 120
- ARNS, Robert G., 46
- ASHWORTH, E.J., 114
- ASMIS, Elizabeth, 32
- ASTINGTON, John, 605
- Audition, auditif, 25, 32, 37-38, 42, 161, 164, 166, 169-170, 195, 265, 286, 291, 375, 382, 390, 450, 487, 571-578, 582, 584, 587, 589, 591-593, 597
- Auditoire, auditeur, 23, 25, 27, 30, 38, 39, 40, 41, 87, 99, 101, 102, 104, 118, 119, 139, 143, 149, 158, 160, 167, 170, 173, 176, 178, 182, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 197, 201, 203, 207, 223, 237, 244, 248, 307, 335, 338, 373, 441, 485-487, 494, 591, 595, 597
- AULT, Thomas C., 72-73
- AUSTERN, Lynda Phyllis, 112, 117, 139, 176
- AYCOCK, Roy E., 423
- BACON, Francis, 31, 68, 152, 219, 229, 244, 265-267, 402, 450, 559, 560, 562, 570, 575, 577, 596
- BAILDON, John, 325-327
- BAINES, Barbara J., 105, 109
- BARDELMANN, Claire, 34, 174, 219, 238, 264, 374
- BARET, John, 305
- BARKAN, Leonard, 245, 466
- BARKER, Deborah, 271
- BARKER, Simon, 385
- BARTHES, Roland, 19, 190
- BATE, Jonathan, 144, 245-246
- BATTENHOUSE, Roy W., 382
- BEAU-CHESNE (de), Jehan, 325-327
- BECKERMAN, Bernard, 75
- BELSEY, Catherine, 269
- BENTLEY, G.E., 76
- BERGER, Harry, Jr., 382, 590
- BERGHAUS, Günter, 242
- BERNARD, Richard, 127, 600, 603
- BERRY, Cicely, 22
- BERRY, Philippa, 215-217, 451, 461
- BERTI, Enrico, 116
- BEVINGTON, David, 44, 131, 390, 424
- BIGGS, Murray, 391
- BIRRINGER, Johannes H., 427
- BLACK, James, 255, 264, 460
- BLOOM, Gina, 31, 68-71, 73, 83, 402, 592

- BLY, Mary, 70, 82  
 BONO, James J., 253, 257  
 BORRIS, Kenneth, 136  
 BOSCH, Jérôme, 467-468  
 BOSMAN, Anston, 599-601, 610  
 BOTTICELLI, Sandro, 215-217  
 Bouche, 21, 49, 58, 60, 82, 96, 109, 140, 142, 162, 174, 176, 178, 213, 217, 227, 260, 276-278, 293, 316, 346, 364-366, 391, 393, 399, 414-415, 434, 445, 475, 571, 611  
 BOUISSON, Jean-Luc, 413  
 BRADBROOK, M. C., 78-79  
 BREUER, Host, 461  
 BRIDGE, Frederick, 349-350  
 BRIDGMAN, Nanie, 140  
 BROCKBANK, Philip, 213, 411  
 BROWN, Carolyn E., 314  
 BROWN, John Russell, 323  
 BROWN, Kate F., 424  
 BROWN, Steve, 117  
 BRUEGEL, Peter, 357-358  
 Bruit, bruitage, 18, 22, 27, 30, 49, 53, 59, 218, 223-225, 229-230, 342, 345, 348, 351-352, 360, 365, 373, 376, 379, 381, 403-404, 417, 419, 426-431, 433-439, 441, 448, 450, 452-455, 460, 462-463, 469-470, 473, 478, 490-491, 575, 577, 596  
 BRUNNER, Karl, 334-335, 620-621  
 BUCHANAN, Judith, 191  
 BUHLER, Stephen M., 31  
 BULLOKAR, William, 324  
 BURNETT, Charles, 191, 560, 576  
 BUSHNELL, Rebecca, 407  
 Cacophonie, cacophonique, 198, 220, 227, 232, 234, 289, 397, 407, 411, 430, 438, 448, 469  
 Cadence, 44, 168, 188, 320, 383, 489  
 CAHOON, Leslie, 89  
 CALDERWOOD, James, 204, 393  
 CALLAGHAN, Dymphna, 330  
 CALLEBAT, Louis, 46  
 CALOGERO, Elena Laura, 176  
 CAMPBELL, Lily B., 46  
 CARAVAGE (Le), 136-138, 140-141  
 CARRÈRE, Felix, 46  
 CARROLL, William C., 18, 271, 325  
 CASE, John, 343  
 CATHCART, Charles, 82  
 CAVE, Terence, 185  
 CAVELL, Stanley, 390  
 ČERNY, Lothar, 247  
 Chant, chanson, 23, 33-34, 37, 68, 83, 89, 112, 123, 132-135, 139-141, 146, 155, 167, 173-174, 176-177, 185, 194, 198, 214, 218, 223-224, 227-229, 231-235, 238, 247-249, 283, 285-286, 319, 335, 337, 339-340, 345, 349-351, 357, 362, 380, 383, 392, 399, 413, 417, 436, 440, 444, 488, 493, 596  
 CHARDIN, Jean-Jacques, 144, 253, 416  
 CHARNEY, Maurice, 77, 390  
 CHAUCER, Geoffrey, 336, 600-604  
 CICÉRON, 19, 83, 87-88, 102, 111, 183-185, 187, 288, 590, 606  
 CLEMEN, Wolfgang, 170  
 COCOUAL, Ifig, 116  
 CODDON, Karin S., 159  
 COFFIN, Charlotte, 144  
 COLCLOUGH, David, 116  
 Concorde, 237, 345, 413, 433, 482  
 Consonne, 262, 273, 289, 491, 570-571  
 COUSSEMANT-BOILLOT, Laëtitia, 466  
 COX, D.C., 334-335, 617  
 COX, Lee Sheridan, 322, 427  
 CRAIK, Katharine, 119, 123, 321, 326  
 CRANACH, Lucas, l' Ancien, 331, 333  
 CRANE, Mary Thomas, 161-162, 379  
 CRAWFORD, Bret E., 46  
 Cri, 22, 27, 49, 54, 66, 76-77, 127, 132, 199, 213, 225, 229, 232, 278-279, 285-289, 313, 323, 348-349, 351, 375, 384, 386-388, 390, 395, 398, 416, 419, 428, 431, 438, 440-441, 446, 451-452, 456, 463, 465-466, 473, 490-491  
 CRIDER, Scott F., 245-246  
 CROCKER, Richard L., 413  
 CROCKETT, Bryan, 585, 589  
 CROMBIE, Alistair C., 561, 571  
 CROOKE, Helkiah, 31, 206, 243, 265-266, 561-562, 564-565, 567-568, 570, 572, 574, 577-579, 582, 591  
 CROOKES, David Z., 145-146  
 CRUNELLE-VANRIGH, Anny, 306, 314  
 CRYSTAL, David, 18, 260  
 CUBETA, Paul M., 91  
 CUMMINGS, Peter, 428  
 CUTTS, John P., 218  
 CUVELIER, Éliane, 393  
 DANSON, Lawrence, 393  
 DAVIES, Sir John, 20, 167, 359, 364, 575  
 DAW, F.S., 65-66  
 DEAN, Paul, 453  
 DEBAX, Jean-Paul, 393

