



HAL
open science

Stases et statues : l'art de l'immobile dans le théâtre élisabéthain et jacobéen

Olivia Coulomb

► **To cite this version:**

Olivia Coulomb. Stases et statues : l'art de l'immobile dans le théâtre élisabéthain et jacobéen. Linguistique. Université Clermont Auvergne [2017-2020], 2017. Français. NNT : 2017CLFAL004 . tel-01777701

HAL Id: tel-01777701

<https://theses.hal.science/tel-01777701v1>

Submitted on 7 May 2018

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.

Stases et statues : l'art de l'immobile dans le théâtre élisabéthain et jacobéen



Thèse de doctorat de
Olivia Coulomb
Soutenue le 2 décembre 2017

Présentée devant l'Université Clermont Auvergne

Sous la direction de
Madame le Professeur Sophie Chiari

Membres du Jury
Madame le Professeur Sophie Chiari
(Directrice, Université Clermont Auvergne)
Monsieur le Professeur Jean-Jacques Chardin
(Rapporteur, Université de Strasbourg)
Madame le Professeur Dominique Goy-Blanquet
(Rapporteur, Professeur émérite, Université Picardie Jules Verne)
Monsieur le Professeur Jean-Pierre Moreau
(Professeur émérite, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle)
Madame le Professeur Martine Yvernault
(Université de Limoges)

En frontispice : Anonyme, « Monument à Sir Richard Mompesson (mort en 1627) et sa troisième épouse Catherine (morte en 1622) », repeint en 1964, cathédrale de la Vierge Marie, Salisbury, Wiltshire, Royaume-Uni.

Source : <https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=pv&GRid=157427017&PIpi=134754237>

Table des matières

REMERCIEMENTS	7
INTRODUCTION : <i>UT SCULPTURA THEATRUM</i>	9
PREMIÈRE PARTIE : LA STATUE DANS TOUS SES CONTEXTES	25
1. Le contexte culturel	26
1.1. Les statues de l'antiquité au XVII ^e siècle	26
1.1.1. Une définition du mot « statue ».....	27
1.1.2. Les matières utilisées	33
1.1.3. Sculpteurs et peintres	36
1.2. Les influences européennes.....	37
1.2.1. Les influences italiennes	40
1.2.2. Les influences flamandes.....	45
1.3. Les statues et leurs fonctions.....	49
1.3.1. Les fonctions et les lieux des statues	50
1.3.2. Les fonctions sociales individuelles	69
1.4. L'époque élisabéthaine et son acculturation artistique	72
1.4.1. Les édifices élisabéthains.....	73
1.4.2. Les courants intellectuels classiques revisités	80
2. Le contexte religieux	84
2.1. Les sculptures religieuses antérieures au XVI ^e siècle	84
2.1.1. Les « images » dans la Bible	85
2.1.2. Les sculptures de saints.....	90
2.1.3. Le pouvoir des statues.....	95
2.2. Les concepts fondateurs de la théologie catholique	97
2.2.1. Le philosophe grec Aristote	98
2.2.2. Le théologien italien Thomas d'Aquin	100
2.3. Théologie protestante aux XVI ^e -XVII ^e siècles	102
2.3.1. John Wycliffe et le mouvement Lollard	103
2.3.2. Andreas Bodenstein von Karlstadt	105
2.3.3. Ulrich Zwingli.....	107
2.3.4. Martin Luther	108
2.3.5. Jean Calvin.....	110
3. Le contexte politique	113
3.1. La genèse du schisme.....	113
3.1.1. Henri VIII : les premières lois contre les images.....	114
3.1.2. Édouard VI et Marie : le durcissement du pouvoir et les images	118
3.1.3. Élisabeth I ^{ère} : l'évolution des lois	122
3.2. Les dégradations de statues	125
3.2.1. Les destructions physiques	125
3.2.2. « Thing like a man »	131
DEUXIÈME PARTIE : LA STATUE ÉLISABÉTHAINE EN SCÈNE	135

1.	<i>Roméo et Juliette</i> , sculptures vivantes ?.....	136
1.1.	<i>Roméo et Juliette</i> automates.....	137
1.1.1.	Mise en contexte : les caractéristiques des êtres animés	137
1.1.2.	Statues illusionnistes.....	151
1.2.	Roméo ou l'ébauche d'une statue de métal	156
1.2.1.	La technique des sculptures de métal	156
1.2.2.	La technique du titre	162
1.3.	Une statue de la liberté.....	166
1.3.1.	Un univers figé (« form of death », 5.3.245).....	166
1.3.2.	« A thing like death » (4.1.74) : une statufication progressive.....	170
1.3.3.	L'art d'être libre.....	176
2.	Figier et statufier : la statue à l'œuvre dans <i>Jules César</i>	182
2.1.	César : une rhétorique « statufiante »	183
2.1.1.	Rhétorique autoritaire	183
2.1.2.	Vers une statufication des personnages	188
2.2.	Sculptures des Neuf Preux : la cristallisation d'un idéal ?.....	195
2.2.1.	Les Neuf Preux et leur engagement.....	196
2.2.2.	L'immobilité noble de <i>Jules César</i>	199
2.2.3.	Brutus : figure mobile.....	204
2.3.	Statue de Mars.....	209
2.3.1.	Sculpture de guerre	209
2.3.2.	Sculpture de l'excès.....	214
2.3.3.	Statue païenne.....	218
3.	<i>Antoine et Cléopâtre</i> : resculpter.....	225
3.1.	Sculptures mythiques	226
3.1.1.	Sculpture de Vénus et d'Hercule	227
3.1.2.	Sculpture d'Éros et de Thanatos	236
3.2.	Sculptures italiano-élysabéthaines	244
3.2.1.	Cléopâtre : sculpture italienne	244
3.2.2.	Octavie : sculpture élysabéthaine	251
3.3.	Reines statufiées : une esthétique transgressive.....	255
3.3.1.	Sculptures condamnées ?.....	255
3.3.2.	Sculpture politique.....	260
4.	<i>Le conte d'hiver</i> resculpté	270
4.1.	Léontes statuaire	271
4.1.1.	La mesure	272
4.1.2.	La raison	276
4.1.3.	La capacité.....	278
4.2.	La statue révélatrice de la résistance féminine	285
4.2.1.	La méthode	286
4.2.2.	L'œuvre de Paulina.....	289
4.3.	Une statue de vers	293
4.3.1.	Greene et Shakespeare.....	294
4.3.2.	Le tombeau littéraire.....	295

TROISIÈME PARTIE : LE CULTE DE L'HOMME STATUE	301
1. Les sculptures altérées dans <i>Bussy d'Amboise</i>	302
1.1. <i>Bussy d'Amboise</i> , une sculpture malfaçonnée.....	304
1.1.1. Bussy : sculpture mal construite	304
1.1.2. Bussy : sculpture déconstruite	310
1.2. Bussy : sculpture chevaleresque brisée	316
1.2.1. Bussy : 'statuer' les principes chevaleresques	316
1.2.2. Bussy : sculpture brisée	320
1.3. La Comtesse, le prêtre et le Comte : sculptures fallacieuses et détériorées	337
1.3.1. La Comtesse : sculpture d'une femme perfide	337
1.3.2. Comolet : sculpture perfide d'un homme de Dieu.....	342
1.3.3. Le Comte : sculpture vengeresse mutilée	345
2. Les sculptures transgressives de <i>La duchesse d'Amalfi</i>	347
2.1. La Duchesse : de l'immobilité au stoïcisme.....	348
2.1.1. Une immobilité défiante ou « an armoured fie-male sculpture »	349
2.1.2. Une immobilité stoïque.....	358
2.2. Les frères d'Aragon : formes machiavéliques.....	366
2.2.1. Le Cardinal : forme machiavélique du vice	366
2.2.2. Ferdinand : forme machiavélique du diable.....	372
2.3. Antonio et Bosola : statuaires grotesquement lacunaires.....	380
2.3.1. Antonio : sculpture patriarcale et atypique	381
2.3.2. Bosola : sculpture inachevée.....	387
3. Les sculptures allégoriques d' <i>Une partie d'échecs</i>	393
3.1. Le contexte politico-religieux d' <i>Une partie d'échecs</i>	395
3.2. Les sculptures allégoriques du mal	400
3.2.1. La sculpture allégorique type d'un jésuite : le Pion du Fou Noir	400
3.2.1. La sculpture allégorique atypique d'une jésuite : le Pion de la Reine Noire	416
3.3. Les sculptures allégoriques du bien	431
3.3.1. La sculpture allégorique type de la vérité protestante : le Pion de la Reine Blanche	431
3.3.2. Les sculptures allégoriques et hétérogènes de la vérité protestante.....	439
CONCLUSION : ACTEURS-STATUES, L'ART DE L'IMMOBILE	449
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	461
INDEX NOMINUM.....	513
INDEX RERUM	525

REMERCIEMENTS

À l'origine de ce travail se trouve une personne que je tiens tout particulièrement à remercier ici, qui est Mme Sophie Chiari, avec qui j'ai eu la joie de réaliser cette thèse pendant plusieurs années et qui est devenue pour moi un incontestable guide. Les discussions que nous avons eues m'ont permis d'éviter de nombreux écueils, et ses propos rassurants et humains ont beaucoup participé à dissiper les nombreux moments d'incertitude que j'ai pu connaître tout au long de mes années de thèse. Qu'elle en soit ici sincèrement remerciée.

Je tiens également à témoigner ma reconnaissance à tous les membres de l'IHRIM - Clermont-Ferrand (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités, UMR 5317 du CNRS), qui fournissent non seulement aux jeunes chercheurs des conditions de travail idéales, mais aussi une présence amicale et une écoute de chaque instant.

Merci enfin à ma famille et mes amis qui m'ont soutenue et encouragée dans mes moments de doute.

INTRODUCTION : *UT SCULPTURA THEATRUM*



L'art de la statuaire est sans doute celui qui m'a apporté les plus grandes joies esthétiques. Quelle ne fut pas ma surprise lorsqu'en juillet 1999, m'approchant du grand portail ouest de l'abbaye de Westminster, à Londres, je constatais que dix magnifiques sculptures paraient désormais des niches restées vides depuis le Moyen Âge (illustration n°1). Et quel ne fut pas mon ébahissement lorsqu'en regardant attentivement les formes de ces hommes et de ces femmes, fort probablement saints me disais-je, je découvris en cinquième position les traits familiers de MLK (illustration n°2). Et de fait, c'est bien Martin Luther King, pasteur protestant noir américain assassiné en 1968 à Memphis, dans l'état du Tennessee, qui orne aujourd'hui l'une des niches de l'abbaye de Westminster. Cette découverte m'a fait songer aux sculptures au sein même de l'abbaye, qui ne datent pas, elles, du XX^e siècle, mais bel et bien du XVI^e siècle. J. F. Merritt dépeint dans *The Social World of Early Modern Westminster* l'abbaye de Westminster dans les années 1530. Il y signale deux sculptures, l'une de sainte Catherine et l'autre de sainte Margaret, qui surplombaient un autel situé au chœur de la chapelle d'Henri VII (illustration n°3) :

The church itself was well provided with lights, altars and images – all objects of devotion. By the early sixteenth century the most striking of these must surely have been the two statues of St Catherine and St Margaret, both placed within highly ornate 'tabernacles' or wooden frames and situated in the chancel¹.

De prime abord, la statuaire semble avoir été un art amplement développé et apprécié depuis le XVI^e siècle. Mais quelle était vraiment la situation de la statuaire à cette époque troublée ? Y avait-il une définition précise du terme « statue » au XVI^e siècle ? Quelles étaient les sculptures les plus connues en Angleterre à cette époque et pourquoi étaient-elles appréciées ? Les contemporains étaient-ils alors fascinés par les représentations en trois dimensions ? Dans quels buts utilisait-on ces sculptures ? Quelles étaient leurs fonctions ? Les utilisait-on au théâtre ? Dans ce cas, comment étaient-elles perçues et comprises par les spectateurs ?

¹ J. F. Merritt, *The Social World of Early Modern Westminster. Abbey, Court and Community, 1525-1640*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 15.

Ce sont ces interrogations qui n'ont cessé de me tarauder et m'ont conduite à l'écriture de cette thèse. À l'aune de ces questions, il m'a paru évident de limiter temporellement mon analyse en partant du schisme¹ – car c'est vraiment à partir de cette période que les grandes décisions religieuses et politiques prises par les différents souverains de l'ère Tudor ont profondément affecté les images et le théâtre – et en m'arrêtant au règne de Jacques I^{er}. Jusqu'à la rupture avec Rome, la Bible était souvent 'traduite' en images pour que le peuple accède aisément aux Saintes Écritures et visualise les grands épisodes bibliques. Déjà, les images de toute sorte (peintures, gravures, sculptures) recouvraient alors des significations multiples, soit positives, soit négatives, à l'instar des représentations théâtrales, tantôt louées pour leurs vertus, tantôt dénoncées pour leurs vices. Nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur les similitudes entre images et théâtre.

Rappelons-nous d'abord qu'à l'ère précédente, au Moyen Âge, les images faisaient partie intégrante du quotidien des Anglais. Peintures, sculptures, gravures étaient de simples illustrations de textes, souvent didactiques, et facilement accessibles pour ceux, nombreux, qui ne savaient pas lire. Olivier Christin souligne d'ailleurs que les images sont souvent plus parlantes que les mots au Moyen Âge :

La théologie médiévale avait fait de l'argument pédagogique l'un des fondements essentiels de la justification des images, allant jusqu'à parler, à la suite de Grégoire le Grand, d'une *Biblia Pauperum* ou d'une Bible des illettrés qui aurait permis à ceux qui ne savaient pas lire d'avoir accès aux vérités de la Bible².

On remarque que, dans le commentaire d'Olivier Christin, le terme « image » englobe toute une série de représentations. Dans notre société contemporaine, nous séparons d'une manière nette les différentes formes d'art. Nous distinguons presque instinctivement une « image » d'une « sculpture ». Mais à l'époque de Shakespeare et de ses contemporains, la frontière entre ces deux formes artistiques est encore floue. Avec la Renaissance les catégories artistiques telles que nous les entendons au XXI^e siècle se mettent lentement en place. Les images étaient en grande partie destinées à la dévotion jusqu'à la Réforme qui a engendré des changements sociétaux, historiques et théologiques. Les individus sont devenus à ce moment-là plus attentifs aux différentes variétés d'images qui circulaient alors (leur circulation étant démultipliée par l'invention de l'imprimerie), et une définition

¹ Voir la thèse de doctorat de Pierre Janelle, « L'Angleterre catholique à la veille du schisme ». Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, Reliure inconnue, 1935.

² Olivier Christin, *Les yeux pour le croire. Les Dix commandements en images, XV^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 7.

plus précise du terme « sculpture » s'est progressivement esquissée à la même période. Il n'en demeure pas moins que c'est à partir de l'interdiction des représentations, toutes images confondues (peintures, gravures, sculptures, etc ...), que la fonction et la catégorisation des images sont devenues l'enjeu d'une réflexion véritablement approfondie sur le sujet. Parce que leur survie était en cause, il a fallu les redéfinir.

J'aurais pu me concentrer sur l'Angleterre des Tudors, mais il m'a paru judicieux de poursuivre mon investigation jusqu'aux premières années du règne de Jacques I^{er}. Tout d'abord, pour avoir une perspective plus large sur mon sujet. Ensuite, car la situation des images s'est inversée pendant le court règne de Marie la catholique, qui rendit de nouveau les images légales. En effet, entre 1553 and 1558, le règne de Marie Tudor s'accompagne d'un renversement temporaire des mesures politiques adoptées par son prédécesseur et père, le roi Henri VIII. Ce renversement a naturellement eu des répercussions sur les images. L'autorité papale est restaurée, les monastères sont à nouveau ouverts, et les images et les statues réapparaissent dans les églises. Les confiscations des biens de l'Église cessent et la vénération des reliques et des images est de nouveau légale. Néanmoins, la situation change du tout au tout avec l'accession au trône d'Élisabeth I^{ère} en 1558. Une nouvelle vague de décrets et d'injonctions balaient encore une fois l'autorité papale et la plupart des images du paysage anglais. Paradoxalement, la souveraine utilise le pouvoir de la représentation pour renforcer son pouvoir. Quant au roi Jacques I^{er}, si l'on en croit John Greenwood, il accorde aux arts une place de choix dans son quotidien et sa politique. Avec lui, on assiste au triomphe des images et, en particulier, du théâtre. Greenwood explique ainsi :

[i]n 1603 James granted Shakespeare, the greatest of all English dramatists, and his company, the King's Men, a royal patent, and between 1603 and 1616 he summoned them to give one hundred and seventy-seven performances at court – on average a little more than one performance per month for thirteen years; in 1613 he made Inigo Jones, one of the greatest English architects who ever lived, Surveyor of the King's Works; in 1616 he appointed Ben Jonson, Shakespeare's Chief rival and a giant in English letters, Poet Laureate of England; in 1618 he made Francis Bacon, perhaps England's greatest essayist and first 'modern' thinker, Lord Chancellor of the Realm¹.

J'ai donc souhaité examiner l'histoire complexe de la statuaire et de sa réception d'un règne à l'autre, d'une dynastie à l'autre, d'un siècle à l'autre. Plusieurs années d'interdiction des images (une interdiction plus ou moins ferme, plus ou moins respectée) ont façonné leur conception comme leur perception en Angleterre.

¹ John Greenwood, *Shifting Perspectives and the Stylish Style*, Toronto, University of Toronto, 1988, p. 4.

Cette guerre contre l'image qui débute en 1534, et la période sombre qui s'ensuit, sont décisives pour les images de toute sorte, et donc cruciales, également, pour le développement de la statuaire. Sous le règne de Jacques I^{er} s'opère un changement aussi bien dynastique que politique qu'il m'a paru logique d'étudier afin d'apprécier le devenir des images en général et des sculptures en particulier dans l'Angleterre du XVII^e siècle. En outre, à cette époque, les sculptures semblent réapparaître peu à peu dans le paysage londonien. Par exemple, en 1609, la porte d'Algate fut reconstruite à l'une des entrées de la ville de Londres. Lorsqu'elle fut dévoilée aux Londoniens, ces derniers découvrirent des façades décorées de statues, dont deux représentaient des femmes (illustration n°4). John Stow les décrit comme étant somptueuses (« worthily and famously finished »¹) et représentant les allégories de la paix et de la charité (« Peace, and love or Charity »²). Nicholas Stone le Vieux, sculpteur anglais du début XVII^e siècle réalise, quant à lui, plusieurs sculptures dont celle de Sir Moyle Finch et son épouse, Élisabeth en 1616 (illustration n°5), celle de la reine Élisabeth I^{ère} en 1620 (illustration n°6) et celle de Charles I^{er} (illustration n°7) la même année. Force est de constater, que malgré les difficultés du XVI^e siècle, le XVII^e siècle semble être une période plus clémente pour l'art en général en Angleterre.