- DELANEY, Bill, 460  
 Dent, 412, 414-415, 420, 450, 570-571  
 DESMET, Chris, 105  
 DESSEN, Alan C., 455, 464-465  
 Dialectique, 112, 114, 116, 144, 160  
 Diction, 22, 83, 489, 594  
 DIGANGI, Mario, 162  
 Diphtongue, 32, 260, 279, 282, 290, 317, 319, 331, 335-336, 488, 493-494  
 Discorde, discordant, 28, 220, 223, 237, 283, 285, 380-381, 401, 403, 407, 412-413, 432, 438, 448, 450, 452, 461, 465  
 Disharmonie, 224, 230, 237, 401, 412, 452  
 Dissonance, dissonant, 28, 200, 223, 356, 381, 425, 434, 451, 491  
 DOLLIMORE, Jonathan, 382  
 DONAWERTH, Jane, 20  
 DONNE, John, 360, 588  
 DORAN, Madeleine, 20, 109  
 DORVAL, Patricia, 20, 78, 253, 592  
 DOWLAND, John, 141  
 DRAPER, John W., 606  
 DROUET, Pascale, 299, 397  
 DU LAURENS, André, 590, 596  
 DUBU, Jean, 300  
 DÜRER, Albrecht, 295, 331-332, 585-586  
 EASTMAN, Nate, 389  
 Écho, 22, 24-26, 29-30, 33, 39, 93, 98, 105, 112, 116-118, 125, 135, 139, 144, 146-147, 149, 152, 155, 156, 158, 160, 174, 176, 191, 201-203, 218-221, 249, 259-260, 262-268, 272-273, 276-291, 306, 315, 317, 319-320, 322, 342, 365, 377, 384, 387, 395, 397, 413, 421-422, 453-458, 462, 466, 470, 486-487, 489-490, 492-493, 561, 574, 586, 588  
 EDEN, A.R., 428  
 EGERTON, Stephen, 587  
 ELAM, Keir, 124, 157, 160, 321-322, 326, 600-601, 603-604, 611  
 ELCOCK, W.D., 154  
 Éloquence, 24, 27, 29, 83, 88-89, 91, 93, 98, 101, 118, 121, 158, 177, 179, 184-185, 204, 254, 278, 361, 370, 378, 384, 389, 475  
 Émotion, 22, 25, 30, 37, 104, 152, 178, 204, 233-234, 244, 248, 259, 263, 280, 320, 338, 386, 457, 487, 593, 595, 597  
 ENTERLINE, Lynn, 24-25, 98, 244  
 Équivoque(s), équivocité, 25, 98, 105, 108, 113, 117, 144, 146-147, 159-160, 162, 171, 178-179, 194, 197, 207, 380, 428, 458, 460, 486, 608  
 ERLER, Mary C., 364  
 Esprit, *spiritus*, 18, 23, 25, 29-30, 43-44, 63, 72, 94-95, 104, 118, 121, 126, 149, 157, 159-161, 163-164, 166-167, 178-179, 191, 202-203, 206, 211, 217-218, 221, 224, 228, 231-233, 235, 237-239, 241, 243-244, 248, 250-251, 254, 256, 259, 263, 291, 308, 313, 316, 360-361, 383, 402, 425, 431, 433-434, 471, 478, 485-487, 489, 493, 578, 582-584, 591-593, 595-597, 601, 604-605  
 ESTATHIOU-LAVABRE, Athéna, 79  
 ESTIENNE, Charles, 579-581  
 EVERETT, Barbara, 261  
 EWBANK, Inga-Stina, 245  
 FEND, Michael, 560  
 FICIN, Marsile, 239, 243-244, 247-248, 253-254, 256-257, 263, 481, 569, 596  
 FINEMAN, Joel, 164, 181, 204, 328, 330, 576  
 FINNEY, Gretchen L., 244, 353, 356, 361  
 FISCHLIN, Daniel, 365-366, 368  
 FLEISSNER, Robert F., 322  
 FLORENTIN, Marie-Claude, 215  
 FLORIO, John, 253, 258  
 FLUDD, Robert, 238, 240-242, 353-355, 583-584  
 FOLKERTH, Wes, 27, 364, 388, 465, 559, 587  
 FORD, John R., 135  
 FORTESCUE, Jonathan, 389  
 FOSTER, Donald W., 461  
 FOUCAULT, Michel, 366  
 FOWLER, Alastair, 322  
 FREITAS, Roger, 129-132  
 FRIEDLANDER, Paul, 32  
 FRY, Susan, 364, 366  
 FUZIER, Jean, 386  
 GAIGNEBET, Claude, 215  
 GAIR, Reavley, 70, 80  
 GALIEN, 31, 243, 561, 563-564, 566, 571, 579  
 GALLIGANI CASEY, Janet, 26, 220  
 GARBER, Marjorie, 97  
 GARNIER, Marie-Dominique, 433  
 GARRIOCH, David, 350  
 GASQUET, Émile, 386  
 GAUDET, Paul, 405

- GAY, Penny, 144  
 GECKLE, George L., 109  
 GENETTE, Gérard, 466  
 GIBBONS, Brian, 18, 249, 256, 274, 349  
 GIBSON, Joy Leslie, 63  
 GILBERT, Anthony J., 386  
 GODDARD, Harold C., 378  
 GODMAN, Rob, 47, 446  
 GOLDBERG, Jonathan, 271, 274, 314, 326  
 GOMBRICH, Ernst H., 215  
 GONZALEZ, Alexander G., 200  
 GORDON, D.J., 39, 117, 391  
 GOUK, Penelope, 243-244, 560-561, 578, 597  
 GOULD, Cecil, 211-212  
 GOY-BLANQUET, Dominique, 18  
 GRAHAM, Kenneth J. E., 458, 476  
 Grave, 22, 37, 48, 57, 59-60, 63, 67, 69, 70, 112, 126, 133, 135, 178, 183, 185, 191, 234-235, 238, 262, 356, 376, 378-380, 383, 419, 438, 445, 452, 469, 485-486, 490, 567-568, 579, 593, 595  
 GRAZIA (de), Margreta, 451, 578  
 GRAZIANI, Rene, 364  
 GREEN, Martin, 272  
 GREEN, Reina, 427  
 GREENBERG, Caren, 262  
 GREENBLATT, Stephen, 128, 160, 215, 256-257, 326, 482  
 GREENE, Richard L., 334-336  
 GRENNEN, Joseph E., 337, 493, 618-619  
 GRIVELET, Michel, 407  
 GROSE, Francis, 147  
 GROSS, Dalton et Mary Jean, 428  
 GROSS, Kenneth, 27, 245, 427-428, 592  
 GUINLE, Francis, 26, 220, 223, 411  
 GURR, Andrew, 17, 18, 22, 38-39, 53-54, 64, 70, 77, 79-84, 110, 223, 402, 489, 587  
 HABICHT, Werner, 211  
 HALE, David G., 389  
 HALE, Paul V., 406  
 HALIO, Jay L., 162, 314, 390  
 HALPER, Louise, 110  
 HAMMERLE, Karl, 334-335, 620-621  
 HANSON, Ann, 120  
 Harmonie, harmonieux, harmoniques, 27, 30, 46, 146, 157, 167, 174, 176, 179, 185, 198, 218, 223, 227, 231, 233-234, 237-239, 248, 254, 262, 283, 289, 295, 300, 317, 345-346, 352-360, 370, 374-375, 378, 380, 382-384, 404-405, 407, 411-412, 414, 426, 430, 473, 481, 491-492, 567, 577  
 HARRIS, Jonathan Gil, 31  
 HARRIS, Kathryn Montgomery, 401  
 HARRIS-WILLIAMS, Meg, 458  
 HATTAWAY, Michael, 79  
 HAWKES, Terence, 362, 578  
 HAWKINS, Harriett, 109  
 HENINGER, S.K., 238  
 HEUSER, W., 335  
 HEYWOOD, Thomas, 83, 449, 599, 612  
 HILL, James L., 70  
 HIRAI, Hiroshi, 239  
 HOCKEY, Dorothy C., 402  
 HOENIGER, David F., 243  
 HOFFMAN, Michael, 62  
 HOLDERNESS, Graham, 458  
 HOLFORD-STREVENS, Leofranc, 176  
 HOLLAND, Norman, 42-43, 105, 179, 255, 427  
 HOLLANDER, John, 133-134, 155, 167, 219, 238  
 HOLMES, Brook, 31  
 HOMÈRE, 173-174, 214  
 Homophon(i)e, 22, 149, 257-259, 277, 289-290, 307, 319, 323, 330, 357, 414, 432-433, 449, 451, 494  
 HOTSON, Leslie, 322  
 HOWARD, Jean E., 97, 144, 245, 321, 328, 578-579, 588  
 HUBBARD, F.G., 273, 421  
 HUGHES, Daphne, 416  
 HULTS, Linda C., 331-333  
 HUNT, F.V., 561  
 HUNT, Maurice, 393, 419  
 HUNTER, Dianne, 427  
 HUNTER, Lynette, 255, 264  
 HUTSON, Lorna, 158  
 HUTTON, James, 238  
 HYLAND, Peter, 79  
 Image, 19, 27, 30-32, 43, 72, 157, 161-165, 168-170, 194-196, 202, 204-205, 213, 216-217, 219, 234, 239, 248, 257-258, 266, 271, 274, 282-283, 287, 300, 306-307, 325, 339, 342, 346, 350, 352-353, 356, 358, 360, 362, 364, 367, 370, 382-383, 385, 387, 401-402, 404, 414, 418, 425, 427, 432, 435, 438, 444-445, 449, 457, 470-471, 490, 578, 582-584, 587, 595-597, 608