Nous l'avons vu, c'est en 1534, qu'Henri VIII décide de se séparer de l'Église catholique de Rome. Il fait alors voter l'Acte de Suprématie qui donne au roi et à ses successeurs le titre de « chef unique et suprême de l'Église d'Angleterre ». Aussitôt après, le souverain supprime les monastères dont les biens sont sécularisés ; il oblige chaque paroisse d'Angleterre à se doter d'une bible en anglais et à enlever toutes les fioritures catholiques inutiles, selon lui, des églises. Joseph Leo Koerner résume bien le raisonnement d'Henri VIII et de la plupart des protestants : « Church pictures were accused of exciting idolatry, breaking the biblical law against graven images and ignoring the early Christian martyrs' repudiation of pagan effigies »³.

Cette forme d'anxiété suscitée par la présence des images m'a immédiatement fait songer au théâtre qui est, à mon sens, une forme de représentation proche de la peinture et / ou la sculpture. Nous savons que le décor des pièces de l'époque était minimal, même si l'on a probablement sous-estimé sa richesse. Je me suis donc demandée si le théâtre de

¹ John Stow, *The Suruay of London Containing, the Originall, Antiquitie, Encrease, and more Moderne Estate of the Sayd Famous Citie*, Londres, George Purslowe, 1618, STC (2nd ed.) / 23344, p. 231.

² *Ibid.*

³ Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2004, p. 27.

l'ère Tudor utilisait des sculptures dans ses décors ou s'il faisait allusion à cet art et s'en inspirait. Le théâtre retranscrivait-il l'appréhension des protestants envers les statues ? Les acteurs jouaient-ils le rôle des statues ? Le cas échéant, que cherchaient-ils à suggérer ? Accessibles à tous et très populaires, les pièces conçues pour le théâtre public devaient suivre les règles imposées par la couronne et la censure. Les dramaturges adoptaient nécessairement un ou des points de vue qui étaient en lien avec les préoccupations de l'époque. Ils pouvaient aussi formuler, de manière indirecte, leur désaccord avec les injonctions royales. Dans ce cas, Shakespeare, tout comme ses rivaux et ses successeurs, composait parfois des rôles qui remettaient en question la religion ou la politique de l'époque. Il ne faut pas oublier que la société était encore divisée sur la question religieuse, en particulier, et que les tensions politiques étaient donc encore vives. En conséquence, quel sens revêtait la statuaire dans ce paysage complexe, et quels outils procurait-elle aux dramaturges et aux acteurs soucieux de mettre ces tensions en scène ?

Alors que l'on se méfiait du pouvoir de l'image, Margot Heinemann insiste à juste titre sur l'importance du théâtre pendant la Réforme. Les pièces contribuaient à *montrer* et à faire circuler des idées parfois audacieuses et façonnaient l'opinion du peuple :

[t]he way of seeing and thinking which these plays embody and fuel are indeed part of much longer post-Reformation crisis of authority, in which theatre helps to form 'mentalities' to which they will later appeal, not only at court and among the political elites but more widely among London citizen audiences¹.

Le jeu des acteurs qui accompagnait la rhétorique du dramaturge, était crucial lui aussi. Tout comme la parole est tissée de mots et de silences, le jeu de l'acteur s'élabore à partir du mouvement et de la stase. La stase, au théâtre, est toujours signifiante, et force le spectateur à observer, réfléchir, essayer de comprendre. Les diverses stases des acteurs participaient-elles à la divulgation d'idées politiques et / ou religieuses ? On peut le penser. Margot Heinemann relève en outre certaines similarités troublantes entre les pièces des théâtres londoniens et les discours moralisateurs des prédicateurs :

[i]n this respect the influence of drama has analogies with that of churches and preachers, at least in London where the theatres were most active. Above all, it gave people – including the unprivileged and non-literate – images and languages to think with, and enabled them to feel that their personal anxieties and resentments were widely shared².

¹ Voir l'article de Margot Heinemann in *Theatre and Government under the Early Stuarts*, eds. J. R. Mulryne et Margaret Shewring, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, (p. 237-265), p. 238.

² *Ibid.*, p. 239.

Le théâtre pouvait-il donc se substituer aux images religieuses ? Peu de peintures ou de sculptures étaient utilisées pour le décor de théâtre, et pourtant, les autorités religieuses exécraient tout de même les représentations théâtrales. Les autorités, de manière générale, en avaient peur, comme le souligne Jonathan Dollimore : « The authorities feared the theatre. Time and again it was alleged that the theatre was a breeding ground for irreligion, corruption and riots »¹. En somme, images en trois dimensions et représentations théâtrales étaient toutes deux considérées comme des arts représentatifs placés sous le signe du mal.

Au sujet des images démoniaques et malignes, nous serons bien sûr amenés à parler de l'iconoclasme car, bien que ce ne soit pas le sujet de cette présente thèse, la destruction d'images (peintures et sculptures comprises), qui s'est intensifiée avec le schisme, doit être abordée si l'on veut comprendre comment la notion de représentation, de manière générale, est perçue par les contemporains de Shakespeare. Fascinés par l'image, ils lui attribuent des pouvoirs de conviction très forts. On se souviendra que même les portraits de la reine Élisabeth subirent de violents assauts alors qu'ils ne représentaient pas une sainte. À cet égard, James Shapiro nous rappelle que détériorer les images du souverain était interdit, mais que cela arrivait parfois :

[i]t was defamatory and punishable to deface a ruler's image. [...] The Queen's Catholic opponents had taken to abusing her royal image. In 1591, for exemple, a religious extremist, aptly named Hacket, took a knife to a panel portrait of the Queen and stabbed her through the breast. A few years later, the Irish Catholic rebel O'Rourke had a wooden image of Elizabeth dragged through the street while children pelted it with stones »².

En d'autres termes, peintures et statues étaient mutilées dès qu'elles représentaient aux yeux de quelques individus une menace d'idolâtrie.

Revenons au début de la période qui nous intéresse, car le règne d'Henri VIII constitue l'arrière-plan de la place que la statuaire occupait au début du XVII^e siècle. Afin de répondre aux questions énumérées ci-dessus, il faut préalablement examiner avec attention les sculptures de l'époque henricienne, leurs fonctions et leurs symboliques, ainsi que les liens qui les unissent au théâtre. Horace, dans *Ars Poetica*, prétendait déjà que la poésie était une peinture parlante et la peinture une poésie muette (« ut pictura poesis », v. 361)³. Cette idée m'a conduite à me demander si un lien similaire pouvait s'établir entre le

¹ Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Brighton, The Harvester Press Limited, 1984, p. 23.

² James Shapiro, *1599, A Year in the Life of William Shakespeare*, Londres, Faber and Faber, 2005, p. 177.

³ Horace, *The Collected Works of Horace*, trad. Lord Dunsany et Michael Oakley, Londres, J. M. Dent, 1961. Ce poème a été écrit vers 19 av J.C.

théâtre et la sculpture. En me documentant sur les sculptures et le théâtre de la Renaissance anglaise, je me suis demandée comment les sculptures étaient représentées sur scène. S'il n'y avait, logiquement, pas de statue érigée sur les planches, la présence de statues fictives est un élément qui mérite que l'on s'y attarde. Faisant partie d'un décor, l'acteur qui se statue le temps d'une représentation devient momentanément un élément d'architecture. Leonard Barkan a bien mis en exergue, dans *Mute Poetry, Speaking Pictures*, les liens qui unissent théâtre et architecture : « [...] theatres are themselves pieces of architecture, which is a visual art; the stage is a space that is liable to be visually composed; and the whole experience of drama – that is, all the relations among audience, building, and performance – are characterized by *seeing* »¹. Du reste, James R. Siemon observe que le théâtre était considéré par les Élisabéthains comme une série d'images parlantes : « Many of Shakespeare's contemporaries were prepared to see the drama as a "speaking picture" and for that reason were eager to crush it »². Dès lors, mon rapprochement m'a paru fondé. Quelle place la statuaire pouvait-elle occuper dans les pièces de théâtre élisabéthaines et jacobéennes, dans la mesure où les statues, au théâtre, étaient représentées par des acteurs ? Il y a là une représentation de la représentation qu'il est nécessaire d'analyser pour saisir l'essence du théâtre de Shakespeare et de ses contemporains. Les acteurs statufiés ont été peu étudiés par la critique. Pourtant, les textes nous montrent que ces derniers se sculptent littéralement sous les yeux du public à l'époque pré-moderne. Ils deviennent des statues vivantes, prenant vie ou, au contraire, se statufiant, précipitant leur mort. On a donc affaire à des tragédies et à des comédies dans lesquelles des acteurs immobiles, pareils à des sculptures de monuments funéraires, parfois même quasi magiques, jouent des rôles décisifs au sein de l'intrigue. Mais alors que l'image suscitait la défiance des puritains et la méfiance des autorités, comment Shakespeare a-t-il pu écrire ses œuvres sans enfreindre les interdictions royales contre les images ?

D'un point de vue culturel et politique, pour expliquer la présence de sculptures ou de ce que je qualifierai d'« acteurs-statues » dans les pièces élisabéthaines et jacobéennes, il faut tenir compte des pays proches de l'Angleterre. Car quand bien même la gouvernance du royaume était insulaire, l'Angleterre a entretenu des relations cordiales avec les pays catholiques jusqu'au schisme. Par la suite, des relations plus étroites se sont nouées avec les pays protestants du continent, et les conflits religieux ont alimenté l'afflux de réfugiés qui s'installèrent en Angleterre pour vivre leur foi en paix. On peut donc parler

¹ Leonard Barkan, *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 128.

² James R. Siemon, *Shakespearean Iconoclasm*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 10.

d'une double influence à l'œuvre dans l'art anglais qui se façonne par tout un jeu d'emprunts et d'échos. Par exemple, il n'était pas rare que des artistes italiens de grande renommée rendent visite au monarque anglais et que des artisans sculpteurs en provenance des Pays-Bas viennent travailler dans les grandes villes anglaises. Toute une horde d'artistes et d'artisans originaires de France, d'Italie et des Flandres séjournent donc de manière plus ou moins permanente dans les villes d'Angleterre, amenant avec eux leur savoir-faire et leur style. Lloyd Edward Kermode écrit ainsi :

Tens of thousands of Continental migrants passed in and out of London and other major English towns during the reign of Elizabeth (1558-1603). [...] On the one hand, the new residents brought new skills and stature to English production and trade. On the other hand, they were seen to be economically and ideologically dangerous: they clustered and traded among themselves, sent money abroad instead of reinvesting it in England, and practised religion that was influenced by extremists and attracted good members away from the Church of England¹.

Des idées nouvelles se répandirent donc en Angleterre au cours du XVI^e siècle, et elles modifièrent les attitudes, les mentalités et les techniques de manière durable. Roy Eriksen, spécialiste des influences italiennes sur les artistes élisabéthains et sur l'architecture anglaise, soutient que l'Italie et sa Renaissance ont sans aucun doute inspiré les artistes anglais en dépit de la Réforme : « [...] the study of the influence of Renaissance architecture on Elizabethan culture must focus on the dissemination of ideas through texts, reporting what Elizabethans saw when in Italy »². Les nouveaux venus apportaient bien de nouvelles techniques et des idées inédites en Angleterre, tandis que les Élisabéthains voyaient parfois d'un œil soupçonneux tous ces étrangers arriver avec leurs codes, leurs valeurs, leurs pratiques religieuses. Felix Carrère parle de « malaise spirituel européen de l'époque, dû à la révision générale des valeurs »³. Bien évidemment, avec le désaccord religieux et politique majeur qui opposait l'Angleterre à l'Italie, les artisans et artistes italiens inspiraient beaucoup de crainte. La culture italienne était souvent perçue comme une véritable plaie (« stigma of Italy »⁴). Nombre d'études⁵ ont montré que les Anglais

¹ Lloyd Edward Kermode, *Aliens and Englishness in Elizabethan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 1.

² Roy Eriksen, *The Building in the Text*, University Park, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 2001, p. 10.

³ Felix Carrère, « Le mystère d'Hamlet » in *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1966, (p. 67-87), p. 74.

⁴ 'The stigma of Italy Undone: Amelia Lanier's Canonization of Lady Mary Sidney' in *Strong Voices, Weak History: Early women writers & Canons in England, France, and Italy*, éd. Pamela Joseph Benson et Victoria Kirkham, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 146.

⁵ Au sujet de l'Italie et de l'influence des italiens dans le théâtre de Shakespeare voir, par exemple, la thèse de Christophe Camard, « Les représentations de l'Italie et des Italiens dans le théâtre de William Shakespeare

étaient communément convaincus que le contact avec les ‘choses’ italiennes entraînait une corruption morale et religieuse généralisée. Paradoxalement, cette croyance s’est développée de concert avec une sorte de fascination pour l’Italie. Alors que les modèles esthétiques demeuraient principalement italiens, les soupçons contre l’Italie, les Italiens, et leurs œuvres restaient très élevés. En somme, les Anglais appréciaient les œuvres italiennes tout en les craignant.

C’est aussi au cours du XVI^e siècle qu’une nouvelle demande émerge en Angleterre : on cherche un style nouveau dans l’art de la statuaire. De fait, les Anglais se tournent vers des artistes venus d’ailleurs pour faire émerger de nouvelles pratiques. Ces exigences esthétiques sont visibles sur les tombeaux funéraires, par exemple, et elles ont été étudiées dans la thèse d’Ana Paula Barros, « Les vivants à l’épreuve du deuil : discours théorique et écrits de circonstance en Angleterre, c. 1550-1640 » (2007)¹. L’auteur s’est intéressée aux différentes représentations funéraires et aux transformations esthétiques des tombeaux qui ont découlé du schisme anglican. On a souvent parlé du ‘retard’ accusé par l’Angleterre dans le domaine des arts au XVI^e siècle, mais certains arts visuels sont déjà, à cette époque, d’excellente qualité. C’est ce que remarque Marguerite Tassi au sujet de la peinture et du théâtre anglais :

[...] by the end of the sixteenth century, achieving the greatest degree of native artistic excellence yet witnessed in England, but they were also in a state of transition, vying for social status and patronage, struggling against oral attacks based on iconoclasm and historic prejudices, and learning to cater to secular, rather than religious, tastes and markets².

Curieusement, rien n’est précisé sur les sculptures. Qu’en est-il donc de la statuaire ? C’est en réalité le théâtre qui, généralement, retient l’attention des critiques. Ce théâtre évolue d’autant plus rapidement que le public répond massivement présent lors des représentations. Que se passe-t-il donc du côté des spectateurs ? Marguerite Tassi insiste sur la grande variété du public de l’époque :

Unlike the private playhouse dramatists, those working for a public-theatre company would have expected a large, socially diverse audience of a few thousand attending each

et Ben Jonson ». Thèse dirigée par Richard Hillman, Université de Tours, 2010. Voir également *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, éd. Michele Marrapodi, Manchester, Manchester University Press, 2004 et *Shakespeare and the Visual Arts. The Italian Influence*, éd. Michele Marrapodi, Londres et New York, Routledge, 2017.

¹ Ana Paula Barros, « Les vivants à l’épreuve du deuil : discours théorique et écrits de circonstance en Angleterre, c. 1550-1640 ». Thèse dirigée par Luc Borot, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2007.

² Marguerite Tassi, *The Scandals of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005, p. 25.

performance. The public playhouse audience was essentially comprised of any person, male or female, commoner or aristocrat, who could pay a penny¹.

Si l'on part du principe que ces spectateurs venaient non seulement pour entendre, mais aussi pour voir, ils devaient nécessairement réagir en entendant les nombreuses allusions à la sculpture disséminées dans les pièces et en voyant des acteurs immobiles, comme statufiés. Comment réagissaient-ils ?

Faute d'écrits et de témoignages, il est difficile de répondre. Mais on peut toutefois souligner que l'usage de la statuaire au sein du théâtre est peut-être moins novateur qu'on ne pourrait le penser. Les sculptures mythiques prenant vie peuplaient déjà depuis fort longtemps les contes et les légendes de la mythologie grecque et latine. Bon nombre d'histoires de statues s'éveillant à la vie y sont racontées. Pour n'en citer que quelques-unes parmi les plus célèbres, il y a celle de Prométhée², Titan grec qui aurait créé des hommes à partir de restes de terre boueuse transformés en roches. Puis il y a Vulcain³, le dieu romain du feu, qui forge deux esclaves d'or pour l'aider dans ses travaux, et qui sont capables de façonner de magnifiques bijoux. Ces deux sculptures semblent vivantes et douées d'entendement. Il y a aussi, bien sûr, Pygmalion⁴, le sculpteur amoureux de la statue qu'il avait lui-même façonnée. Un ouvrage de l'italien Francesco Colonna (1433-1527), rédigé en 1467 et traduit en anglais par Robert Dallington en 1592, décrit de manière significative des statues de marbre se réveillant de leur état de pierre pour se muer en êtres vivants⁵. Les auteurs anglais ne sont pas en reste lorsqu'il s'agit d'évoquer l'éveil d'êtres de pierre qui se métamorphosent en êtres humains. Au théâtre, les acteurs jouent les statues qui s'animent. Ainsi, John Lyly dans sa comédie *The Woman in the Moon* (1597), met en scène une statue de Pandore en glaise qui prend vie⁶. Une décennie plus tard, en 1605, c'est dans une pièce anonyme intitulée *The History of the Tryall of Cheualry with the Life and Death of Cauliero Dicke Bowyer* que l'un des personnages s'immobilise sur

¹ *Ibid.*, p. 64.

² Voir infra, p. 26.

³ Voir infra, p. 26.

⁴ Voir infra, p. 25.

⁵ Voir l'ouvrage de Francesco Colonna dont le titre original est *Hypnerotomachia* traduit en anglais par *The Strife of Loue in a Dreame*, Londres, Abell Jeffes, John Charlewood, and Eliot's Court Press, 1592, STC (2nd ed.) / 5577, p. 14-15.

⁶ John Lyly, *The Woman in the Moone As it was Presented before her Highnesse*, Londres, G. Simson, 1597, STC (2nd ed.) / 17090.

scène, faisant croire à une effigie funéraire, avant de simuler un retour à la vie afin de conquérir le cœur de la jeune femme dont il est tombé éperdument amoureux¹.