- Imagination, 21, 25, 43-45, 63, 78, 163, 188-189, 194, 202, 207, 216, 251, 256, 259, 305, 307, 385, 481, 487-489, 582
- Inspiration, 26, 215-216, 249, 251, 259, 600
- Instrument, 22, 26-27, 48-49, 54-55, 134, 139, 145, 148, 155, 176, 207, 211, 218, 223, 233, 238, 248, 346, 349, 352-353, 356-359, 361, 366, 370-371, 373-375, 378, 382-383, 393, 403-404, 430-431, 434, 437-438, 443, 451-452, 456-457, 464, 489-492, 563-564, 585, 591, 603
- Intonation, 19, 487, 491-492, 593
- ISELIN, Pierre, 26, 67, 133, 144-146, 166, 211, 216, 218, 220-221, 233, 269, 290, 299, 311, 314, 343, 353, 358, 371-373, 383, 411, 430-431, 439, 441, 479, 481
- JAFFE, Michele Sharon, 301-304
- JAMES, Heather, 90, 96-98, 116
- JAMES, Jamie, 238
- JANKOWSKI, Theodora A., 117
- JARDINE, Lisa, 117
- JEANNERET, Michel, 213, 579
- JESPERSEN, Otto, 338
- JONES, Ann R., 132
- JONSON, Ben, 31, 38-40, 70, 72, 275, 349, 455, 493, 595  
*Cynthia's Revels*, 38, 71  
*English Grammar*, 275  
*Epicoene*, 72  
*Every Man in His Humour*, 39, 455  
*Every Man Out of His Humour*, 38  
*Poetaster*, 71  
*The Staple of News*, 38-39
- JORGENSEN, Paul A., 374
- KAMPS, Ivo, 31, 271
- KAPITANIAK, Pierre, 442, 446, 451, 462, 483
- KATHMAN, David, 64-66, 71
- KEHLER, Dorothea, 406
- KENNEDY, Kristen, 116
- KENNEY, Sylvia W., 413
- KERMODE, Frank, 393, 596
- KERRIGAN, John, 118-120, 144, 152-154, 156, 490
- KIERNAN, Pauline, 21, 281
- KILGOUR, Frederick G., 46
- KIMBROUGH, Robert, 117
- KITE-POWELL, Jeffery T., 141
- KNIGHT, Wilson, 170, 185
- KÖKERITZ, Helge, 34, 277
- KRANZ, David L., 453, 456
- KRISTELLER, Paul Oskar, 244
- LAMB, Mary Ellen, 245
- Lamentation(s), 281-282, 288, 315, 420-422, 425, 465
- Langage, 19-20, 33, 87, 104, 109, 143-144, 146, 154, 158-159, 183, 187, 191, 193, 204, 217, 255, 310-312, 380, 395, 399, 402, 463, 478, 480-481, 491, 570, 577, 593, 595, 604
- Langue(s), 18-19, 24, 27, 33, 63, 82, 84, 89-90, 95-97, 101-102, 105, 107-108, 110, 114-116, 118, 120, 142-143, 154, 157-158, 160, 178-179, 185, 189-190, 192, 200, 204, 206, 217, 224, 254, 284, 310-311, 323, 334, 351, 361-362, 365, 378, 391-392, 395, 402-404, 416, 440, 448-449, 473, 475-478, 480-482, 487, 491-492, 570, 601, 604, 608
- LANIER, Douglas, 32
- LAQUEUR, Thomas, 128, 132, 166
- LAROQUE, François, 26, 168, 220, 245, 247, 255-257, 268-269, 273-274, 276, 280, 284, 291, 299, 312, 314, 319, 323, 411, 433, 479-482, 492
- Larynx, 19, 563, 565-566, 570
- LAWRENCE, William W., 110
- LE JEUNE, Hadrian, 376-377
- LEGGATT, Alexander, 397
- LELL, Gordon, 117
- Lettre, 21, 26, 30, 88, 95, 115, 133, 140, 149, 154, 157-158, 166, 204, 220, 262, 268, 272-281, 290-309, 314, 317-318, 320-321, 323-325, 328-331, 335-342, 417, 457, 485, 487-489, 491, 493-494, 566, 578, 587, 612
- LEVENSON, Jill L., 17, 251, 256, 278, 280, 286, 300, 315, 375
- LEVIN, Laura, 97
- LEVIN, Richard, 378
- Lèvre(s), 136, 142, 174, 251, 259, 271, 415, 418, 570
- LEWIS, Cynthia, 321, 382
- LINDLEY, David, 123, 133-134, 140, 167, 218, 229, 233, 236-237, 371, 566
- LOAYZA, Daniel, 224
- LOEWENSTEIN, Joseph, 152, 490
- LOGAN, Robert A., 91
- LONCRINE, Richard, 415, 417-418
- LONG, Michael, 205
- LONGUS, 155-156
- LOUGHLIN, Mary H., 117
- LUCKING, David, 391
- LUKACHER, Ned, 577
- LUTHER, 588
- MACCLINTOCK, Carol, 140