À la différence des pièces actuelles, les pièces de théâtre élisabéthaines et jacobéennes n'avaient que peu de décors amovibles. En conséquence, lorsque dans une tragédie ou une comédie, il est fait référence à une tombe sculptée, à un tombeau avec une statue, ou à un monument orné d'une sculpture, les spectateurs devaient l'imaginer. Et lorsqu'une statue fait partie de l'intrigue, un acteur devait littéralement prendre la pause. Armelle Sabatier a déjà analysé dans sa thèse intitulée « Mort et résurrection dans le théâtre élisabéthain et jacobéen » les codes et l'esthétique funéraire à l'œuvre dans quelques pièces élisabéthaines et jacobéennes². Néanmoins, ce que je propose d'étudier ici dépasse les concepts de mort et de résurrection, puisque je souhaite analyser à la fois l'utilisation des sculptures au sein de la société élisabéthaine et jacobéenne et leur fonctionnement au théâtre. En somme, comment étaient compris ces mo(nu)ments d'immobilité des acteurs-statues par les spectateurs ? Comme je l'ai déjà souligné, il n'y a que très peu de témoignages qui nous sont parvenus ; aussi, à défaut de référence claire sur la présence de sculptures au théâtre et de leur signification pour les spectateurs, je chercherai à m'appuyer sur le contexte historique, politique et religieux, et sur les textes des pièces elles-mêmes.

Ma première partie sera donc essentiellement contextuelle car elle s'efforcera de poser des jalons historiques précis concernant l'histoire de la statuaire. Il s'agira donc, ici d'étudier la genèse et l'évolution de la sculpture en Angleterre, plus particulièrement depuis le schisme religieux engagé par Henri VIII jusqu'à la fin du règne de Jacques I^{er} en 1625.

Dans un second temps, j'aborderai le théâtre et je travaillerai sur des tragédies et des tragicomédies de Shakespeare qui présentent toutes des moments de stases proches de la statufication. À ce titre, j'ai choisi la tragédie des amants de Vérone, *Roméo et Juliette* (1595), les pièces romaines que sont *Jules César* (1599) et *Antoine et Cléopâtre* (1606), et enfin *Le conte d'hiver*³ (1609-10) où la statue d'Hermione s'anime et prend vie comme par magie. Et de fait, Richard McCoy analyse cette dernière scène 'miraculeuse' comme une

¹ Anonyme, *The History of the Tryall of Cheualry with the Life and Death of Caualliero Dicke Bowyer. As it Hath Bin Lately Acted by the Right Honourable the Earle of Darby his seruants*, Londres, Simon Stafford, 1605, STC (2nd ed.) / 13527.

² Armelle Sabatier, « Mort et résurrection dans le théâtre élisabéthain et jacobéen ». Thèse dirigée par Danièle Frison-Prudhomme, Université Paris X, 2005.

³ Pour les pièces de William Shakespeare, l'édition utilisée est celle de Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998.

tromperie : « *The Winter's Tale's* final scene delivers [...] an astonishing happy ending that also depends on false oaths and feigning »¹. Le spectacle de la statue vivante rappelle immédiatement les statues catholiques et les espoirs qu'elles pouvaient susciter parmi les croyants. Comment doit-on comprendre la présence de la sculpture d'Hermione dans la pièce ? Est-elle malfaisante ou, au contraire, possède-t-elle des vertus pacificatrices et apaisantes ?

Enfin, après l'étude de l'époque élisabéthaine, l'ère jacobéenne se devait d'être également abordée afin de mieux comprendre l'évolution des sculptures et de la stase au tournant du XVII^e siècle. Selon James Knapp, la présence des images dans le théâtre élisabéthain permet déjà aux dramaturges d'explorer une dimension éthique et esthétique novatrice : « [Elizabethan literature] offered a space in which to explore the relationship between visual experience and ethical action at the critical moment when English culture was undergoing epistemological, theological and aesthetic transformation »². Est-ce vraiment le cas pour les pièces des successeurs de Shakespeare ? Ainsi, le deuxième axe de réflexion de cette thèse portera sur trois grandes tragédies : la première sera *Bussy d'Amboise* (1604) de George Chapman, la seconde *La duchesse d'Amalfi* (1613) de John Webster, et enfin, la troisième pièce analysée sera *Une partie d'échecs* (1624) de Thomas Middleton.

D'un point de vue méthodologique, je me suis efforcée de croiser un grand nombre de sources tantôt juridiques, tantôt techniques, tantôt littéraires, en reconnaissant les particularités de chaque texte sans jamais les prendre isolément et les couper des textes dramatiques. Tout en étudiant des pièces de théâtre sous l'angle de la sculpture, je me suis donc plongée dans les ouvrages d'art de l'époque. J'ai notamment consulté de nombreux livres sur la peinture qui était alors un art plus reconnu que celui de la statuaire. L'un d'entre eux, à savoir le *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, commencé entre 1487 et 1492 et achevé entre 1503 et 1513, a été crucial pour ma réflexion théorique sur les arts à la Renaissance. Il se divise en deux sections principales. La première section théorique traite des principes philosophiques et des idéaux de la peinture. Il compare la peinture à d'autres arts et discourt de l'importance de la lumière et de l'ombre ainsi que des principes de la perspective. Dans la seconde partie, plus pratique, l'artiste donne des recommandations aux jeunes peintres sur les proportions, la représentation des

¹ Richard McCoy, *Faith in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 137.

² James Knapp, *Image Ethics in Shakespeare and Spencer*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 2.

mouvements et celle de la nature. J'ai également eu recours à l'ouvrage de l'artiste Francesco di Giorgio Martini, *Traité II* (1489-1492) dans lequel l'auteur parle de peinture, d'architecture et de sculpture. J'ai bien sûr étudié le traité de Giovanni Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge, Carvinge & Buildinge*, traduit en anglais dès 1598 par Richard Haydocke¹, qui s'intéresse à la peinture, la gravure et la sculpture, ainsi que le très célèbre ouvrage de Leon Battista Alberti, *De reaedificatoria*, écrit entre 1443 et 1452, qui traite quant à lui de l'architecture. Ces sources premières ont alimenté mes analyses et guidé mes réflexions. À ce travail de lecture, il m'a semblé indispensable d'adjoindre des visites réelles et parfois virtuelles d'églises, d'abbayes et de cathédrales datant du XVI^e, XVII^e et XVIII^e pour comparer les styles en vogue à l'époque et voir l'évolution de leurs couleurs, de leurs formes ou encore observer des détails ornant les tombeaux funéraires. À cet égard, l'ouvrage de Nigel Llewellyn, *Funeral Monuments in Post-Reformation England*², s'est avéré extrêmement utile. Il fait autorité dès lors qu'il s'agit d'aborder les tombes, tombeaux, et autres monuments funéraires élaborés entre 1530 et 1650. Un autre ouvrage de référence m'a apporté de nombreuses informations sur les images dites 'dangereuses' et leur traitement lors de la mise en place des différentes réformes. C'est celui de Margaret Aston, *England's Iconoclasts*³, dans lequel sont répertoriées toutes, ou presque, les tentatives anglaises visant à persuader de l'inutilité et du danger des images de toute sorte.

L'étude de ces deux ouvrages m'a fait comprendre l'importance stratégique de la stase, et en étudiant des textes dramatiques, je me suis donc intéressée aux moments d'immobilité des acteurs cherchant à mimer des statues ou à évoquer une pétrification progressive liée au danger, à la peur, à l'aliénation. Il s'est avéré que les sculptures étaient bien présentes dans les textes dramatiques de l'époque, mais que la présence de stases clairement associées à la statufication n'était pas toujours évidente. En outre, il est difficile d'attribuer à Shakespeare une position tranchée, et cela n'est sans doute guère souhaitable. Ses propos témoignent en tout cas d'une forme de fascination sarcastique. On le voit par exemple dans la première partie d'*Henri VI* où Charles propose d'ériger une statue en l'honneur de la 'sainte' Jeanne d'Arc et de l'adorer alors qu'elle est tout de même considérée comme une sorcière : « We'll set thy statue in some holy place / And have thee

¹ Giovanni Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge*, trad. Richard Haydocke, Amsterdam, Da Capo Press, Theatrum Orbis Terrarum LTD, [1598], 1969.

² Nigel Llewellyn, *Funeral Monuments in Post-Reformation England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

³ Margaret Aston, *England's Iconoclasts*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

reverenced like a blessed saint » (3.7.14-15). Dans la seconde partie de cette même tragédie historique, c'est au tour de la reine Margaret de se moquer de la douleur de son époux au sujet de la mort de Gloucester, en lui conseillant ironiquement d'ériger une statue à sa mémoire et de l'adorer : « Erect his statue and worship it » (3.2.80).

Shakespeare s'étant souvent inspiré de récits anciens, je me suis également tournée vers les sources utilisées par le dramaturge afin de relever les variantes qu'il pouvait y avoir entre la version originale et celle de Shakespeare. J'espère n'avoir pas pour autant négligé les éléments plus contextuels qui ont nécessairement influé sur l'écriture des pièces. D'ailleurs, Robert Weimann remarque très justement que les pièces de Shakespeare et celles de ses contemporains sont le produit non seulement des textes littéraires qui les ont précédées mais aussi d'événements historiques, de conditions sociales, et de situations politiques très spécifiques. Il écrit ainsi : « Shakespeare's texts were not created in isolation, but rather as a result of the very specific historical, social, and political conditions within which Shakespeare and his contemporaries lived »¹. C'est bien la raison pour laquelle il m'a paru indispensable d'étudier, préalablement à des analyses plus littéraires, la place que les sculptures occupaient dans le quotidien des Élisabéthains. Représentaient-elles seulement la vieille religion ? Devinrent-elles au théâtre dénigrées, rejetées, détruites comme elles l'avaient été précédemment ? La statue au théâtre ne peut se concevoir sans un cadre historique précis.

Aux dires de George R. Kernodle, peinture, sculpture et théâtre sont tous des arts visuels : « It is time to recognize that the theatre is one of the visual arts. If it is an offspring of literature on one side of the family tree, it is no less a descendant of painting and sculpture on the other side »². Pourtant, ces différents 'arts représentatifs' n'avaient pas tous le même statut à l'époque de Shakespeare. Certains étaient considérés comme plus diaboliques que d'autres, et étaient donc plus brutalement rejetés. Le théâtre avait certes ses ennemis, mais il était, lui, populaire et apprécié comparé aux images. Kernodle dit sans doute vrai, néanmoins, lorsqu'il explique que nous pourrions en apprendre beaucoup plus sur les pièces de Shakespeare si les critiques partaient systématiquement du principe selon lequel la scène élisabéthaine n'est pas un art isolé mais, au contraire, un prolongement logique des arts visuels : « [...] if we recognize that the Elizabethan stage was not an isolated invention but was, on the contrary, a logical result of the patterns and conventions

¹ Robert Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 23.

² George R. Kernodle, *From Art to Theatre*, Chicago, University of Chicago Press, 1943, p. 2.

of the visual arts of the Renaissance »¹. Le théâtre élisabéthain est donc un art visuel qui incorpore d'autres formes d'arts et les recycle constamment, mû par le besoin de nouveauté d'un public avide de pièces inédites. Il intègre donc nécessairement des images en trois dimensions dans un élan de modernité qui le pousse à se réinventer sans cesse. De ce constat émane les interrogations majeures qui justifient l'écriture de cette thèse. Elles sont, si je les résume, au nombre de deux : comment la statuaire est-elle représentée dans le théâtre élisabéthain et jacobéen ? Quelles sont sa place et sa fonction dans les textes dramatiques et sur la scène de la première modernité ?

C'est à ces questions que je voudrais répondre dans les pages qui vont suivre, toujours à partir d'exemples précis. J'espère ainsi arriver à montrer que l'époque de la Réforme n'a pas simplement été un retour aux sources écartant toute forme d'originalité ou de créativité. Elle est à l'origine, en Angleterre, d'un dynamisme exceptionnel et d'une créativité artistique qui ont permis aux sculptures d'évoluer et d'acquérir de nouvelles significations. Les pièces de mon corpus montrent, en quelque sorte, des dramaturges sculpteurs et des acteurs pétrifiés à l'œuvre, et illustrent toutes, une forme de renouveau qui replace la statuaire au cœur non seulement du microcosme théâtral mais, plus largement, de la société. John Donne écrivait ainsi dans l'un de ses sermons :

In a rough stone, a cunning Lapidary will easily for see, what his cutting, and his polishing, and his art will bring that stone to. A cunning Statuary discerns in a Marble-stone under his feet, where there will arise an Eye, and an Eare, and a Hand, and other lineaments to make it a perfect Statue².

On devine ici un poète conquis par le pouvoir de l'image en trois dimensions. La statue semble avoir définitivement regagné ses lettres de noblesse au XVII^e siècle, et c'est donc en connaisseur que Donne dépeint l'art du sculpteur. Ce sont ces mêmes passions et fascinations qui sont à l'origine de cette thèse.

¹ *Ibid.*

² Cité dans Ann Hollinshead Hurley, *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005, p. 176.

PREMIÈRE PARTIE : LA STATUE DANS TOUS SES CONTEXTES



ès les premiers vers du poème satirique *The Metamorphosis of Pigmaliions Image And Certaine Satyres*, rédigé en 1598 et réécrivant le mythe grec, John Marston (1576-1634) révèle le sentiment paradoxal qui existe entre le sculpteur et la femme-statue Galatée :

Pigmalion, whose hie loue-hating minde
Disdain'd to yield seruile affection,
Or amorous sute to any woman-kinde,
Knowing their wants, and mens perfection.
Yet loue at length forc'd him to know his fate,
And loue the shade, whose substance he did hate.

For hauing wrought in purest Iuorie,
So faire an Image of a Womans feature,
That neuer yet proudest mortalitie
Could show so rare and beauteous a creature.
(Unless my Mistress all-excelling face,
Which gives to beauty, beuties onely grace)¹.

L'esthète, Pygmalion, déclare dans cet épyllion érotique les sentiments ambivalents qu'il éprouve vis-à-vis des femmes. Ici, la belle statufiée littéralise en quelque sorte la métaphore pétrarquiste de l'inaccessible dame au cœur de pierre. En tant que sculpteur, Pygmalion s'est efforcé de créer une femme-statue parfaite à ses yeux, une femme à la blancheur d'ivoire qu'il désirerait voir vivante². Elle se trouve dans l'atelier de l'artiste, car c'est certainement là qu'il passe le plus clair de son temps et qu'il est investi d'une puissance créatrice. C'est d'ailleurs dans ce même endroit qu'elle prend vie. Que pouvons-nous donc déduire des relations entre humains et statues dans l'Angleterre pré-moderne ?

Durant les XVI^e et XVII^e siècles, ces images en trois dimensions que sont les statues³ sont souvent exhibées dans des endroits singuliers qui se conforment au contexte élisabéthain, et ce dans un but bien précis.

¹ John Marston, *The Poems of John Marston*, Liverpool, Liverpool University Press, 1961, p. 52.

² Dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung, ce dernier reprend le mythe de Pygmalion au XV^e siècle (illustrations n°8, 9). Voir l'ouvrage de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, v. 20817-21194, p. 554-59.

³ Une définition détaillée de la statue sera donnée dans la sous-partie 1.1.1, p. 27-29.

Cette première partie, indispensable prélude à l'étude des pièces de Shakespeare, s'intéressera donc aux statues, dans divers contextes, à l'époque élisabéthaine. Dans un premier temps, il s'agira ici de présenter la situation culturelle avec quelques exemples concrets. Ensuite, nous nous appliquerons à analyser le contexte religieux dans lequel les statues de l'ère Tudor ont tenu un rôle. Nous terminerons par un développement consacré au contexte politique et à ses effets sur la statuaire.

1. LE CONTEXTE CULTUREL

1.1. Les statues de l'antiquité au XVII^e siècle

Sculptere, en latin, signifie « tailler », « enlever des morceaux à une pierre ». Les statues sont le produit de la sculpture. Selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), la statue est un « [o]uvrage de plein relief, sculpté ou moulé, représentant en entier un être animé (p. oppos. à *tête*, *buste*), et par allégorie, une qualité abstraite, un élément ou un effet de la nature »¹. Aux yeux de nos contemporains, elle se distingue donc aisément d'une peinture ou d'une image, mais était-ce le cas durant la période allant de l'antiquité jusqu'à l'époque élisabéthaine ? Les sculptures étaient omniprésentes dans la Grèce antique comme, par exemple, la très célèbre statue de bois *Palladium* avec ses yeux mobiles qui, selon l'histoire, était tombée du ciel et protégeait la cité de Troie². Il y a aussi le Titan Prométhée³ qui avait fait, quant à lui, une statue en glaise avec des restes de boue qu'il avait ensuite animée avec le feu sacré dérobé à son père, Zeus. Puis, il y a bien sûr le dieu des forgerons Héphaïstos. Fils de Zeus et d'Héra, il est le dieu de la technologie, plus connu sous son nom romain de Vulcain⁴, inventeur divin, premier créateur d'objets magiques et artificiels. La légende dit qu'à la demande de Zeus, il créa la première femme à partir d'argile. Il possédait, dit-on, le pouvoir de donner vie aux éléments inanimés. Il façonna deux servantes articulées en or, destinées à le soutenir dans sa marche et à l'assister dans ses travaux. Elles étaient dotées de la parole et de l'intelligence. Il créa également des chiens en or pour veiller sur le palais des dieux. On lui

¹ Voir le site du CNRTL <http://www.cnrtl.fr/definition/statue> (site consulté le 27 décembre 2016).

² Voir M. Delacroix, *Dictionnaire historique des cultes religieux établis dans le Monde*, Paris, Laporte, vol. 3, 1777, p. 115.

³ Voir supra, p. 18.

⁴ Voir supra, p. 18.

accorde aussi la création des premiers automates et de trépieds en or qui circulaient d'eux-mêmes dans les palais de l'Olympe¹. Enfin, Zeus aurait également demandé à Héphaïstos de construire le monstre métallique Talos, un géant de métal destiné à garder les côtes de l'île de Crète. Tous ces dieux mythiques et leurs sculptures magiques faisaient partie d'un tissu social, politique et religieux très complexe avant notre ère comme après. Ainsi, l'érection d'une croix monumentale sculptée entre 750 et 850 de notre ère à Ruthwell (illustration n°10) représentait-elle le Christ, une représentation destinée à la mémoire de ce dernier et certainement pour les dévotions des fidèles. Les statues n'étaient pas que religieuses et étaient souvent réalisées pour maintes raisons telles que commémorer le décès d'un enfant, se rappeler une pêche fabuleuse, ou éloigner un fantôme envoyé par un ennemi. Elles étaient donc souvent dotées, pensait-on à l'époque, de pouvoirs magiques.

Aussi, avant de me lancer dans des explications culturelles sur les statues, convient-il tout d'abord de préciser sa définition.