- MAGUIN, François, 462  
MAGUIN, Jean-Marie, 20, 79, 251, 253, 592  
MAHON, Denis, 137, 140  
MALCOLMSON, Cristina, 608  
MALLIN, Eric S., 144  
MANGAN, Michael, 386  
MANIFOLD, J.S., 371-373, 465  
MANN, James, 447  
MARLOWE, Christopher, 89-93, 98, 119, 121, 252, 428, 493  
*Doctor Faustus*, 32, 252, 373, 493  
*Hero and Leander*, 90-91  
MARSTON, John, 20, 38, 67-70, 80, 493  
*Antonio and Mellida*, 67-68  
*Antonio's Revenge*, 80  
MARTINEZ, Zenón Luis, 111  
MATAR, Nabil I., 611-612  
MATHIS, Gilles, 260, 312  
MAULPOIX, Jean-Michel, 228  
MAZZIO, Carla, 592  
McCARTHY, Jeanne H., 70  
McCOY, Richard, 458  
McGOWAN, Margaret M., 385  
McGUIRE, Philip C., 111  
McLUHAN, Marshall, 34, 347  
McMILLIN, Scott, 406  
MEEK, Richard, 466  
Mélodie, mélodieux, 44, 66, 125-126, 167, 181, 185, 188, 200, 204, 220, 230, 383, 392, 413-414, 455, 489, 492  
MENZER, Paul, 82  
MERES, Francis, 85  
MERSENNE, Marin, 46, 145-146, 219, 267-268, 317, 560, 569  
MESCHONNIC, Henri, 21  
Métaphore, 19, 30, 124-125, 145, 162-164, 186-187, 211, 271, 308, 312, 315-316, 342, 345, 361, 401-402, 404, 410, 425, 427, 451, 488, 490-491, 578, 587, 605  
MIDDLETON, Thomas, 70, 81, 351, 599  
MILLER, Robert P., 602  
MOISAN, Thomas, 289  
MOLLER, Herbert, 65  
MONTAIGNE (de), Michel, 213, 253, 317, 322, 579  
MONTROSE, Louis A., 364-365  
MORE, Thomas, 586  
MORRIS, Brian, 91  
MOSSMAN, Judith, 378  
MOULTON, Ian Frederick, 407  
MUELLER, Martin, 245  
MULCASTER, Richard, 83  
MULLANEY, Steven, 116, 382, 458  
MULLIN, Donald C., 46  
MULRYNE, J.R., 52  
MUÑOZ SIMONDS, Peggy, 377  
MUNRO, Lucy, 70, 72  
Musique, musical, 19-22, 25-27, 29-30, 33-34, 46, 48, 54, 64, 67, 112, 119, 124, 133, 139, 141, 143-146, 155-156, 158-159, 166-167, 174, 182, 185, 188-190, 193, 197, 206, 211, 217-220, 223, 228-229, 231, 233-235, 237-238, 244-245, 247, 249, 259, 262-263, 268, 280, 307, 340, 342, 345, 347, 350, 352-353, 356, 358-359, 363, 371-373, 378, 383, 402, 404, 407, 410-412, 425, 430-431, 434, 439, 451, 454, 456, 464, 467, 481, 486, 489-492, 561, 596, 597  
MUSTANOJA, Tauno, 320, 337-338, 340  
MUSTAZZA, Leonard, 427  
NEILL, Michael, 234, 235, 236  
NEWMAN, Jane O., 331  
Nom, prénom, 26, 68, 93, 133, 144, 146, 149, 151, 154-156, 167-168, 197, 216, 220, 230, 247, 251, 253, 255, 257-258, 260-281, 286, 289, 290-295, 301-302, 304, 309, 311, 314, 317, 320, 322, 324-325, 330-331, 373, 383, 391-392, 395, 402-403, 408-409, 417, 421-422, 443, 455, 472, 488, 574, 608  
NORBROOK, David, 225  
NUTTALL, A.D., 244, 246  
OESTREICH-HART, Donna J., 416  
OLIVER, Paul, 159  
OLSON, Greta, 414  
ONG, Walter, 34  
OPLAND, J., 428  
Orateur, oratoire, 19-20, 83, 87-88, 96, 106, 111, 178, 183-185, 187, 199, 204, 362, 366, 378, 384-386, 390, 393, 395, 399, 416, 486, 583, 590-591  
Oreille, 21, 23, 28, 32, 37, 41-44, 47, 81, 89, 99, 104, 111-112, 119, 144, 146, 160-161, 164, 166, 169, 173-174, 176, 187-188, 191, 195-197, 202-203, 205, 207, 213, 215, 223, 228-229, 232, 253, 286, 288, 311, 342, 346, 363-366, 377, 381, 387, 405, 418-419, 427, 431-434, 441, 448, 450-451, 461, 467, 486, 489, 492, 494, 561, 572, 574-579, 582, 584-587, 589-592, 596