1.1.1. Une définition du mot « statue »

Affirmons d'emblée qu'il serait vain d'essayer d'en donner une définition consensuelle. Il semblerait qu'au XVII^e siècle, le terme « statue » n'était pas encore bien déterminé et que les statues étaient généralement désignées sous une appellation englobante, celle d'« images ». Il s'agit là, en réalité, d'un héritage médiéval. Ainsi, au Moyen Âge, tout sculpteur était considéré comme un « ymagier » ou encore un « ymaginator », un « ymaginaire », un « factor ymaginum » un « tailleur » ou un « entailleur »². Jean Wirth le précise bien dans l'introduction de son ouvrage sur l'image médiévale. Il écrit : « [e]n deux mots, le Moyen Âge considère l'image comme la réalisation d'une forme dans la matière »³. En somme, que la forme soit dessinée sur du papier, du bois, de la roche, ou bien qu'elle soit gravée, ciselée ou sculptée, le résultat est une image.

¹ Pour plus d'informations sur Héphaïstos et ses créations, voir l'article d'Alexandre Marcinkowski et Jérôme Wilgaux, « Automates et créatures artificielles d'Héphaïstos : entre science et fiction », *Techniques & Culture*, 43-44, 2004. <http://tc.revues.org/1164> (site consulté le 13 avril 2013).

² Jean-Marie Guillouët, « Le statut du sculpteur à la fin du Moyen Âge » in *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, eds. Sophie Cassagnes-Brouquet, Geneviève Nore et Martine Yvernault, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, (p. 25-35), p. 27.

³ Jean Wirth, *L'image médiévale*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 13.

Durant le XVI^e siècle, l'une des premières tentatives de définition du mot « statue » en anglais apparaît dans l'ouvrage de John Palsgrave, *Lesclarcissement de la Langue Francoyse* (1530), dans lequel le terme est défini comme suit : « Statue an ymage statue »¹. Cependant, John Baret dans son *An Alveary or Triple Dictionary, in English, Latin, and French* (v.1574) donne du même terme une définition qui se veut plus étoffée :

an Image of man or woman, the proportion of any thing, Per translat. the signe shadow or likeness of any thing. *Simulâchrum*, chri, n.g. Çes. *Imâgo*, nis, f.g. Image esleuee: Semblance.

An image of woodde, stone or mettall. *Státua*, æ. Cic. Une statue de bois, pierre, ou de metal. There was in his minde a certaine image, &c. Insidebat eius mente species eloquentiæ. Cic. A carver or maker of images. *Statuarius*, rij, m.g. Quintil. Imageur, tailleur d'images. & *Statuarius*, a, um. vt. *Ars statuaria*. Plin. Pertheyning to images².

En 1593, c'est au tour de Claude Hollyband de proposer une explication somme toute assez semblable. Dans son glossaire intitulé *A Dictionary French and English*, il écrit : « Statue ou peinture faicte sus le vif, an image, a portraite »³. En 1598, la définition semble encore très incertaine. John Florio, dans *A World of Words*, définit le terme « státua » de la sorte : « a statue, an image or similitude, or representation of mettall, iuorie, or stone »⁴. Ainsi, au XVI^e siècle, la définition du signifiant « sculpture » demeure très imprécise et englobe l'art de l'image en général. Toutefois, au tournant du XVII^e siècle, l'utilisation des termes « image » et « sculpture » montre qu'une distinction commence à s'esquisser. On constate par exemple dans l'œuvre de George Chapman, *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron* (1608), que lorsqu'un peintre présente à Byron son portrait, ce dernier déclare qu'il préférerait avoir une statue à son effigie. Il dit : « I will give my likeness put in statue, not in picture » (3.2.140-41). Ici, le personnage-titre exprime clairement sa préférence pour la statuaire et par là même, il établit une différenciation entre les deux termes. Toutefois, cet exemple ne tranche pas la question de

¹ Voir le site <http://leme.library.utoronto.ca/lexicons/record.cfm> (site consulté le 25 septembre 2012).

² Voir le site <http://leme.library.utoronto.ca/lexicons/record.cfm> (site consulté le 25 septembre 2012). Notons que le terme « sculpteur » était tout aussi flou. Armelle Sabatier note que « [a]s the word sculptor was not in use in Elizabethan time, the craftsmen who specialized in what we call today sculpture were either named according to their guilds they belong to, such as alabastarers or marblers, or were referred to with broader terms such as carver, lapidary, image-maker or stone-cutter ». Voir Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, Londres et New York, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017, p. 70.

³ Claude Hollyband, *A Dictionarie French and English Published for the Benefite of the Studios in that Language: Gathered and Set Forth by Claudius Hollyband. For the Better Understanding of the Order of this Dictionarie, Peruse the Preface to the Reader*, Londres, Thomas Orwin, 1593, STC (2nd ed.) / 6737, ouvrage non paginé.

⁴ Voir le site <http://leme.library.utoronto.ca/lexicons/record.cfm> (site consulté le 27 septembre 2012).

la définition de manière définitive. La définition du terme « sculpture » demeure encore flottant comme l'observe Lucy Gent :

To take the question of language on a simple level, 'picture' in the late sixteenth century in England was an extraordinarily wide and vague word; it covered not only painting as we understand it, and the art of sculpture, [...], but also tapestry, heraldry, embroidery, marquetry, imprese and emblems¹.

Si la différence entre tapisserie, héraldique, broderie et emblèmes nous semble aujourd'hui évidente, il faut bien comprendre qu'une telle distinction n'avait pas cours à l'époque de Shakespeare. On ne sera donc pas surpris de trouver, sous la plume d'un écrivain tel qu'Henry Peacham (1546-1634), une définition très floue de ce qu'il nomme la « peinture » : « Pictura, or painting in generall, is an art which either by draughte of bare lines, lively colours, cutting or embossing, expresseth anything the like by the fame »². Il est pourtant nécessaire, dans le cadre de cette analyse, d'opérer la distinction la plus nette possible entre une statue et d'autres représentations artistiques.

Pour ce faire, reprenons la définition fournie par le CNRTL proposée plus haut, et affinons-la. Contrairement à une image, une statue est généralement une sculpture en trois dimensions en ronde-bosse : « dans le langage courant, une ronde-bosse est souvent définie comme une sculpture 'dont on peut faire le tour'. L'expression 'ronde-bosse' associe d'ailleurs au mot 'bosse', équivalent ancien de sculpture, un adjectif qui implique que l'œuvre ainsi qualifiée est un volume fermé autour duquel un circuit est possible »³. L'*Oxford English Dictionary (OED)* définit quant à lui la statue comme « a representation in the round of a person, animal, etc., which is sculptured, moulded, or cast in marble, metal, plaster, or a similar material; esp. such a representation of a god, allegorical figure, or eminent person, usually life-size or larger »⁴. Il s'agit donc d'une œuvre d'art en relief qui a pour fonction première de représenter un objet le plus souvent animé.

L'origine de la première représentation en trois dimensions nous est rapportée par Athénagore⁵ et Pline⁶. Selon la légende, la première sculpture aurait été faite par Dibutades

¹ Lucy Gent, *Picture and Poetry 1560-1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, Leamington Spa, James Hall, 1981, p. 6.

² Henry Peacham, *The Arte of Drawing with the Pen*, Londres, 1607, STC n°19500.5, p. 1.

³ Jean-René Gaborit, « RONDE-BOSSE, sculpture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ronde-bosse-sculpture/> (site consulté le 12 septembre 2012).

⁴ *OED*, 1a.

⁵ Auteur du *Legatio pro Christianos*, Athénagore est un apologiste et un philosophe chrétien de la seconde moitié du II^e siècle.

⁶ Pline l'ancien est un écrivain et naturaliste romain du I^{er} siècle de notre ère, auteur d'une monumentale encyclopédie intitulée *Histoire naturelle* en 37 volumes. Notons que Philemon Holland traduit Pline et dans

(ou Butadès), céramiste de Sicyone, au VI^e siècle avant J.C. Le modelage, d'après Pline, serait né d'une histoire d'amour entre la fille d'un potier et d'un jeune homme. Voici ce que raconte Philemon Holland, le traducteur élisabéthain de l'*Histoire naturelle* :

And to begin with the original and invention of making the image or likeness of anything in cley, it is said, that Butades, a Sicyonian borne and a Potter, was the first that devised at Corinth to form a image in the same cley whereof he made his pots, by the occasion and meanes of a daughter which he had: who being in love with a certain young man, whensoever he was to take a long journey far from home, used ordinarily to mark upon the wall the shadow of her lovers face by candle light and to pourfill the same afterwards deeper, that to shee might enjoy his visage yet in his absence. This her father perceiving, followed those tracts, and by clapping cley thereupon, perceived that it took a print, and made a sensible forme of a face: which when he saw, he put it into the surface to bake among other vessels, and when it was hardened, she wed it abroad¹.

Ici, le dessin en deux dimensions s'entrecroise avec la sculpture en trois dimensions. Sans le dessin et l'amour de la jeune fille pour son amant, le potier grec n'aurait pas créé ce portrait en bas relief.

Au Moyen Âge, les images étaient presque intégralement religieuses. Elles ont vu leur nombre se multiplier car elles étaient parfaitement comprises par les populations illettrées, ce qui les rendaient très populaires. Les petites gens comptaient donc sur ces images pour mieux comprendre le sens de la vie chrétienne et les appréciaient tout particulièrement. Leur ferveur s'en trouvait renforcée. Comme l'explique Margaret Aston,

[...] the huge growth of imagery that took place in the Middle Ages, along with the habit of pilgrimage, was in large part spontaneous and the result of proliferating popular devotions. Images increased steadily in number and in kind; two-dimensional paintings were followed by three-dimensional representations; flat reliefs and attached sculpture preceded free-standing sculpture. Statues of the holy family were succeeded by statues of saints. The representations of Christ on the cross became acceptable after the use of the cross itself, and eventually the crucifix found its way into all Christian churches and regular ceremonial².

le livre 33, c, 12, il mentionne un artiste qui aurait sculpté un Palladium. Il déclare : « [he] executed works of this last description in silver, one of which, intended to be attached to a jar, represented Ulysse and Diomed carrying off the Palladium ». Rappelons qu'un Palladium est une sculpture sacrée provenant de la mythologie grecque qui aurait été façonnée par Athèna en l'honneur de Pallas Athéné, que la déesse avait tué par accident.

¹ Pline l'ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXXV, chapitre 12. Voir Philemon Holland (trad.), *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, Adam Islip, 1601, p. 551. STC / 903:03.

² Margaret Aston, *England's Iconoclasts, op. cit.*, p. 21. Voir aussi Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press 1972, p. 5-49. Voir aussi le livre de Jacques Le Goff, *Un Moyen Âge en images*, Paris, Hazan, 2007.

Parallèlement, l'importance des saints se développa et leurs images furent de plus en plus célébrées : c'est ce que l'on appelle plus communément le culte des saints¹. Selon Émile Mâle, les saints, « ne furent peut-être jamais aussi aimés qu'à cette époque »². En effet, les images de saints peuplaient les églises, à chaque recoin³, et souvent, elles avaient leurs propres chapelles ou autels.

Depuis l'invention de la sculpture, cet art n'a donc cessé d'être utilisé, amélioré et imité, mais ce n'est vraiment qu'avec les observations et les études d'érudits illustres comme De Vinci (1452-1519) que sculpture et peinture commencèrent à être différenciées. Clairement, De Vinci ne les situe pas sur le même plan et il n'hésite pas à placer la peinture au-dessus de la sculpture dans son *Paragone* :

Le sculpteur fait ses œuvres avec plus d'efforts physiques que le peintre ; et le peintre les siennes avec plus d'effort intellectuel. Cela se démontre, car le sculpteur doit, en produisant son ouvrage, faire un effort manuel, frappant pour enlever le superflu du marbre, ou de la pierre quelle qu'elle soit, qui dépasse la figure enfermée dans son sein ; ce qui exige un exercice tout mécanique, s'accompagnant souvent de beaucoup de sueur qui se mêle à la poussière et devient une croûte de boue ; il a le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger, et il est couvert de petites écailles comme si il avait neigé sur lui ; son logis est sale et plein d'éclats et de poussières de pierre⁴.

En d'autres termes, dans l'Italie du XV^e siècle, le sculpteur est un manuel, un ouvrier, par opposition au peintre, un artiste pour qui priment les qualités intellectuelles. Le sculpteur décrit par De Vinci apparaît donc comme un personnage doté d'une certaine force physique, un artisan peu soigneux ayant acquis de simples automatismes. Précisons ici que la première version abrégée du traité de De Vinci en langue italienne ne vit le jour que bien après la mort de ce dernier, vers le milieu du XVI^e siècle. Pire, il fallut patienter jusqu'en 1721 pour voir enfin paraître la première traduction anglaise. Les érudits anglais n'ont donc pu avoir connaissance de cette théorie que par les échanges entre savants et par les nombreux voyages d'artistes et d'érudits sur le continent.

Revenons à De Vinci. Il explique notamment que le sculpteur passe par deux étapes : il s'attelle en premier lieu au dessin en deux dimensions avant de réaliser une

¹ Nous reviendrons sur le culte des saints dans une prochaine partie (voir infra, p. 93).

² Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 147.

³ D. H. Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 349. Voir par exemple, la magnifique mise en tombeau dans la cathédrale de Moulins en France (illustration n°11). Les sept personnages, dont de nombreux saints y sont sculptés en bois, puis peints. De gauche à droite se trouvent Nicodème, Salomé, Marie Madeleine (avec le parfum), saint Jean, la Vierge Marie, Marie (mère de Jacques) et saint Joseph d'Arismatie, autour du corps du Christ étendu d'une couleur blanchâtre, contrastant fortement avec les couleurs sombres des saints qui l'entourent.

⁴ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 98. Ce recueil est conservé à la Bibliothèque vaticane (Cod. Vat. Urbinas 1270).

œuvre en trois dimensions. Selon lui, le sculpteur entend regarder son œuvre sous tous les angles, en se penchant en avant ou en arrière, de manière à juger si toutes les formes effectuées sont exactes. Tout sculpteur procède donc à une étude exacte de tous les contours des formes du corps, vus de tous les côtés¹.

Quant à Benvenuto Cellini (1500-1571)², autre artiste important de la Renaissance italienne, il explique qu'il n'y a pas seulement une vue principale en sculpture, mais au contraire, plusieurs vues coordonnées – d'après sa théorie, huit en tout³. Il évoque ainsi la « multifacialité » de la sculpture, car une nouvelle vue correspond à un nouvel aspect, et cela à chaque fois que la statue est tournée. Autant de facettes, dues aux différents angles de visions, pourraient poser problème, car examinée sous un nouvel aspect, la sculpture serait susceptible de paraître différente. En somme, le premier point de vue qui paraissait beau, pourrait soudain sembler laid, et inversement. Selon Cellini, le sculpteur doit par conséquent essayer d'harmoniser toutes ces vues.

Le sculpteur Francesco da Sangallo (1494-1576), contemporain de Cellini ayant travaillé au chantier de la basilique Saint-Pierre du Vatican à Rome, s'arrête également longuement sur la question des vues latérales et postérieures du *Laocoon*⁴. Le peintre, selon lui, choisit la meilleure et la plus agréable pour l'œil sans avoir à se soucier de ces parties moins visibles au premier abord. Le sculpteur, lui, doit prendre en considération de très nombreux points de vue. Ainsi, bien que la langue ne fasse pas encore une distinction nette entre l'image en deux dimensions et la statue en trois dimensions, dans les faits, l'artiste de la Renaissance est parfaitement capable d'établir des différences. Une sculpture au XVI^e siècle est donc perçue par les artistes eux-mêmes comme un objet matériel en trois dimensions et représentant un être vivant.

Grâce aux trois auteurs italiens que nous venons de citer et qui se sont attelés à la difficile tâche de spécifier les caractéristiques de la sculpture, cette dernière apparaît comme un art à part entière, qui exige de la force mais qui fait aussi appel aux ressources

¹ J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo Compiled and Edited from the Original Manuscripts and Commented by Petretti*, 2 vols., Londres, Phaidon, 1970, vol. 1, p. 91-92.

² Benvenuto Cellini est un artiste de la Renaissance italienne, dessinateur, orfèvre, fondeur, médailleur et sculpteur qui appliqua les techniques et la précision de l'orfèvrerie à son travail de sculpteur.

³ Benvenuto Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, trad. Léopold Leclanché, Paris, E.N.S.B.-A., [1847], 1992, p. 187.

⁴ Dans la mythologie grecque, Laocoon est l'un des protagonistes de l'épisode du cheval de Troie. Le sculpteur Francesco da Sangallo assista à la découverte de la statue *Laocoon* et consigna cet événement dans une lettre datée de 1567.

de l'intellect afin de façonner le plus judicieusement possible les matières premières utilisées.

1.1.2. Les matières utilisées

Comme le rappelle justement Roland Louvel, « [I]es sculpteurs sont [...] les premiers concernés par cette tension perpétuelle entre la forme et la matière, entre le contour d'une forme et la densité du matériau qu'elle délimite »¹. Sculpter, c'est donc avoir recours à des matières particulières. Dans l'Angleterre du Moyen Âge, les statues les plus simples, c'est-à-dire les moins onéreuses mais aussi les moins durables, étaient faites de glaise ou sculptées dans le bois. C'est à partir du XVI^e siècle que des matières coûteuses et rares comme le marbre ou le bronze furent utilisées pour des statues représentant des membres de la noblesse. Cependant, l'histoire de la sculpture est faite de l'utilisation de matières variées, allant du simple morceau de bois au gigantesque morceau de marbre, et ces matières étaient bien souvent peintes ou dorées.

Les deux matériaux qui ont été le plus couramment utilisés au cours de l'histoire de la sculpture restent la pierre et le bois, ce à quoi il faut ajouter le bronze et la céramique. La sculpture sur bois a toujours occupé une place privilégiée en Europe. Lorsque la pierre est utilisée, il s'agit soit d'une variété tendre extraite sur place (calcaire et grès, par exemple), soit du marbre ou du granit, deux matières beaucoup plus dures. Cependant, le matériau le plus fréquemment utilisé par les sculpteurs aux XV^e et XVI^e siècles était le marbre, importé d'Italie, pour sa beauté et sa résistance.