- ORGEL, Stephen, 18, 50, 97, 218, 246, 391  
 Orphée, orphique, 24, 27, 144, 218, 228, 244, 247, 249, 346, 359, 361, 370, 378  
 ORTELIUS, Abraham, 607  
 OSBERG, Richard H., 336-337  
 Ouïe, 32, 42, 43, 45, 191, 485, 576, 585-586, 591, 595-597  
 OVIDE, 24, 83, 85, 88-90, 93, 95-99, 116, 119, 121, 143-144, 146, 152, 157, 160, 168, 215, 216, 244, 249, 251, 259, 262, 283-284, 290-293, 317, 331, 416, 486, 606  
*Art d'aimer*, 88-89, 93, 95, 416  
*Amours*, 88-90, 93, 98, 119, 143  
*Fastes*, 216, 331  
*Héroïdes*, 89  
*Métamorphoses*, 24, 98, 116, 144, 146, 213, 215, 244-245, 249, 262, 283-284, 292-293, 325, 357, 579  
*Pontiques*, 88  
 OWENS, Jessie Ann, 350  
 PALMER, D.J., 144, 258  
 PARÉ, Ambroise, 128, 431-432, 570, 582  
 PARKER, Barbara L., 401  
 PARKER, Oliver, 189, 191  
 PARKER, Patricia, 193, 492  
 PARKIN-SPEER, Diane, 116  
 PARRY, Don, 43  
 PARTRIDGE, Eric, 147-148, 157, 166, 168-169, 193, 196, 275, 277, 316, 321, 609  
 PASTER, Gail K., 390  
 PATRIDES, C.A., 393  
 PEACHAM, Henry, 365, 369  
 PEARSON, D. W., 322  
 PELLIKHA, Paul, 453  
 PENDLETON, Thomas A., 427  
 PEQUIGNEY, Joseph, 609  
 PERRIN, Jean, 251  
 PETERSON, Douglas L., 401  
 PÉTRARQUE, 139, 154, 300-305, 308, 317, 328, 486, 488, 492  
 PETRONELLA, Vincent. F., 322  
 PEYRÉ, Yves, 393, 483  
 Phonétique, 34, 563, 571  
 PLATON, 87, 89, 107, 113-114, 167, 173-174, 195, 237-238, 561, 578, 582, 590, 596  
 PLINE l'Ancien, 179, 606  
 PLUTARQUE, 62, 377, 401, 592, 595-596  
 Poème, 23, 32, 90-91, 99, 118-119, 122, 128, 154, 304, 308, 328, 331, 334, 337, 360, 493, 575, 579, 618-619  
 Poésie, poétique, 20, 22-23, 29, 83, 87-88, 95, 143, 150, 155, 182, 185-189, 197, 200, 205, 206, 216, 219, 221, 228, 251, 257-259, 291, 301, 306, 312, 411, 455, 481, 483, 485-487, 489, 588  
 POIZAT, Michel, 127, 132  
 Polyphonie, polyphonique, 20, 232, 234, 413-414  
 POMEROY, Ralph S., 114  
 POOLE, Adrian, 157  
 POPELARD, Mickaël, 32  
 PORTA (della), Jean-Baptiste, 31, 136, 445, 568-569, 593-594  
 PORTER, Joseph A., 255, 258, 274, 284  
 POTTER, Lois, 75, 78  
 POTTER, Ursula, 195  
 Poumon, 211, 402, 563, 571  
 Prénom, voir Nom  
 PRESSLER, Charlotte, 604  
 PRICE, Michael W., 416  
 PRIEST, Harold Martin, 154  
 PRIMAUDAYE (de la), Pierre, 213, 574, 585, 590, 592  
 PROCHÁZKA, Martin, 606  
 PROCLUS, 243  
 Prononciation, 18, 34, 145, 320, 331, 488  
 Pubère, puberté, 64-73  
 PUTTENHAM, George, 107, 159  
 QUARLES, Francis, 589  
 QUINCY ADAMS (Jr.), Joseph, 82  
 RABATÉ, Dominique, 228  
 RABELAIS, François, 215, 294, 397  
 RACKIN, Phyllis, 117  
 RAMEL, Jacques, 401  
 RATCLIFFE, Stephen, 159, 425  
 RAULS, Margie, 453  
 RAVENS, Simon, 135  
 READINGS, Bill, 576  
 RECORDE, Robert, 305  
 Résonance(s), 53, 55, 144, 146, 152, 220, 259, 265, 280, 285, 317, 402, 445-446, 472, 477, 489-490, 574  
 Rhétorique, 19-20, 23-24, 29-30, 33, 83, 87-89, 107, 109, 113, 125, 158, 182, 185, 187, 197, 199-200, 205, 218, 258, 312-313, 334, 362, 402, 416, 427, 441, 477, 481, 486, 604  
 RIEFER, Marcia, 109, 111  
 Rime, 21-22, 219, 255, 258, 264, 269, 279-280, 286, 290, 301-302, 319-320, 334-335, 405, 453, 486-487

- RIPA, Cesare, 364-365, 368  
 RISS, Arthur, 389  
 ROBINSON, Robert, 362, 571, 593  
 ROCHE RIO, Barbara, 245  
 RONK, Martha, 466  
 ROSENBERG, Marvin, 62, 73, 79  
 ROSS, Melanie H., 205  
 ROSSELLI, John, 132  
 RYAN, Kiernan, 281  
 Rythme, 19, 21-23, 33, 58, 63, 76, 103, 111, 188-189, 228, 232, 254, 289, 356, 383, 407, 437, 449, 452-453, 459, 475, 486-487, 491, 494, 593  
 SACKS, Elizabeth M., 162  
 SALAZAR, Philippe-Joseph, 383, 566, 569  
 SCHAFER, Murray, 346-349, 453, 489  
 SCHIESARO, Alessandro, 32  
 SCHMIDGALL, Gary, 33  
 SCOTT, Leighton R., 411  
 SCRAGG, Leah, 321  
 SEATON, James, 116  
 SÉVILLE (de), Isidore, 569, 572  
 SHAKESPEARE,  
*Antony and Cleopatra*, 44, 62, 68, 130-131, 168, 170, 213, 247, 260, 427, 464, 600, 606  
*As You Like It*, 57, 82, 97-98, 136, 157, 271, 319, 466, 611  
*The Comedy of Errors*, 32, 42, 177, 194  
*Coriolanus*, 27, 40, 68, 78, 126, 145, 213, 260, 358, 372-373, 387-399, 427  
*Cymbeline*, 68, 166, 375, 377, 456, 466  
*Hamlet*, 17, 23, 28, 39-40, 42-43, 68-70, 72-73, 76-84, 126, 164, 196, 212, 269, 356-357, 374, 411, 425, 427, 438, 441, 443-445, 448-452, 462, 473, 576-577, 582-583  
*1 Henry IV*, 58, 60-61, 357, 373, 588  
*2 Henry IV*, 58, 60, 68, 365  
*Henry V*, 23, 28, 37, 43, 75, 78, 147, 189-190, 213, 225, 305-307, 313, 371, 374, 378, 382, 384, 399, 473, 481, 487, 492  
*2 Henry VI*, 213, 374, 395  
*3 Henry VI*, 213, 361, 415  
*Julius Caesar*, 27, 31, 384-385, 390, 394, 395, 401, 455, 471, 473  
*King John*, 29, 402, 440, 471-472  
*King Lear*, 43, 61, 114, 116-117, 164, 213, 299, 314, 319, 323, 359, 455, 462, 473, 475-476, 479-481, 487  
*A Lovers Complaint*, 99, 117-120, 122, 125, 128, 143, 148, 153-154, 160, 162, 481, 487  
*Love's Labour's Lost*, 95-96, 168, 207, 271, 309, 402, 480, 587  
*Macbeth*, 18, 20, 28, 33, 425-426, 452-453, 455-466, 469-473  
*Measure for Measure*, 25, 29, 98, 101-102, 105, 109-110, 113, 117-118, 144, 160-162, 382, 578  
*The Merchant of Venice*, 67, 82, 164, 228, 237, 244, 358, 609  
*The Merry Wives of Windsor*, 31, 62, 260, 439  
*A Midsummer Night's Dream*, 26, 41, 62, 150, 177, 213-214, 219-220, 265, 319, 439, 579, 606  
*Much Ado About Nothing*, 37, 195, 197  
*Othello*, 23, 25, 29, 33-34, 37, 98-99, 171, 173, 176, 179-206, 214, 268, 357, 375, 386, 411, 427, 481, 486, 491  
*Pericles*, 68  
*The Rape of Lucrece*, 25, 37, 178, 328, 331, 361, 466, 488  
*Richard II*, 22-23, 28-29, 66, 76, 372, 384, 399, 401-402, 405-407, 411-425, 440, 449, 462, 471, 473, 479  
*Richard III*, 22-23, 28-29, 66, 76, 372, 384, 399, 407, 412-425, 440, 471, 473  
*Romeo and Juliet*, 17-18, 23, 26, 29, 37, 62, 164, 195, 220-221, 247, 249, 251, 255, 257, 261, 264-265, 268-269, 271, 273-274, 280-281, 285-286, 289-294, 300, 305, 307, 309, 311, 314-315, 317-319, 342, 375, 481, 488, 491  
*Sonnets*, 22, 76, 271-272, 318-319  
*The Taming of the Shrew*, 40, 95  
*The Tempest*, 22, 26, 29, 54, 194, 217-218, 220-221, 223-225, 234, 236-237, 244, 307, 455, 482  
*Troilus and Cressida*, 66, 81, 183, 360-361  
*Twelfth Night*, 22, 23, 25, 29, 32, 42, 62-63, 97, 98, 122-127, 133, 135, 144, 146, 154-155, 158, 160, 167-168, 320-323, 330-331, 341-342, 358, 488, 599-600, 604-605, 608-609, 611  
*The Two Gentlemen of Verona*, 28, 93, 480  
*Venus and Adonis*, 91, 179  
*The Winter's Tale*, 26, 164, 218, 244-247, 249, 466, 579  
 et FLETCHER, *All Is True* (Henry VIII), 28, 374, 482

- SHAPIRO, Michael, 70  
 SHESGREEN, Sean, 349  
 SHEWRING, Margaret, 52  
 SHIRLEY, Frances Ann, 28, 76, 345, 371-374, 431, 439, 441, 454, 456, 462  
 SICHERMAN, Carol M., 393  
 SIDER, John W., 59-60, 373  
 Silence, silencieux, 34, 77, 94, 110, 145, 225, 266, 284, 336, 375, 379, 384, 389-390, 395, 417, 419-420, 430-431, 438-439, 441, 454, 576, 604  
 SKILLITER, Susan, 612-613  
 SKINNER, Quentin, 107  
 SLEDD, James, 273  
 SMITH, Bruce, 19, 22, 27, 47-48, 51, 53, 62, 64, 66-67, 81-82, 134-135, 174, 228, 305, 317, 345, 350-352, 363, 371, 430, 438, 453, 490, 492  
 SMITH, Peter J., 323  
 SMITH, Philip A., 189  
 Sonnet, 22, 76, 93, 95-96, 153-155, 162, 271-272, 300, 302, 318-319, 371, 486-493  
 Sonorité, sonore, 19, 22, 27, 30, 39, 45-47, 59, 63, 66, 69, 73-74, 81, 112, 119, 146, 219-220, 223, 226, 232, 260-262, 272, 280, 287, 290, 300, 309, 311, 318-321, 337, 342-343, 346, 348-349, 351-352, 366, 370-371, 378, 391-392, 395, 412, 417, 428, 430, 433-434, 437-439, 448, 450, 452-453, 455, 457, 459-462, 465-466, 469, 472-473, 477-478, 483, 489-490, 574-575, 577, 593  
 Sophiste, sophistique, 87, 89, 92, 113-114, 126, 144, 207, 601  
 SOUBRENIE, Élisabeth, 588  
 Souffle, 20-21, 26, 29-30, 59-60, 63, 76, 103-104, 120, 132, 167, 205, 207, 211, 214-218, 223, 243, 245, 247, 249-251, 259, 261-263, 312, 353, 356, 358, 360-361, 370, 383, 398, 402-406, 414, 417, 420-426, 442-445, 448, 451, 469-470, 485, 487-488, 491, 568  
 Spectateur, 30, 39, 41, 44, 48-49, 53, 61, 74, 78, 82, 180, 188-189, 191, 197, 212, 223, 264, 273, 306-307, 373, 417, 421, 436, 441, 486, 489, 494, 578, 606, 610  
 SPINRAD, Phoebe S., 110  
 Spiritus, voir Esprit  
 SPITZER, Leo, 238  
 SPRANZI ZUBER, Martha, 114  
 SPRIET, Pierre, 416  
 SPURGEON, Caroline, 20, 430, 444, 453  
 STALLYBRASS, Peter, 132, 451  
 STANIVUKOVIC, Goran, 606  
 STAPLETON, M.L., 89, 98  
 STEINBERG, Sylvie, 569  
 STEVENSON, David Lloyd, 111  
 STRONG, Roy, 364-365  
 STUNDING, Richard, 245  
 Style, 20, 22, 55, 57, 78-79, 84, 87-89, 92-93, 104, 108, 116, 154, 185, 187, 288, 300, 334, 458, 475-476, 479, 481, 483, 486, 593, 595, 601  
 SUHAMY, Henri, 20, 416, 483  
 SUZMAN, Arthur, 401  
 Syllabe, 144, 190, 228, 262, 272, 276, 289, 322, 469  
 TAYLER, Edward, 159  
 TAYLOR, A.B., 90, 144, 245  
 TAYLOR, Brian, 144  
 TAYLOR, Gary, 125, 129, 149, 599, 601-602, 608, 611  
 TEMPERA, Mariangela, 458  
 TEODORESCU-BRÎNZEU, Pia, 421  
 Tessiture, 63, 66, 112, 132-135, 224, 569  
 THOMSON, Leslie, 455  
 THOMSON, Peter, 76, 79  
 TIFFANY, Grace, 31  
 TILES, J. E., 201  
 Timbre, 57, 61, 63, 67, 112, 119, 125-126, 135, 452, 489, 492, 567, 593  
 TOMLINSON, Gary, 238  
 Tonalité, 232, 283, 465, 487, 491  
 TORBARINO, Josip, 300  
 TORY DE BOURGES, Geoffroy, 294, 296-298, 314, 493  
 Trachée, 67-69, 126, 211, 358, 563-564, 567, 569, 571  
 TRAUB, Valerie, 97  
 TRIBBLE, Evelyn, 75, 453, 460  
 TRINCHIERI CAMIZ, Franca, 129, 132, 136, 138-141  
 TRISMÉGISTE, Hermès, 218, 247, 253  
 TROUSDALE, Marion, 20  
 TRUAX, Barry, 27, 347-349, 453, 489  
 TUPPER, Frederick, Jr., 385  
 UBERTI, Mauro, 140, 566  
 VAN (de), Gilles, 33  
 VAN DER NOOT, Jan, 153  
 VAN DOREN, Mark, 402  
 VELZ, John W., 401  
 VENET, Gisèle, 31, 62, 131, 180, 456, 588  
 VERBEKE, Gérard, 243  
 VICARY, Thomas, 31, 570