Le travail de la pierre remonte à la préhistoire, ainsi qu'en témoignent les outils de silex taillés que l'on trouve partout dans le monde. Ce sont d'ailleurs les premiers produits de l'artisanat humain, et les figurines qui ont survécu jusqu'à nous démontrent que les hommes primitifs possédaient déjà la capacité de créer des objets. Ces derniers étant liés aux divinités, des pouvoirs magiques leur étaient attribués. Peu à peu, en sculptant des statuette dans du bois ou de l'ivoire, les hommes perfectionnèrent leur art et ne se contentèrent plus d'outils en pierre taillée. De nouvelles techniques relatives au travail de la pierre se développèrent donc. C'est ainsi que les outils de cuivre, de bronze et de fer

¹ Roland Louvel, *La sculpture sous haute tension : de l'Europe à l'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 27. Pour une vue d'ensemble sur l'histoire de la sculpture, voir également l'ouvrage de Rudolf Wittkower, *Sculpture, Processes and Principles*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1991.

furent inventés, permettant de mieux façonner la pierre. C'est à l'âge de bronze, période qui commence 3000 ans avant notre ère, que l'histoire de la sculpture telle que nous la connaissons aujourd'hui a véritablement commencé. Cette époque coïncide avec le début des civilisations égyptienne et babylonienne. Ce fut ensuite le tour des Grecs puis des Romains (VIII^e siècle avant J.C. - IV^e siècle après J.C.), puis des Italiens dès le XIV^e siècle¹.

Les matières telles que l'albâtre, le marbre et le bois (parfois colorées ou recouvertes de peinture à huile, certaines dorées) ont été abondamment utilisées en Europe dès le XII^e siècle. En Angleterre, avant la dissolution des monastères en 1539, les statues d'albâtre représentant souvent des saints ou des épisodes de la Bible étayaient les églises et les abbayes². Ces statues se trouvaient aussi sur les tombeaux et malgré la désapprobation des Lollards dès le XIV^e siècle, les tombes d'albâtre ornées de sculptures perdurèrent jusqu'au XVI^e siècle. La statue du chevalier Robert Curthose érigée à la fin du XIII^e siècle dans la cathédrale de Gloucester atteste la présence de statues allongées pour des tombeaux dès cette période (illustration n°12). Les deux gisants de la tombe de George Talbot (1468-1538) témoignent également de l'utilisation de statues sur les tombeaux (illustration n°13). Celle de Robert Radcliff (1483-1542) montre aussi des gisants en armure (illustration n°14). Dès le XIV^e siècle, les traits des personnages illustres sont immortalisés : on fabrique d'abord, directement sur le visage du défunt, un masque funéraire appelé *imago*³ à partir duquel on conçoit ensuite une effigie en cire ou en bois, que l'on revêt des plus beaux atours du mort pour l'exposer sur le cercueil le jour des funérailles. Cette effigie provisoire demeure sur la tombe jusqu'à ce qu'on en ait sculpté une permanente en bronze, en marbre, en albâtre...⁴

L'utilisation de matières relativement variées permettait également de créer des effets de contrastes saisissants. Notons qu'une superbe statue grecque datant du IV^e siècle

¹ Pour plus d'informations sur les différentes civilisations et leurs sculptures, voir l'ouvrage de Georges Duby et Jean-Luc Daval, *La sculpture*, Köln et Paris, Taschen, 1999.

² Voir l'ouvrage d'Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1992. Voir également l'ouvrage de Francis Cheetham, *Alabaster Images of Medieval England*, Cambridge, Boydell Press, 2003 qui répertorie un bon nombre de sculptures ou gravures de Christ, de Dieu et de saints à partir du XII^e siècle. Voir également l'ouvrage d'Edward S. Prior et Arthur Gardner, *An Account of Medieval Figure-sculpture in England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912, dans lequel une belle sélection de sculptures du XII^e au XV^e siècle peut y être trouvée.

³ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1997, p. 115.

⁴ Voir à ce sujet les ouvrages de John Buxton, *Elizabethan Taste*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1963, et de Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975. Voir l'illustration n°17 de l'effigie de cire d'Élisabeth d'York (1466-1503).

avant notre ère révèle déjà l'utilisation de la couleur sur le pli de sa robe¹. La couleur bleu gris que l'on aperçoit devait être éclatante et contrastait sans doute avec le visage clair de la jeune femme (illustration n°15). On pense également aux matériaux, par exemple, à l'albâtre sur du marbre noir et du marbre rouge de Bretagne. Prenons ici l'exemple d'une sculpture en albâtre datant du XV^e siècle qui, bien qu'elle ne soit pas située en Angleterre mais dans la basilique Saint-Nazaire et Saint-Celse à Carcassonne, en France, nous intéresse parce qu'elle présente un faciès presque translucide, contrasté par un manteau sculpté dans du marbre opaque, donnant à la sculpture un visage diaphane presque vivant (illustration n°16). Certaines statues polychromes du XVI^e et du XVII^e siècle mélangeaient même des couleurs franches – rouge, vert, noir et marron – accentuant ainsi l'impression de relief qu'elles donnaient au spectateur (illustrations n°18, 19, 20, 21, 22, 23). Un autre exemple de bois polychrome provenant de l'Espagne du XVI^e siècle est encore plus saisissant (illustration n°24). La couleur rouge de la tunique tombant sur ses pieds nus teintés de couleur chair donne l'impression d'un endormissement. Ses joues sont rosées, et un châle de couleur bleu posé sur les épaules apporte au spectateur un détail vestimentaire supplémentaire à cette statue qui semble bien protégée du froid dans son repos. De manière générale, dans l'Antiquité comme à la Renaissance, les couleurs rendent donc les statues plus animées.

Bien que le processus de fabrication d'une statue s'avère fascinant, il ne rentre pas dans le cadre de la présente thèse². Je me bornerai donc ici à signaler différents outils utilisés par les sculpteurs depuis les Égyptiens, c'est-à-dire 3000 ans avant J.C. L'illustration n°25 réunit les plus importants d'entre eux. Ils sont tous de formes différentes afin d'ôter de grandes parties de pierre ou, au contraire, de plus petits morceaux, ce qui permet au sculpteur de passer par une forme générale avant de parvenir à l'étape très minutieuse de la finition. Nous verrons dans une prochaine sous-partie³ quelles sculptures l'Angleterre de la Renaissance façonnait avec ces mêmes outils, et nous nous efforcerons de détailler le(s) rôle(s) de ces représentations en ronde-bosse.

¹ La statue grecque intitulée « Femme au manteau bleu avec éventail et chapeau de soleil » est une ancienne statuette en terre cuite de Tanagra, 325 – 300 av. J.C. qui se trouve au Musée Altes à Berlin.

² Le seul traité sur les arts antérieur au XV^e siècle où il y est question de la sculpture, est l'œuvre de Théophile *De diversis artibus*. Traduit sous le titre d'*Essai sur divers arts*, Valence, A. et J. Picard, Laboratoire du C.N.R.S. et Ecole Régionale des Beaux-Arts, 1980. Malheureusement, très peu de choses ont été écrites sur la sculpture. Voir tout de même le troisième et dernier volume qui mentionne la sculpture sur ivoire, p. 183.

³ Voir infra, p. 49-72, « Les statues et leurs fonctions ».

1.1.3. Sculpteurs et peintres

Alors qu'en Angleterre, les sculptures étaient toujours assimilées à des « images » au sens large du terme, des artistes italiens tentaient d'examiner les tenants et les aboutissants des arts visuels qu'étaient la peinture et la sculpture. Ainsi, Leonardo De Vinci compare ces deux arts, et n'hésite pas à placer la peinture au-dessus de la sculpture dans son *Paragone*, comme s'il cherchait à démontrer l'infériorité de la sculpture par rapport à la peinture. Or, pourquoi renvoyer deux arts dos à dos lorsqu'ils se rejoignent ?

Le sculpteur passe par deux étapes : en premier lieu le dessin – deux dimensions – avant de réaliser une œuvre. De Vinci explique qu'en examinant son sujet sous tous les angles, le sculpteur procède à une étude minutieuse et exacte de tous les contours des formes du corps, vus de tous les côtés¹. En fin de compte, le maître italien semble aussi affirmer que peinture et sculpture se rejoignent : « J'entends par sculpture ce que l'on obtient en enlevant quelque chose (*per forza di levare*) ; ce qu'on obtient en ajoutant (*per via di porre*), c'est-à-dire en modelant, se rapproche de la peinture »². Benvenuto Cellini³ juge pour sa part que le sculpteur a plus de mérite que le peintre car il se heurte à plus de difficultés d'harmonisation. Par exemple, les nombreux angles de vues d'une sculpture doivent être ajustés par le sculpteur afin que l'œuvre soit agréable à la vision. Cellini insiste sur le fait qu'il n'y a pas seulement une vue principale, mais huit vues coordonnées⁴. Le sculpteur doit essayer d'harmoniser toutes ces vues. Dans son traité intitulé *Traité II*, Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), quant à lui, s'arrête également sur la question des vues latérales et postérieures. Le peintre choisit la meilleure et la plus agréable à la vue, sans avoir à se soucier des aspects de côté et de dos. Le sculpteur, au contraire, doit prendre en considération de nombreux points de vue. On retiendra par exemple que l'éclairage d'une statue, est pour Francesco di Giorgio Martini, d'une importance capitale. Il n'est d'ailleurs pas le seul à s'intéresser au rôle de la lumière puisque De Vinci s'intéresse également aux sculptures qui paraissent monstrueuses et barbares si la lumière les frappe par en-dessous.

¹ J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo Compiled and Edited from the Original Manuscripts and Commented by Petretti*, op. cit., p. 91-92.

² Traduction citée par Frédérique Villemur, « 'Corriger la nature' : l'éléction de la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange » in *L'androgyne en littérature*, éd. Hela Ouardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, (p. 57-93), p. 85-86.

³ Benvenuto Cellini, *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, op. cit.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

Outre les questions concernant la forme des statues, leur éclairage, leur conception et le résultat obtenu, des interrogations relatives à la perspective sont largement débattues au XVI^e siècle par les érudits continentaux. Cependant, qu'en est-il pour l'Angleterre élisabéthaine ? Des artistes continentaux devenus maîtres dans les représentations artistiques ont-ils pu jouer un rôle dans le développement des arts anglais et, plus particulièrement, dans celui de la sculpture ?

1.2. Les influences européennes

Alors que l'Europe continentale – et plus particulièrement l'Italie – excellait dans l'art de peindre, de sculpter et dans l'architecture, de manière générale, l'Angleterre prémoderne accusait un certain retard, comme l'explique Margaret Whinney :

English sculpture between 1530 and 1830 has neither the interest nor the quality of English architecture and painting of the same period. Much of it is provincial in character, and even among leading sculptors there are few who will stand comparison with their European contemporaries¹.

Pire, Whinney ajoute : « [The] history of English sculpture in the sixteenth century is a sorry tale. Though the quantity produced was great, its quality is at once mediocre and monotonous »². Si tel est le cas, quelle est la raison d'un tel décalage entre l'Angleterre et ses voisins européens ? Peut-être est-il dû au peu d'opportunités offertes aux artisans, au peu de formations existantes, au déclin du mécénat, et à une connaissance restreinte de l'art du continent causés par la politique de destruction des images qui prévalut à partir du règne d'Henri VIII, sujet que nous traiterons plus en détails dans la sous-partie consacrée au contexte politique³.

Cependant, l'observation de Margaret Whinney est à nuancer. En effet, dès la deuxième partie du XVI^e siècle, de nombreux manuels sont traduits de l'italien en anglais et démontrent une attention nouvelle portée aux théories liées au domaine artistique. Dans un premier temps, l'attention est portée sur la peinture. C'est ce que montre par exemple un manuel de Henry Peacham (1576-1643) intitulé *The Art of Drawing with a Pen* (1607), qui étudie les concepts nécessaires pour dessiner selon des règles et des formules bien

¹ Margaret Whinney, *Sculpture in Britain, 1530 to 1830*, Baltimore, Penguin Book, 1964, préface p. xxi.

² *Ibid.*, p. 1.

³ Voir *infra*, p. 113-34.

établies et se concentre sur les formes et les couleurs. Ce manuel s'intéresse en outre aux proportions, aux ombres, aux draperies ainsi qu'aux différents moyens de fixer les couleurs. Un tel ouvrage sur le dessin rappelle le livre de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) traduit en anglais par Richard Haydocke en 1598, et qui traitait déjà de mesures, de couleurs, de lumières, et de la perspective. Ce traité de Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge, Carvinge & Buildinge*, mentionne fréquemment Vitruve, notamment à propos des rapports entre les proportions du corps humain et celles des édifices :

Neither yet is this proportion proper unto painting alone, but extendeth itselſe, even unto all other arts; inſomuch as it is drawne from mans body, which as the painter chiefly propoſeth to himſelf (as Vitruvius noteth) ſo doth the Architect much imitate it, in the conveyance of his buildings [...] [T]here is no arte, but in ſome way beholding to Proportion¹.

Ainsi, les principales préoccupations des Anglais au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle concernent à la fois l'importance de l'harmonie et les proportions. La beauté est désormais liée avec le bon équilibre des différentes parties, comme le montre la célèbre formule d'Alberti :

[L]a beauté est l'harmonie, réglée par une proportion déterminée, qui règne entre l'ensemble des parties du tout auquel elles appartiennent, à telle enseigne que rien ne puisse être ajouté, retranché ou changé sans le rendre moins digne d'approbation².

Mais alors que l'ouvrage de Henry Peacham n'aborde que le dessin, Lomazzo et son traducteur ne font pas la différence entre la peinture et la sculpture : « then I lay for a ground : that Painting, and carving are contained under one, and the selfesame Arte »³. D'ailleurs, Richard Haydocke affirme dans la préface de son livre que faire le portrait du roi dans du marbre ou sur un papier avec un crayon est identique, car le résultat sera toujours le portrait du roi : seul le matériau utilisé change⁴. Cependant, c'est le Paragone, la hiérarchie des arts et la nécessité des mesures dans toute œuvre⁵, qui s'avère l'un des

¹ Giovanni Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge*, *op. cit.*, p. 26.

² Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004, VI, 2, p. 278-79.

³ Giovanni Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge*, *op. cit.*, p. 5.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ En Angleterre, l'intérêt porté aux mesures transparait dans des publications telles que celle de John Fitzherbert, *The Boke of Surueying, and Improuementes Newly Corrected and Amended, very Necessarye for all Men*, Londres, Thomas Marshe, [1560], 1523, STC (2nd ed.) / 11013.6. Paru en 1523, le livre ne connut pas moins de onze rééditions jusqu'en 1567. Voir aussi Richard Benese, *The Boke of Measuring of Lande as well of Woodland as Plowland, & Pasture in the Feelde: & to Compt the True Nombre of Acres of the Same*, Londres, Thomas Coldwell, [1535], 1565, STC (2nd ed.) / 1876, publié en 1535 et réédité quatre fois jusqu'en 1565.

points le plus novateur de cet ouvrage. Les origines du Paragone¹ remontent aux conceptions médiévales qui, en subordonnant l'art à la théologie, le maintenaient dans la dépendance de l'Église. En d'autres termes, l'art relevait de l'ordre divin et des seules directives ecclésiastiques.

Avec le nouveau procédé inventé par Gutenberg (v.1400-1468) en 1454, l'imprimerie permet désormais une production de livres plus efficace et plus rapide. D'ailleurs, des presses s'installent rapidement dans les grandes villes d'Europe telles que Cologne (1464), Bâle (1466), Rome (1467), Venise (1469), Paris (1470), Lyon (1473), Bruges (1474), Genève (1478), Londres (1480), Anvers (1481) et bien d'autres². En 1500, on dénombre cinq imprimeurs à Londres. Vingt-trois ans plus tard, ils sont au nombre de trente-trois. Corollairement, le coût d'impression baisse sensiblement, permettant une diffusion plus large d'idées sous formes d'opuscules, d'ouvrages et de pièces de théâtres. Cyndia Susan Clegg observe ainsi que la reine Élisabeth I^{ère} reconnaissait un pouvoir singulier à l'imprimerie, surtout à des fins religieuses, politiques et culturelles : « Elizabeth's regime, like those of earlier Tudor monarchs, recognizing the printed word's extraordinary power to achieve religious, political, and cultural ends, engaged with the press at many levels »³. En conséquence, l'imprimerie a facilité l'apparition d'écrits sur la religion, la politique et la culture dont l'art faisait partie, et a ainsi contribué à un intérêt grandissant de l'Angleterre pour les nouvelles théories artistiques venues du continent.

L'Italie n'était pas l'unique lieu où les théories artistiques se développaient. D'autres régions de l'Europe du Nord telles que les Flandres, ou le royaume de Bohême⁴, étaient aussi sources de questionnement pour les Élisabéthains que ces intrusions d'idées parfois subversives laissaient hésitants quant à l'attitude à adopter. Au XVI^e siècle, les formes et motifs artistiques inventés à Rome, Prague ou Anvers, étaient vite reproduits et circulaient à vive allure dans l'ensemble du continent européen. L'interaction de ces différents supports artistiques – sculpture, peinture, dessin, architecture et mise en scène théâtrale – allait conduire à une période au sein de laquelle tous ces arts visuels seraient

¹ Aussi appelé « Parallèle des arts ». Voir à ce sujet l'ouvrage de Lauriane Fallay d'Este, *Le Paragone*, Paris, Éditions Klincksieck, 1992, dans lequel l'auteur traite du Paragone - ou Parallèle des arts - et des principaux artistes qui ont pris part à la défense des arts comme Leon Battista Alberti et Léonard de Vinci, Baldassare Castiglione, Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini et Pietro Aretino pour n'en citer que quelques uns.

² Niall Ferguson, *Civilization: The West and the Rest*, Londres, Allen Lane, 2011, p. 61.

³ Cyndia Susan Clegg, *Press Censorship in Elizabethan England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 6.

⁴ L'actuelle république tchèque.

mis à contribution au sein des différentes cours d'Europe. Cette complémentarité nouvelle entre les arts contribua à rendre poreuses les limites jusque-là établies entre eux.

Malgré l'indéniable retard de l'Angleterre en la matière, deux pays ont profondément influencé ce pays au XVI^e et XVII^e siècle : l'Italie dans un premier temps et les Flandres quelques décennies plus tard.

1.2.1. Les influences italiennes

Bon nombre d'érudits anglais se sont rendus dans les universités italiennes – celles de Bologne et de Padoue principalement – dès la deuxième moitié du XV^e siècle. Parfois même, les sculpteurs italiens de belle renommée étaient invités par la cour d'Angleterre. Ce fut le cas de Pietro Torrigiano (1472-1528) de l'école florentine de la Renaissance italienne qui exécuta un monument¹ comportant les effigies du roi Henri VII d'Angleterre et de la reine dans la Lady Chapel (aujourd'hui connue comme la Chapelle Henri VII) qui est toujours visible à l'abbaye de Westminster.

En outre, dès cette époque, les contacts de l'Angleterre avec la cour papale de Rome et les liens commerciaux tissés à Florence, Lucques ou Venise, ont également facilité la circulation des idées relatives à l'art et à l'esthétique². Pour ne mentionner que quelques érudits italiens qui se passionnèrent pour les mesures de toute sorte, nous pouvons citer le mathématicien Luca Pacioli qui écrivit sur le thème des proportions idéales dans son ouvrage *Divina Proportione* (1509), ou encore les architectes Sebastiano Serlio³ et Andrea Palladio (1570) qui s'intéressèrent aux théories sur les mesures dans la construction. Ajoutons à cela que l'utilisation généralisée du latin facilite la transmission des idées d'un pays à l'autre.

Durant la seconde moitié du XVI^e siècle, la circulation des livres sur l'art dans l'Angleterre élisabéthaine s'intensifie. Les principaux traités, destinés à un public d'initiés

¹ Selon John Weever, un monument est « a thing erected, made, or written, for a memorial of some remarkable action, fit to be transferred to future posterities ». Voir John Weever, *Ancient Funerall Monuments within the United Monarchie of Great Britaine, Ireland, and the Islands Adjacent with the Dissolved Monasteries therein Contained: their Founders, and what Eminent Persons haue beene in the Same Interred*, Londres, Thomas Harper, 1631, STC (2nd ed.) / 25223, p. 1.

² Voir l'ouvrage de John Rigby Hale, *England and the Italian Renaissance*, Londres, Faber and Faber, 1954, p. 11-36. Ces pages traitent en particulier des différents aspects de l'Italie qui ont attiré l'intérêt des Anglais entre 1550 et 1650.

³ Sebastiano Serlio, *The Five Books of Architecture* (1537-1547), trad. Robert Peake (d'après l'édition hollandaise de 1606), 1611, facsimile New York, Dover, 1982.

et à un cercle restreint d'intellectuels, sont tout d'abord rédigés à l'étranger avant d'être traduits, à l'instar de *Le imagini de i dei de gli Antichi* (1556) de Vincenzo Cartari qui fut traduit en anglais par Richard Linche en 1599¹. Nous pouvons ainsi noter que Vitruve (v.90 av. J.C.-v.20 av. J.C.) ne fut véritablement redécouvert que par le biais de Palladio à l'époque d'Inigo Jones. En effet, il fallut attendre 1692 pour que la première édition en anglais paraisse en Angleterre sous une forme abrégée, *An Abridgement of the Architecture of Marcus Vitruvius Pollio*². Quant à Alberti (1404-1472), son *De reaedificatoria* ne fut traduit en anglais qu'en 1755. Au XVI^e siècle, la majorité des traités traduits et publiés en Angleterre peuvent néanmoins être déjà considérés comme des variations sur de grands thèmes vitruviens, variations généralement accompagnées de considérations détaillées sur la perspective.

Revenons à présent sur une figure influente et incontournable du monde de l'art à partir du XV^e siècle, à savoir l'Italien Leon Battista Alberti. Joan Kelly Gadol le décrit non seulement comme l'incarnation du parfait humaniste, « géomètre, arithméticien, astrologue, musicien et le plus extraordinaire spécialiste de la perspective depuis des siècles »³, mais aussi comme un linguiste et un moraliste, un architecte et un archéologue, un théoricien de la peinture et de la sculpture. Bref, comme un homme « universel ». Non seulement Alberti joue un rôle déterminant dans la théorie architecturale et artistique de la Renaissance, mais sa pensée révèle aussi les relations qui unissent les arts et « les préoccupations scientifiques, métaphysiques et religieuses de l'époque »⁴, traduisant ainsi une nouvelle vision du monde et de l'homme dans laquelle les notions de mesure, d'harmonie et de proportions concernent aussi bien les sciences que les arts et les valeurs éthiques⁵. Or, si cette vision générale prévaut dans l'Italie de la Renaissance, elle prend des formes plus problématiques dans l'Angleterre de Shakespeare⁶.

¹ Le titre anglais est *The Fountaine of Ancient Fiction Wherein is Liuely Depicted the Images and Statues of the Gods of the Ancients, with their Proper and Particular Exposition*, Londres, Adam Islip, 1599, STC (2nd ed.) / 4691.

² Ce traité qui circule dans différentes éditions italiennes et françaises est le texte le plus répandu dans les bibliothèques de l'époque. Lucy Gent en recense environ trente-sept exemplaires pour la période 1580-1630. Voir Lucy Gent, *Picture and Poetry, 1560-1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, *op. cit.*, p. 66-86.

³ Joan Kelly Gadol, *Leon Battista Alberti, homme universel des débuts de la Renaissance*, Paris, Éditions de La Passion, [1969], 1995, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 26-27.

⁶ Nous nous attacherons à cet aspect dans la deuxième partie de la présente thèse.

*De Pictura*¹, le très célèbre traité d'Alberti, analyse l'art selon des critères novateurs. L'auteur avance en effet que les sculpteurs peuvent se définir de plusieurs manières :

Quelques-uns commencèrent à perfectionner leurs travaux primitifs par l'adjonction et l'ablation de la matière, comme font les ouvriers en cire, en stuc ou en terre, que nous nommons maîtres stucateurs. D'autres atteignirent ce but par la seule abscission de la substance, comme ceux qui, en enlevant le surplus du marbre, le taillent et y font apparaître une figure humaine qui semblait y avoir été scellée et enfouie : nous les appellerons sculpteurs. Dans cette catégorie se rangent, sans contredit, ceux qui gravent sur des cachets des figures y paraissant encloses. Une troisième variété est formée de ceux qui exécutent certains travaux par l'agglomération de la matière, ainsi que les argentiers qui, battant avec leur marteau le métal, le distendent et l'élargissent à la proportion de la forme qu'ils souhaitent, y ajoutant sans cesse quelque chose, jusqu'à ce qu'ils aient atteint leur but. [...] Mais si tu les consultais, ils te diraient qu'ils s'efforcent d'imiter les lignes et les couleurs des corps visibles, bien moins par l'adjonction ou l'ablation des quelques substances dans leurs travaux, que moyennant un autre artifice qui leur est propre et particulier².

Si cette interprétation n'est pas nouvelle en soi, son originalité repose sur une approche scientifique, et plus particulièrement mathématique, du traitement de l'espace³. L'objectif de l'art pictural, chez Alberti, est l'expression de la vérité issue de la Nature, elle-même source de toute connaissance. En d'autres termes, les « stucateurs »⁴ faisant partie de la Nature et créant eux-mêmes à l'aide des mathématiques (science qui est aussi une fraction de la Nature), ils connaissent bien la Nature qu'ils peuvent reproduire fidèlement.

Alberti s'appuie également sur la théorie de la perception visuelle. Ainsi, le premier livre de son ouvrage est entièrement consacré à la *perspectiva naturalis*, c'est-à-dire à l'optique. Il émet l'hypothèse selon laquelle la *perspectiva artificialis* n'est qu'une reconstruction mathématique, et il l'applique à la peinture. Il développe l'idée que la beauté est un concept mathématique, idéal d'harmonie absolue, de symétrie et de régularité reposant sur un système de proportions objectif et mesurable. La notion de perspective est très importante dans le cas d'une image en trois dimensions dont l'aspect se modifie selon l'espace qu'elle occupe et selon l'emplacement du spectateur. L'exemple le plus connu est

¹ Publié en latin en 1435.

² Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture*, Paris, A Lévy, 1868, p. 68-69.

³ Pour plus d'informations sur la théorie de perspective d'Alberti, voir l'article de Jean-François Chappuis intitulé « Shakespeare et le *De Pictura* de Leon Battista Alberti » in *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance*, éd. Pierre Kapitaniak et Yves Peyré, Paris, *Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, 2005, p. 63-66.

⁴ Se dit de l'artisan qui travaille le stuc. Le stuc étant un enduit à base de marbre blanc pulvérisé, mêlé à de la chaux et de la craie, dont on fait des ornements d'architecture et employé aussi pour imiter le marbre.

la statue d'*Athena*¹, de Phidias², dont la partie inférieure, objectivement trop courte, a semblé tout à fait correcte une fois l'ouvrage mis en place, très haut au-dessus du niveau de l'œil³.

Alberti soutient que le « beau » n'est beau que lorsqu'une méthode précise est utilisée et que des principes tirés de la nature sont appliqués. Il insiste en outre sur l'importance de la « mesure » pour déterminer les proportions d'une œuvre d'art. L'exemple illustrant son point de vue est celui des « Crotoniates »⁴ devant exécuter la statue d'une déesse, « [qui] allaient choisissant chez diverses jeunes filles, belles entre toutes, les parties de beauté plus exquises, plus rares et plus admirées en ces vierges, pour les transposer à [leur] statue »⁵. Grâce à l'observation de la nature et à son analyse scientifique, des règles de la beauté peuvent donc être aisément établies. Avec la prolifération des traités en latin et de leur traduction anglaise, ces préceptes par ailleurs en pleine expansion dans l'Europe continentale commencent à s'étendre à Londres.

Quant à Leonard De Vinci (1452-1519) et son non moins célèbre « Homme de Vitruve » (illustration n°26), ils témoignent d'une exploration de figures qui sont à la fois anatomiques et esthétiques. En effet, cette appellation d'« Homme de Vitruve » est le nom communément donné au croquis sur les proportions du corps humain selon Vitruve⁶ et réalisé par De Vinci aux alentours de 1492. Ce croquis illustre le traité *Divina Proportione*⁷ écrit par Luca Pacioli⁸ et publié en 1509. Il s'agit d'un dessin anatomique représentant un homme nu, à l'image de l'univers (cosmos), dont il n'est qu'un élément plus petit (microcosme)⁹. Les proportions de son corps sont donc celles de l'ordre cosmique et incarnent l'harmonie la plus parfaite. Vitruve, qui fut architecte, se passionnait pour les mesures. Son traité technique, *De Architectura*, est le seul qui nous soit parvenu de l'Antiquité et nul ne peut ignorer son influence sur les architectes de la Renaissance. En Angleterre, il est même mentionné dans des ouvrages aussi populaires que l'encyclopédie

¹ Athéna de Varvakeion, statue de marbre trouvée à Athènes près de l'école Varvakeion, réalisée vers 447 av. J.C. puis détruite. Il ne reste que des copies, dont la meilleure se trouverait au Musée National Archéologique d'Athènes.

² Phidias (Athènes, v.490-Olympie, v.430 av. J.C.) est un sculpteur du premier classicisme grec.

³ Nous reviendrons sur ce concept de perspective ultérieurement.

⁴ Habitants de la région de Calabre en Italie.

⁵ Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture*, op. cit., p. 87.

⁶ Vitruve était un architecte romain du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, auteur d'un livre unique, mais resté fameux, *De architectura*.

⁷ Ce traité est exposé à la Galleria dell'Accademia de Venise.

⁸ Luca Bartolomeo Pacioli, dit Luca di Borgo (v.1445 à Borgo Sansepolcro en Toscane-1517 à Rome), était un religieux franciscain et un mathématicien italien.

⁹ Ce dessin est d'ailleurs souvent appelé le dessin de l'homme universel.

Britannia (1577) de William Camden¹. Dans le domaine de la construction, Vitruve préconisait de reproduire les rapports entre les différentes parties du corps et son ensemble : il développa ainsi le principe de proportionnalité. Si nous nous attardons quelques instants sur l'Homme de Vitruve, nous pouvons constater que son corps se situe à l'intérieur d'un carré et d'un cercle, et que son nombril est précisément au centre du cercle. Le carré, avec ses quatre angles droits est « équivalent du point de vue numérique » au cercle. En effet, en multipliant 4 par 90°, nous obtenons bel et bien 360°.

Serions-nous en présence des proportions anatomiques idéales qui envoûtèrent les intellectuels anglais à partir du XV^e siècle ? Pendant presque deux siècles, l'idée d'une norme idéale de la beauté physique se propagea à travers toute l'Europe. Le mythe du nombre d'or, applicable à l'architecture comme au corps, fut réactualisé. La perfection fut recherchée dans un chiffre, une fraction, voire une équation mathématique. Avec « l'homme vitruvien », De Vinci réalise le tour de force d'inscrire le corps humain à la fois dans un cercle et dans un carré, représentant ainsi l'idéal, l'unité et la perfection. Déjà au Moyen Âge, une figure similaire à « l'homme de Vitruve » de De Vinci avait fait l'objet de commentaires par plusieurs symbolistes, notamment Hildegarde de Bingen (1098-1179) et Guillaume de Saint-Thierry (1075-1148), qui déjà observaient que l'homme dessiné s'inscrivait dans deux séries de cinq carrés égaux, l'une verticale et l'autre horizontale. Outre la figure de la croix, il est en effet possible de former avec ces deux séries de cinq un carré parfait ($5 \times 5 = 25$) qui fait également penser au triangle pythagoricien de côtés 3, 4, 5 ($3^2 + 4^2 = 5^2$). Les proportions et les mathématiques font donc intégralement partie de la logique qui prédominait dès le Moyen Âge.

Pour mieux comprendre la place grandissante de l'art et des règles du beau dans la société du XV^e siècle, il faut se rendre compte que les deux précurseurs que furent Léon Alberti et Léonard De Vinci ont étroitement collaboré pour la reconnaissance des beaux-arts dans l'élaboration du *Paragone*. Dès la seconde moitié du XV^e siècle et surtout au XVI^e siècle, une prise de conscience nouvelle apparaît, récusant l'antique classification des arts en arts libéraux² d'une part, en arts mécaniques³ de l'autre. La peinture et la sculpture sont désormais considérées comme les moyens d'une représentation du monde extérieur

¹ Voir à ce sujet les précisions d'Anne M. Myers, *Literature and Architecture in Early Modern England*, Baltimore, The Johns Hopkins, University Press, 2013, p. 44 : « The *Britannia* does refer to Vitruvius more than once, but always as a historical source for ancient Roman history [...] ».

² Les arts libéraux sont la grammaire, la dialectique, la rhétorique, l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie.

³ Les arts mécaniques sont au nombre de sept : la fabrication de la laine, l'armement, la navigation, l'agriculture, la chasse, la médecine et le théâtre.

selon des principes rationnels que les artistes chercheront bientôt à établir. Léon Battista Alberti et Léonard de Vinci, plus que tout autre (c'est-à-dire que Pétrarque, Cennini, Boccace ou Ghiberti par exemple), collaborèrent avec leurs moyens propres à un débat dont l'enjeu était aussi le statut de l'artiste dans la société. L'un et l'autre s'appuient sur les mathématiques et sur une conception rationnelle et scientifique du monde où l'artiste peut imiter la Nature, mais aussi l'amender, au nom d'un concept impératif : celui de la Beauté.

Les artistes italiens ont donc incontestablement inspiré l'art en Angleterre qui, au XVI^e siècle, s'ouvre à une nouvelle ère nourrie non seulement par la découverte de la perspective mais aussi par l'arrivée d'exilés flamands. En effet, au cours du règne d'Élisabeth I^{re}, la sculpture anglaise se modifie profondément et acquiert ses lettres de noblesse grâce à l'intervention de réfugiés néerlandais, les Flamands.

1.2.2. Les influences flamandes

Au cours du XVI^e siècle, beaucoup de Hollandais fuirent leur pays à cause des persécutions religieuses¹ qu'ils y subissaient et nombre d'entre eux choisirent l'Angleterre comme terre d'accueil. L'immigration d'ouvriers – et notamment d'artisans – outre-Manche fut assez importante pour en modifier l'art autochtone. Les sculpteurs réfugiés en Angleterre y amenèrent leurs savoir-faire et leur art, contribuant ainsi à l'élaboration d'un style renouvelé.

En plus des réfugiés, des artistes flamands² eurent une très grande influence sur le style élisabéthain. Hans Vredeman de Vries (1527-1606) exerçait à Anvers et excellait comme peintre de perspectives linéaires. « [P]erspective it is best painter's art » (Sonnet 24, vers 4), affirmait Shakespeare... mais le dramaturge insiste aussi sur la duplicité de la perspective lorsqu'il ironise la ressemblance physique des jumeaux Viola et Sébastien dans *La nuit des rois* : « One face, one voice, one habit and two persons: / A natural perspective, that is and is not » (5.1.213-14). Il semblerait que Shakespeare ait été intrigué et enthousiasmé par ce nouveau phénomène. Il faut dire que des traités sur le sujet commençaient à être disponibles en Europe. Par exemple, Hans Vredeman de Vries publia

¹ La population flamande dut fuir les violences des guerres de religion entre catholiques et protestants. Les protestants, désireux de conserver leur religion, vont émigrer vers l'Angleterre.

² Pour voir le style des sculptures flamandes entre le XV^e et XVI^e siècle, voir l'ouvrage de Kim Woods, *Imported Images*, Donington, Shaun Tyas, 2007, p. 1-104.

dès 1554 des gravures de grotesques¹, de vases et de caryatides destinées aux peintres, aux sculpteurs et aux décorateurs². Peintre, architecte, ornemaniste, Hans Vredeman de Vries fut un maître de la perspective ; les traités d'architecture de Serlio et de Vitruve, par le biais des traductions de Pieter Coecke van Aelst, furent pour lui une révélation. Il publia à son tour des recueils, notamment *Perspectiva* (1604), qui contribuèrent à la diffusion de ses modèles architecturaux (illustration n°27). Aussi son œuvre influença-t-elle durablement les écoles du Nord et encouragea le développement de l'architecture.

Wendel Dietterlin (1551-1599) était quant à lui originaire de Strasbourg et se caractérisait par un goût prononcé pour le grotesque. Bien qu'il n'eût pas le statut d'architecte et qu'il se dît peintre avant tout, Dietterlin est surtout connu pour ses nombreuses gravures – 209 au total – et son traité d'architecture, *Architectura* (1593). Tout comme le quatrième livre de Sebastiano Serlio, le traité de Dietterlin contient cinq parties correspondant à autant d'ordres architecturaux : le toscan, le dorique, l'ionique, le corinthien et le composite. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une interprétation classique et rationnelle, dans l'esprit de la Haute Renaissance³. Au contraire, tout en s'inscrivant dans la continuité maniériste⁴ de la Grotte des Pins du château de Fontainebleau et du *Livre extraordinaire* (1551) de Serlio, le traité de Dietterlin promeut encore plus l'anticlassicisme, le côté fantastique et la profusion décorative en imaginant notamment des portails pittoresques, des « bestiaires » et des « rustiques » dont l'exécution en pierre paraît invraisemblable (illustration n°28).

On sait que Vredeman de Vries et Dietterlin étaient tous deux lus dans les cercles de la haute noblesse anglaise. Henry Percy, neuvième comte de Northumberland, possédait ainsi dans sa bibliothèque personnelle des exemplaires d'Alberti, d'Androuet, de Delorme, de Palladio, de Serlio, de Vignola, ainsi que de Dietterlin et Vredeman de Vries⁵. Mais c'est sans doute l'exemple du sculpteur hollandais Gheerart Janssen, ou Garret Johnson (v.1570-1630), arrivé en 1567, qui permet de mieux comprendre l'évolution de la sculpture dans l'Angleterre élisabéthaine. Après s'être fait une réputation dans sa terre d'accueil, Johnson reçut en 1592 d'importantes commandes, dont deux tombes du cinquième comte de Rutland. L'une était pour son père, l'autre pour son oncle. Garret Johnson aurait aussi

¹ Nous reviendrons sur le concept de grotesque ultérieurement. Voir infra, p. 308-10.