- VICKERS, Brian, 20, 114, 421  
VIENNE-GUERRIN, Nathalie, 26, 402,  
416, 449, 592  
VIGNAUX, Michèle, 401  
VINCI, Léonard, 211-213, 295, 579, 590  
VINGE, Louise, 596  
VISWANATHAN, R., 450  
VITKUS, Daniel J., 204, 268, 599  
VITRUVÉ, 45-47, 49, 295, 490  
Voyelle, 152, 262, 273, 280, 320, 334,  
338, 570  
VOYER ARGENSON (de), Marc-  
Antoine René, 154  
VREDEVELD, Harry, 176  
WADE, Andrew, 22  
WALKER, D.P., 238, 243-244, 597  
WALKINGTON, Thomas, 595  
WALL, John N., 200, 214  
WALTER, James, 461  
WARD, John Milton, 372  
WASSON, John, 110  
WATSON, Robert N., 283  
WEIDHORN, Manfred, 391  
WEIMANN, Robert, 79  
WEINGARTEN, Samuel, 402  
WELLES, Orson, 189  
WELLS, Robin Headlam, 139, 143, 160,  
167, 218, 340, 357, 359  
WELLS, Stanley, 65, 124  
WENTERSDORF, Karl P., 382  
WHITNEY, Geoffrey, 175, 446  
WIDMAYER, Martha, 110  
WILKINSON, Robert, 586-588  
WILLIAMS, George Walton, 453  
WILLIAMS, Philip, 269  
WILLIAMS, Pieter D., 331, 411  
WILSON, Eric, 349-350  
WILSON, Thomas, 112-114, 362  
WIND, Edgar, 215  
WRIGHT, Thomas, 252, 595  
WULSTAN, David, 65  
YATES, Frances, 231, 246, 254, 364,  
583-584  
YOUNG, David, 199  
ZEFFIRELLI, Franco, 280  
ZISSER, Shirley-Sharon, 119  
ZUMTHOR, Paul, 20-23, 188, 494



## SHAKESPEARE ET LA VOIX

Dans l'oeuvre dramatique de Shakespeare, la voix a le pouvoir de séduire et de faire naître le désir, d'atteindre l'âme comme les émotions et d'y insuffler un mouvement, d'ordonner et d'harmoniser les rapports entre les hommes, ou encore d'agresser, de blesser, de maudire, voire de tuer. La belle acoustique du Théâtre, du Globe ou des *Blackfriars*, permettait à la voix de résonner en se mêlant à des effets musicaux et à des bruits pour former des paysages sonores qu'il s'agit d'entendre et de déchiffrer.

Mots-clés : Shakespeare • Angleterre • XVI<sup>ème</sup> siècle • Théâtre • Acoustique • Voix • Musique • Bruits • Paysages sonores • Séduire • Inspirer • Ordonner • Éloquence • Émotion(s) • Écho • Équivoque(s) • Amphibologie



Key words : Shakespeare  
• England • XVI<sup>th</sup> century • Drama • Theatre • Voice • Music • Acoustics • Soundscapes • Seduction • Inspiration • Harmony • Eloquence • Emotion(s) • Echo • Equivocal • Amphibology

### VOICE IN SHAKESPEARE'S PLAYS

In Shakespeare's plays, the voice is an agent of seduction and desire as well as a source of inspiration which animates the soul, moves the heart and arouses emotions. It has the power to civilize men and form harmonious bonds between them, but it may also be a weapon used to curse and kill. At theatres such as the Globe and the Blackfriars which were designed to produce the best acoustic conditions, the actor's voice resounded and blended with a multiplicity of musical effects and noises to compose *soundscapes* that the audience was meant to hear and decipher.