² Par ses illustrations, il influença profondément les maniéristes.

³ La Haute Renaissance se réfère à l'art de la Rome papale, de Florence et de la république de Venise entre 1500 à 1530. Les grands maîtres de cette période étaient Léonard De Vinci (1452-1519), Michel-Ange (1475-1564) et Raphaël (1483-1520).

⁴ Nous reviendrons sur ce concept ultérieurement.

⁵ Peter Burke, « Translating the Language of Architecture » in *Early Modern Cultures of Translation*, eds. Karen Newman et Jane Tylus, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015, (p. 25-44), p. 40.

travaillé sur le monument funéraire de Shakespeare maintenant placé dans l'église de Stratford-upon-Avon (illustration n°29). Ces commandes de l'élite anglaise démontrent un goût pour la nouveauté et, par conséquent, pour des statues différentes de celles qu'avait connues l'Angleterre jusque-là¹. Le travail fut sans doute jugé satisfaisant car lorsque le cinquième comte de Rutland eut besoin d'une autre tombe, c'est au fils de Garret Johnson, Nicholas Johnson, qu'il fit appel – le père étant probablement décédé. La statue réalisée par le fils contenait une nouveauté intéressante : des bouquets de rubans de couleurs étaient désormais placés de chaque côté d'une épitaphe – détail assez caractéristique des œuvres du début du XVII^e siècle (illustration n°30)².

De telles originalités de style et de détails n'étaient pas suffisamment fréquentes pour qu'une œuvre singulière ne fût pas remarquée par le public. Aussi serait-il difficile d'évoquer les influences artistiques flamandes et leur originalité sans parler du célèbre trompe-l'œil, *Le retable du Jugement dernier* réalisé vers 1445-1448 par le peintre Rogier Van der Weyden, aussi appelé Roger de la Pasture (illustration n°31). Une autre de ses peintures tout aussi connue est *La descente de croix*, peinte vers 1435³ (illustration n°32), où l'apparence d'une profondeur est parfaite. Car, en effet, un trompe-l'œil, comme son nom l'indique, donne une illusion de ce qui n'est pas.

Cette peinture en trompe-l'œil sur panneau de bois mérite que nous nous y arrêtions quelques instants, car c'est une œuvre qui mêle très subtilement peinture et sculpture et montre bien l'interaction des arts à la Renaissance. Ce tableau représente la descente du Christ de la croix par Joseph d'Arimathie⁴ et Nicodème⁵. Ce qui rend l'œuvre unique pour cette période, c'est que les personnages apparaissent tellement vrais, quasiment palpables, que le spectateur voit presque lui-même l'évanouissement de la Vierge Marie qui s'effondre dans une position reflétant celle du Christ. Sa posture est une nouveauté pour l'art flamand⁶ car, contrairement aux autres *Descentes de croix* représentées, celle-ci arbore une Vierge en bleu dont le corps forme un arc identique à celui de son fils, comme

¹ Pour plus d'informations sur les commandes et les choix de tombeaux jusqu'au début du XVI^e siècle, voir l'ouvrage de Nigel Saul, *English Church Monuments in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2009, plus particulièrement p. 83-119.

² Margaret Whinney, *Sculpture in Britain, 1530 to 1830*, *op. cit.*

³ Cette peinture de l'artiste flamand Rogier Van der Weyden fut réalisée entre 1435 et 1438. Elle est actuellement exposée au Musée du Prado, à Madrid.

⁴ C'est un personnage du Nouveau Testament qui se serait converti à l'enseignement du Christ. Il apparaît pour la première fois après la crucifixion.

⁵ Un des premiers disciples de Jésus.

⁶ Ce terme fut créé à posteriori, au XIX^e siècle, pour désigner une période d'intense activité artistique dans les anciens Pays-Bas méridionaux aux XV^e et XVI^e siècles. Ce mouvement regroupait en particulier des peintres de villes florissantes telles que Tournai, Bruxelles, Bruges, Gand, ou encore Anvers.

pour mieux accentuer sa souffrance. Cette Vierge en pamoison est un apport iconographique introduit par Van der Weyden pour mieux accentuer l'aspect dramatique de la scène. Pareille composition renvoie directement à l'œuvre de dévotion chrétienne généralement attribuée au moine allemand Thomas a Kempis (v.1379-1471), *L'Imitation de Jésus-Christ*¹. Ce texte, tout comme le tableau de Van der Weyden, invitait le lecteur à s'identifier au Christ et à ressentir les souffrances.

Les personnages de *La descente de croix* sont de surcroît vus comme des sculptures peintes au naturel, dans la mesure où ils sont figurés dans une niche d'architecture dorée. Aussi l'action semble-t-elle se dérouler dans un espace de profondeur restreinte, alors qu'il y a en réalité cinq niveaux de profondeur dans ce tableau : la Vierge à l'avant, le corps du Christ, les personnages qui portent le corps, la croix et l'assistant sur l'échelle. Le jeune homme à son sommet semble en outre avoir le bras pris entre la croix et la fausse bordure encadrée d'entrelacs, et l'un des clous qu'il tient paraît même sortir de l'encadrement. Un tel trompe-l'œil met non seulement en avant la complexité spatiale de l'art en général, mais aussi et surtout celle de la peinture et de la sculpture qui semblent s'entremêler au sein d'une même œuvre. D'ailleurs, c'est cette vision infidèle et faussée que confesse avoir eue John Evelyn² en 1644. Avouait avoir été dupé par un trompe-l'œil peint sur un mur à Rueil, il déclarait : « the Arch of Constantine, painted on a wall in oil, as large as the real one at Rome, so well done, that even a man skilled in painting may mistake it for stone and sculpture »³.

La présence de trompe-l'œil, l'avènement de la perspective et de la profondeur dans les tableaux, et les nouvelles formes sculptées, témoignent d'une évolution indubitable vers une forme de représentation novatrice pour l'époque. Les sculpteurs de l'époque élisabéthaine n'ont pas échappé à cette tendance. En décomposant rapidement *La descente de croix*, nous avons mis à jour des détails originaux, inédits, associés à un thème religieux traditionnel. Qu'en est-il de la sculpture ? Quels rôles revêtaient les statues ? Quelles fonctions avaient-elles dans la société où elles étaient érigées ?

¹ Œuvre anonyme de piété chrétienne de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e siècle, représentative d'une nouvelle expérience spirituelle appelée "*devotio moderna*" (mouvement de réforme et courant de spiritualité) qui a été illustrée par Jean de Ruysbroek. Pierre Corneille l'a traduite et paraphrasée en vers français en 1656. Elle se révèle un extraordinaire succès de librairie avec 2300 éditions et près de 2.4 millions d'exemplaires en circulation à la fin du XVIII^e siècle – ce qui en fait à cette époque le livre le plus souvent imprimé après la Bible. Voir Martine Delaveau et Yann Sordet, *Un succès de librairie européen, l'Imitatio Christi, 1470-1850*, Paris, Éditions des Cendres, 2012, p. 424.

² John Evelyn (1620-1706) était un écrivain, paysagiste et mémorialiste anglais.

³ John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, 2 vols., éd. William Bray, Londres, Dent, 1966, vol. 1, p. 55.

1.3. Les statues et leurs fonctions

Intéressons-nous maintenant à ce qui pousse les sculpteurs à vouloir ériger leurs statues. Bien qu'Etienne Falconet¹ soit un contemporain du XVIII^e siècle, lorsqu'il lui est demandé de donner son avis sur la sculpture, ce qu'il répond est éclairant à plus d'un titre. D'après lui,

[...] la sculpture, après l'Histoire, est le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs faiblesses. Si nous avons, dans la statue de Vénus, l'objet d'un culte imbécile & dissolu, nous avons, dans celle de Marc-Aurèle, un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité.

Cet Art, en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous transmet l'histoire ; tandis que, d'un autre côté, les traits précieux qui nous restent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs statues ravivent en nous ce sentiment d'une noble émulation, qui porte l'ame aux vertus qui les ont préservés de l'oubli².

[...] le but, le plus digne de la Sculpture, en l'envisageant du côté moral, est donc de perpétuer la mémoire des hommes illustres, & de donner des modèles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie.

La Sculpture a un objet, moins utile en apparence ; c'est lorsqu'elle traite de sujets de simples décorations ou d'agrément ; mais alors elle n'en est pas moins propre à porter l'ame au bien ou au mal. Quelques fois elle n'excitera que des sensations indifférentes. Un Sculpteur, ainsi qu'un Ecrivain est donc louable ou répréhensible, selon que les sujets qu'il traite sont honnêtes ou licencieux³.

En d'autres termes, une sculpture a une raison d'être et un but précis. Les sculptures traduisent visuellement des idées telles que la grandeur, la noblesse, l'héroïsme, ou la majesté, et pour comprendre ces idées, le spectateur doit observer attentivement la pose du personnage, son mouvement, l'inclinaison de sa tête, la disposition de la draperie, et la physionomie générale de la créature représentée. Armelle Sabatier constate également qu'au début du XVII^e siècle en Angleterre : « [m]onuments are then used as a means to record the social position of the dead and their courageous actions »⁴. Etienne Falconet insiste en outre sur l'important rôle moralisateur d'une statue en ajoutant qu'

[...] en se proposant l'imitation des surfaces du corps-humain, la Sculpture ne doit pas s'en tenir à une ressemblance froide, tel qu'auroit pu être l'homme avant le souffle vivifiant qui l'anima. Cette force de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par son exactitude qu'une louange aussi froide que la ressemblance, & l'ame du spectateur n'en seroit point

¹ Sculpteur académicien français né en 1716 à Paris, mort en 1791.

² Etienne Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, Paris, Prault, 1761, p. 2-3.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, *op. cit.*, p. 147.

émue. C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le Sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre, etc¹.

Ainsi, une sculpture réussie dépasse la simple imitation et se doit de produire un effet sur ceux qui la regardent. En utilisant le terme « passion », Etienne Falconet décrit en fait une affection, un intérêt très vif pour une représentation en trois dimensions.

C'est donc aux relations entre sculptures et individus que nous allons à présent nous intéresser en examinant la place que les statues occupaient dans l'Angleterre élisabéthaine, ainsi que leur réception par le public de l'époque.

1.3.1. Les fonctions et les lieux des statues

Nous le savons, car nous l'avons tous expérimenté lors de nos visites dans des lieux culturels, les représentations en deux ou trois dimensions jouent un rôle crucial dans la genèse des émotions. Par exemple, la célèbre statue *La Pietà* de Michel-Ange (1497-1500) (illustration n°33), fascine toujours ses visiteurs. Pourtant elle ne représente qu'une autre sculpture de la Vierge Marie parmi d'autres. La douce madone est très jeune, très belle et très triste. La douleur muette d'une mère, tel est le sujet que Michel-Ange a voulu représenter et faire partager aux spectateurs. *La Pietà*, étonnamment, est la seule œuvre qu'il signa...

De nombreuses représentations sculptées de la piété ornèrent les églises de l'Europe renaissance, y compris celles de l'Angleterre avant la Réforme. Comme l'affirme Katharine Goodland : « the English had once been encouraged to gaze upon statues of the piety and upon Mary's compassion in the medieval plays and treatises »². Dans l'Angleterre de la Réforme, ces représentations sculptées disparaissent et laissent la place à des représentations théâtrales, toujours vaguement menaçantes, de la mère en deuil pleurant son enfant mort³.

Les statues, elles, se réinventent, particulièrement à la fin du XVI^e siècle. Nous avons en effet déjà démontré que les statues occupaient une place croissante dans le

¹ *Ibid.*, p. 3-4.

² Katharine Goodland, *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama. From the Raising of Lazarus to King Lear*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 2.

³ Par exemple dans le *Roi Lear*, la scène dans laquelle le roi porte dans ses bras le corps inerte de sa fille, Cordelia, avant de la déposer à ses pieds pour mourir, projette une image inversée et pervertie de la *Pietà*.

paysage élisabéthain. Ainsi, les sculptures apparaissent de plus en plus dans les lieux publics tels que les jardins et les cimetières.

L'art du jardin est d'ailleurs une ramification de la sculpture, surtout depuis la Renaissance italienne de la fin du XIV^e siècle jusqu'au début du XVI^e siècle. Les jardins réutilisent les thèmes médiévaux mais la nouveauté est l'utilisation de l'espace, de plans horizontaux en terrasses, et d'écrans de végétation taillés créant des échappées qui encadrent et mettent en valeur le paysage¹. Des statues imitant des modèles antiques, la présence reposante de l'eau, des végétaux choisis et répartis de façon stricte, et la division mathématique de l'espace dominé par la géométrie et la symétrie, tels sont les principes mêmes du jardin de la Renaissance florentine. Minéraux et végétaux y sont traités de la même manière, au service d'un même dessein architectural². D'ailleurs, les vicissitudes, la difficile recherche de la vérité sont souvent symbolisées par la présence de labyrinthes³. Par la statuaire inspirée de l'antique sont exprimés les destins humains qui échappent aux hommes. Les grottes représentent les racines terrestres de l'humanité et les jardins situés autour des villas sont mis en valeur lors des fêtes fastueuses. Les Anglais ne sont pas indifférents à ces nouvelles tendances. Francis Bacon, en 1625, décrit ainsi des jardins arborant des statues. Il commence par faire l'éloge de ces espaces verts : « It [the garden] is the Greatest Refreshment of the Spirits of Man; Without which *Buildings* and *Pallaces* are but Grosse Handy-works »⁴. Puis, il dit aimer les plantes et les allées, mais affirme dédaigner les images : « Wherein I, for my part, doe not like *Images*, *Cut out in Jupiter*, or other *Garden Stuffe*: They be for Children »⁵. Bien qu'il consente à demi-mot éprouver un certain attrait pour des sculptures érigées au centre d'une fontaine, Bacon rappelle que le but premier d'une statue est d'acheminer l'eau : « [...] the *ornaments of Images Gilt*, or of *Marble*, which are in use, doe well : But the maine Matter is, to convey the Water [...] »⁶. Il insiste ensuite à nouveau sur la futilité de la présence d'une statue dans un point d'eau, qui ne fait qu'embellir le tout d'une manière accessoire :

¹ Voir l'ouvrage Michel Conan, *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997.

² Au sujet de sculptures taillées dans des buissons et des arbustes dans les jardins élisabéthains et jacobéens à la Renaissance, voir l'article d'Armelle Sabatier, « Elizabethan and/or Jacobean style: Continuity and Changes in Early English Renaissance Garden Sculpture » in *Monde(s) en mouvement. Mutations et innovations en europe à la fin du Moyen Âge et au début de a Renaissance*, éd. Muriel Cunin et Martine Yvernault, Limoges, Presse Universitaire de Limoges, 2012, (p. 269-74).

³ Voir à ce propos Sophie Chiari, *L'image du labyrinthe à la Renaissance*, Paris, Champion, 2010.

⁴ Francis Bacon, *The Essays or Counsels, Civil and Morall*, Paris, Aubier, [1625], 1979, p. 244.

⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁶ *Ibid.*, p. 227.

As for the other Kinde of *Fountaine*, which we may call a *Bathing Poole*, it may admit much Curiosity, and Beauty; wherewith we will not trouble our selves: As, that the Bottome be finely Paved, And with Images: The sides likewise; And withall Embellished with Coloured Glasse, and such Things of Lustre; Encompassed also with fine Railes of Low Statua's¹.

Il conclut enfin son essai sur les jardins en insistant sur les statues, preuve supplémentaire que ces représentations en trois dimensions qu'il aime tant critiquer ne le laissent pas indifférent :

So I have made a Platforme of a *Princely Garden*, Partly by Precept, Partly by Drawing, not a Modell, but some generall Lines of it; And in this I have spared for no Cost. But it is nothing, for *Great Princes*, that for the most Part, taking Advice with Workmen, with no Lesse Cost, set their Things together; And sometimes adde *Statuas's*, and such Things, for State, and Magnificence, but nothing to the true Pleasure of a *Garden*².

Bacon ne mentionne que furtivement les statues des jardins en les comparant à de simples ornements. En d'autres termes, selon lui, des ornements comme des statues peuvent être rajoutés pour donner aux jardins un aspect plus grandiose, mais le geste est, à son avis, inutile. Les écrits de Bacon, homme de science, témoignent d'une perception des jardins et des sculptures héritées des périodes henricienne et élisabéthaine. En d'autres termes, Bacon avait beau être ouvert aux innovations scientifiques de son temps, il restait tourné vers le passé sur des questions purement esthétiques. En effet, Armelle Sabatier note que les innovations technologiques de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle changèrent quelque peu le rôle et les fonctions de la sculpture dans les jardins anglais :

[t]he introduction of technological innovations in English Renaissance gardens, mainly initiated by the French mannerist engineer Salomon de Caus³, endowed garden sculpture with new roles and functions. Garden sculpture was no longer regarded as mere ornamentation⁴.

¹ *Ibid.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 231.

³ Salomon de Caus (1576-1626) est un français vivant en Angleterre au début de XVII^e siècle. Il est connu pour ses œuvres multiples qui couvrent des domaines aussi divers que l'architecture, la mécanique, l'hydraulique, la perspective, la musique, la construction des orgues et des cadrans solaires. Il construisit plusieurs sculptures mobiles, des statues parlantes et des automates dans les jardins, par exemple dans les jardins du palais de Greenwich et ceux de Somerset House (illustration n°34). Pour plus d'informations sur De Caus et son travail, voir l'ouvrage de Luke Morgan, *Nature as Model. Salomon de Caus and Early XVIIth Century Landscape Design*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2007. Voir également son ouvrage intitulé *La perspectiue, avec la raison des ombres et miroirs Par Salomon de Caus ingenieur du serenissime Prince de Galles, dedie a son altesse*, Londres, Richard Field, 1611, STC (2nd ed.) / 4868.7.

⁴ Armelle Sabatier, « Elizabethan and/or Jacobean Style: Continuity and Changes in Early English Renaissance Garden Sculpture » in *Monde(s) en mouvement : mutations et innovations en Europe à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance*, éd. Muriel Cunin et Martine Yvernault, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 269.

Dans ces jardins devenus théâtres, des automates actionnés par la force de l'eau permettent ainsi de multiplier les scénographies festives¹. Quelques descriptions de ces espaces verts dotés d'automates nous sont parvenues, comme le témoignage de Thomas Platter en 1599 et dans lequel il décrit le Bosquet de Diane construit dans le jardin du Palais de Sans-Pareil (« Nonsuch Palace ») où une statue de Diane² est érigée au milieu d'une fontaine (illustration n°35). Platter constate le rôle important joué par les statues dans les jardins élisabéthains. La fontaine sculptée sur un rocher dramatisait par exemple l'épisode de Diane au bain, épiée par Actéon³. Platter explique :

A grove called after Diana, the goddess, from here we came to a rock out of which natural water springs into a basin, and on this was portrayed with great art and life-like execution the story of how the three goddesses took their bath naked and sprayed Actaeon with water, causing antlers to grow upon his head, and of how his own hounds tore him to pieces⁴.

Ce qui surprend et fascine le visiteur, c'est le réalisme saisissant de ces statues (« life-like execution »). Elles sont apparemment plus vraies que nature. La présence de ces sculptures dans un jardin n'est d'ailleurs pas sans rappeler la pseudo-transformation d'Adonis en statue dans le poème narratif de William Shakespeare, *Vénus et Adonis*. Alors que la déesse s'adresse à Adonis, elle dit se transformer en un parc où le bel Adonis devient, quant à lui, une statue décorant le jardin :

'Fondling,' she saith, 'since I have hemmed thee here
Within the circuit of this ivory pale,
I'll be a park, and thou shalt be my deer;
Feed where thou wilt, on mountain or in dale;
Graze on my lips, and if those hills be dry,
Stray lower, where the pleasant fountains lie.
Within this limit is relief enough,
Sweet bottom-grass and high delightful plain,
Round rising hillocks, brakes obscure and rough,
To shelter thee from tempest and from rain:
Then be my deer, since I am such a park;
No dog shall rouse thee, though a thousand bark.'
(vers 229-40)

Le jeune homme est devenu une belle sculpture blanche aux yeux de Vénus.

¹ Au sujet des automates hydrauliques de De Caus, voir l'article de Dorothea Nolde, Elena Svalduz et Maria José del Rio Barredo, « City courts as places of cultural transfer » in *Cities and Cultural Exchange in Early Modern Europe, 1400-1700*, eds. Donatella Calabi et Stephen Turk Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, (p. 254-85), p. 272-73.

² Cette illustration est une gravure au stylo de « La Fontaine Diana » construite par Henri VIII vers 1538 et détruite en 1682-83.

³ Cet épisode est inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide.

⁴ Roy Strong, *Renaissance Garden in England*, Londres et New York, Thames and Hudson, 1979, p. 66.

Revenons à cette sculpture dans le Bosquet de Diane. Un autre témoignage le concernant est également à notre disposition : c'est celui du Baron Waldstein qui, lors de la visite du jardin de Beddington en 1600, décrit ce qu'il y a vu :

The garden contains a beautiful square-shaped rock sheltered on all sides and very cleverly contrived: the stream flows right through it and washes it all around. In the stream one can see a number of different representations: the best of these is Polyphene playing on his pipe, surrounded by all kinds of animals. There is also a Hydra out of whose many heads the water gushes¹.

Difficile toutefois de savoir quelles émotions procurèrent ces statues à l'illustre visiteur.

En 1611, c'est un autre visiteur, dont le nom n'est hélas pas mentionné, qui décrit le même jardin. Il explique :

In the first garden we saw a very fine fountain with neatly made fishes, frogs, etc.. swimming in the fountain as if they were alive [...] Not far away there is a stream of water cheerfully running out of a little hill which is handsomely finished with all sorts of neatly made animals and little men as though they were alive².

Les statues rappelaient donc par certains côtés des automates anthropomorphes³ montrés dans les palais royaux et les salons d'Europe.

En 1495 déjà, Léonard De Vinci avait fait une ébauche d'un automate assez complexe, qui pouvait faire penser à un robot. Très en vogue en Europe continentale au Moyen Âge⁴, les automates témoignent d'avancées technologiques importantes au cœur de la Renaissance⁵. Mis à part les jacquemarts et quelques sculptures animées hydrauliquement, je n'ai pas trouvé, pour l'Angleterre, de preuve tangible de la présence d'autres automates dans les jardins à l'époque de Shakespeare. Paradoxalement, les automates (statues animées, têtes parlantes, forêts qui marchent, oiseaux mécaniques) foisonnent dans la littérature anglaise de l'époque, comme vient utilement le rappeler *The Automaton in English Renaissance Literature* (2011), de Wendy Beth Hyman. Jessica Wolfe observe qu'au début du XVII^e siècle, une reconsidération des machines, de manière

¹ Cité par Roy Strong, *The Tudor and Stuart Monarchy, Pageantry, Painting, Iconography*, Woodbridge, Boydell Press, 1995, p. 329.

² *Ibid.*, p. 329-30.

³ C'est-à-dire des automates à la forme humaine.

⁴ Voir à ce propos l'ouvrage de E. R. Truitt, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.

⁵ Voir à ce sujet l'illustration n°36 qui est un dessin d'un automate verseur du XIV^e siècle provenant d'un pays oriental. La coupe de l'automate, percée à sa base, est remplie d'un liquide qui coule dans le bras jusqu'à un récipient. En se remplissant, le bras se lève et amène la coupe aux lèvres de l'automate. Transféré dans un autre récipient, le bras tenant la coupe redescend et actionne le bras avec le nénuphar. Voir également l'illustration n°37 qui est un automate en bois peint datant du XVI^e siècle.

générale, et des rapports complexes qu'elles entretiennent avec les humains, prend une forme quelque peu conflictuelle dans toute l'Europe : « [e]arly seventeenth culture embarks upon a widespread reconsideration of its attitude stimulated in part by a conflicted relationship to machinery and to the practice of mechanics »¹. E. R. Truitt note quant à lui que ces êtres mécaniques se tiennent à la limite entre les morts et les vivants : « they [automaton] identify and patrol boundaries of many different kinds: between courtly and churlish behaviour, between good and evil, living and dead »². Doit-on autoriser ces nouvelles machines créées par l'homme ou au contraire les rejeter ?

Les automates rappellent quelque peu les pantomimes qui se sont développés dès le XVI^e siècle en Angleterre à partir du théâtre de rue, lui-même influencé par la *comedia dell'arte*³. Un pantomime est un comédien qui joue sans le recours de la parole, tel un mime. Il exprime passions, sentiments et idées par des gestes et par des attitudes. Les pantomimes représentent habituellement des personnages types et ils sont particulièrement attrayants car ils incarnent une alliance savante entre la stase (le silence) et le mouvement (la gestuelle) qui les placent dans une zone liminale, entre la statue et le vivant. R. J. Broadbent déclare à leur propos : « deprived of the imitative principle the strength, [with its] mute expression, it [art] becomes nothing but a series of cadenced steps, interesting merely as a graceful exercise »⁴.

L'Angleterre fabrique donc ses propres « statues » en les métaphorisant. Néanmoins, elle recèle aussi un nombre important de vraies sculptures. Le poème allégorique de Stephen Hawes (v.1475–v.1523), *The Pastime of Pleasure*, publié en 1509, évoque ainsi les sculptures présentes dans les cimetières. Il témoigne de l'importance de la mémoire et du souvenir après la mort chez les Élisabéthains. Dans ce poème, Dame Rhétorique décrit en effet les lieux et les images de son tombeau :

The good Dame Mercy with Dame Charyte
 My body buryed full ryght humbly
 In a fayre temple of olde antyquyte,
 Where was for me a dyryge devoutely
 And with many a masse full ryght solempnely;
 And over my grave, to be in memory,
 Remembraunce made this lytell epytaphy⁵

¹ Jessica, Wolfe, *Humanism, Machinery, and Renaissance Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 1.

² E. R. Truitt, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, op. cit., p. 9.

³ Voir Albert Edward Wilson, *The Story of Pantomime*, Wakefield, EP publishing Ltd, 1974.

⁴ Voir aussi R. J. Broadbent, *A History of Pantomime*, Londres, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & C^o, 1901.

⁵ Stephen Hawes, *The Pastime of Pleasure*, Londres, Oxford University Press, [1509], 1928, p. 206.

Les termes « humbly », « fayre », « old », « devoutely », « full ryght solempnely » soulignent bien l'importance du monument funéraire, en d'autres termes d'une tombe avec sa sculpture, dans un cimetière¹. Durant la première moitié du XVI^e siècle, il faut dire que les commandes de statues funéraires l'emportent très largement, du moins en Angleterre, sur d'autres types de sculpture. Chiffres à l'appui, le comte de Rosenthal affirme ainsi : « Sepulchres made up about 85 percent of the sculptural commissions in England and Poland, about half in France and the Lowlands »².

Les sculptures publiques, dans l'Angleterre des Tudors, représentaient le plus souvent des personnages de la royauté ou des cavaliers de grande dimension. Ces dernières constituaient l'essentiel des statues civiles depuis l'antiquité. Ces statues dites funéraires étaient placées à des endroits où tous pouvaient les voir. Elles pouvaient être érigées par des nobles, des marchands, des individus issus de la *gentry*, et permettaient au plus grand nombre de prendre connaissance d'une représentation en trois dimensions d'un homme disparu.

Ces représentations étaient souvent contemplées par des individus qui venaient rendre hommage à la personne représentée. Cette sorte de pèlerinage était une manière de saluer publiquement un grand personnage – ou sa famille –, de présenter ses condoléances, et de témoigner son soutien ou son affection à l'entourage du défunt. Comme le remarque Catherine Belsey, « funeral monuments of the period project for the world to see the self-image that the family wished to record for posterity, often including the grand marriages of the children, as well as the memory of those who died in infancy »³.

Cette double fonction à la fois commémorative et eschatologique n'avait rien de nouveau. Depuis les époques romaine, chrétienne ou encore byzantine, les statues revêtaient un rôle social et collectif. Un hommage rendu à l'image de l'empereur correspondait à un hommage rendu directement à l'empereur. En somme, une statue suppléait l'absence de l'individu en l'incarnant en trois dimensions.

Une statue située dans un lieu public ne permet pas seulement de rendre hommage à un individu, c'est également une façon de l'immortaliser. Comme le rappelle Erwin Panofsky,

¹ Cet effet de mode se perpétue aussi après le règne d'Élisabeth. Voir l'ouvrage de Peter Sherlock, *Monuments and Memory in Early Modern England*, Australie, University of Melbourne, 2008.

² Earl Rosenthal, « Diffusion of the Italian Renaissance Style in Western European Art » (1978) in *The Renaissance in Europe: A Reader*, éd. Keith Whitlock, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000, Section Two, (p. 149-160), p. 156.

³ Catherine Belsey, *Shakespeare and the Loss of Eden*, New Jersey, Rutgers University Press, 1999, p. 90.

[l']homme est le seul animal à laisser derrière lui des souvenirs témoins ; car il est le seul animal dont les productions rappellent à l'esprit une idée distincte de leur existence matérielle. D'autres animaux utilisent des signes, édifient des structures ; mais ces signes, ils les utilisent sans percevoir la relation de signification ; ces structures, ils les édifient sans percevoir la relation de construction¹.

Les statues sont ainsi porteuses de la mémoire de l'humanité et trahissent bien souvent un désir d'immortalité. Aussi les statues funéraires représentent-elles une commémoration de l'être disparu dans un emplacement où le corps est conservé, et symbolisent-elles une correspondance entre l'éternité céleste et la renommée terrestre. Ces statues exposées mettent donc logiquement en exergue les vertus héroïques ou morales de l'être disparu. Philippe Ariès précise même que ces vertues sont, dans la plupart des cas, accordées de façon posthume : « Le défunt prétend à une gloire que les hommes lui ont refusée de son vivant, mais que sa vertu et la réputation de cette vertu lui assurent après sa mort, et dont témoigne publiquement son épitaphe »².

Les monuments funéraires étaient en général commandités et payés par les membres de la famille. Parfois, le mourant lui-même, sentant sa fin proche, prenait ses dispositions comme le fit John Claymond³ (1468-1537). Sur son testament rédigé en 1536, il spécifie le lieu de la tombe et écrit lui-même son épitaphe⁴. De tels arrangements n'étaient pas rares pour les personnes de rang élevé⁵. Après le décès d'un individu, ses descendants devaient s'assurer du respect de son grade et de son honneur. David Cressy affirme ainsi que loin d'être nivelleuse, la mort préserve la hiérarchie sociale : « Varying degrees of care and ornament attested to a person's rank or standing, and the pomp or grandeur of funeral accoutrements demonstrated that the social identity of the deceased had not entirely extinguished »⁶. Cette pratique traduit l'importance alors donnée aux statues funéraires. Elles étaient en effet des représentations idéales de soi au-delà de la mort. Ainsi, le monument de Sir Edward Baynton (1517-1593) à Bromham (Wiltshire) représente ses deux épouses et ses trois enfants (illustration n°38). Une inscription en laiton y fut ajoutée, qui identifie les différents membres de la famille :

¹ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 32.

² Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 221.

³ Il fut le premier président du collège Corpus Christi à Oxford.

⁴ Peter Sherlock, *Monuments and Memory in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 55.

⁵ John Weever, *Ancient Funerall Monuments within the United Monarchie of Great Britaine, Ireland, and the Islands Adiacent with the Dissolued Monasteries therein Contained: their Founders, and what Eminent Persons haue beene in the Same Interred.*, *op. cit.*, p. 18.

⁶ David Cressy, *Birth, Marriage & Death*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 449.

Here lieth SIR EDWARD BAYNTUN, Knight, within this marble clad,
 By Agnes Ryce, his first trew wyfe, that thyrtyn children had.
 Where of she left alyve withe him at her departure thre,
 Henry, Anne and Elizabeth, whose pictures now here see,
 The XIXth days of Auguste she deceased, of Christ ye year, 1574.
 These little figurs standing bie present the number here.
 Then married to Anne Packington, his second wyfe she was,
 For whose remembrance here in tombe these lynes he left in brasse.
 Anno Dni 1578¹.

Les sculptures qui doivent rappeler les vertus du défunt représentent souvent la personne sous son aspect le plus flatteur, le gratifiant d'une éternelle jeunesse. Curieusement, ce ne fut pas le cas d'Élisabeth I^{re}. La reine a toujours été représentée en souveraine jeune de son vivant. Or, son gisant la représente à l'âge de son décès, soixante-dix ans, une couronne sur la tête. Tout comme son choix d'être portraiturée jeune durant son règne fut un choix stratégique et politique – un dirigeant jeune suggère généralement un long règne et la possibilité de procréer pour une femme –, sa décision d'être enfin représentée telle qu'elle était à la veille de sa mort fut vraisemblablement, elle aussi, guidée par des critères de même nature. Il lui importait, désormais, de signifier sa longévité et de s'imposer comme une figure politique exemplaire². En effet, elle régna pendant quarante-cinq ans, resta vierge pour se consacrer à sa tâche de souveraine (selon la légende) et accomplit beaucoup pour son pays. Son épitaphe rappelle d'ailleurs cet accomplissement passé à la postérité :

Sacred to memory: Religion to its primitive purity restored, peace settled, money restored to its just value, domestic rebellion quelled, France relieved when involved with intestine divisions; the Netherlands supported; the Spanish Armada vanquished; Ireland almost lost by rebels, eased by routing the Spaniard; the revenues of both universities much enlarged by a Law of Provisions; and lastly, all England enriched. Elizabeth, a most prudent governor 45 years, a victorious and triumphant Queen, most strictly religious, most happy, by a calm and resigned death at her 70th year left her mortal remains, till by Christ's Word they shall rise to immortality, to be deposited in the Church [the Abbey], by her established and lastly founded. She died the 24th of March, Anno 1602 [this is Old Style dating, now called 1603], of her reign the 45th year, of her age the 70th.

To the eternal memory of Elizabeth queen of England, France and Ireland, daughter of King Henry VIII, grand-daughter of King Henry VII, great-grand-daughter to King Edward IV. Mother of her country, a nursing-mother to religion and all liberal sciences, skilled in many

¹ Peter Sherlock, *Monuments and Memory in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 63.

² Notons que bien qu'il n'y ait que très peu de représentations de personnes âgées et / ou disgracieuses, voici quelques illustrations de sculpteurs et peintres italiens qui montrent que dans certains cas, de telles représentations étaient réalisées. Je renvoie ici à mon annexe iconographique. L'illustration n°39 est un portrait en terre cuite d'un homme ridé réalisé par Guido Mazzoni au XV^e siècle. L'illustration n°40 qui est un buste en marbre d'un homme au visage buriné, sculpté par Benedetto da Maiano au XV^e siècle. L'illustration n°41 est quant à elle une peinture d'un vieil homme dont le nez est défiguré par des kystes.

languages, adorned with excellent endowments both of body and mind, and excellent for princely virtues beyond her sex. James, king of Great Britain, France and Ireland, hath devoutly and justly erected this monument to her whose virtues and kingdoms he inherits.

Après sa mort, l'image donnée de la reine Élisabeth âgée est donc tout aussi politique que sa représentation jeune. Son gisant met alors en exergue une souveraine accomplie, forte d'une expérience hors du commun, et qu'il faut célébrer comme la mère de son pays (« Mother of her country ») (illustration n°42). Son monument est de marbre blanc, avec une couronne, un haut col et elle porte dans la main droite l'orbe et le spectre, les insignes royaux.

Un autre exemple d'épithaphe encore plus directif est celle qui orne le monument de Jerome Poticary (1544-1596) à Stockton, dans le Wiltshire. Elle explique en effet au lecteur comment il doit interpréter la représentation :

« Expressam verae effigiem virtutis habeto : Illius ora simul te cernere viva putato, Plurima sparsit amicis commoda... » [Whoso gazest on this face, art's counterfeit, be assured you see delineated a monument of real worth. Imagine you now see the living form of one who was a great benefactor to his country, and his friends¹...]

Ces inscriptions sont en quelque sorte la voix des morts, comme s'ils pouvaient parler depuis leur tombe. À ce titre, elles prolongent la vie de l'être disparu.

Nous l'avons déjà dit, l'importance accordée à l'hommage et au souvenir, ne date pas du XVI^e siècle. Dans l'Égypte de l'an 3200 av J.C. déjà, l'âme, appelée le *ka*, se retrouvait même dans les statues funéraires. Marie-Claire Weynants-Ronday précise que

[c]e qu'on appelle en égyptien le *ka* était une variété d'âme ; c'était un second exemplaire du corps humain en une matière moins dense, reproduisant trait pour trait l'individu à qui il appartenait d'où le nom de 'double' que Maspero² lui avait donné. [...] Le *ka* devenait l'âme de la statue comme il avait été pendant la vie, l'âme, le double de celui que la statue représentait³.

Quelle que soit l'époque, une ambigüité fondamentale réside dans ces statues funéraires car elles peuvent être à la fois l'expression de la mort et d'une volonté d'immortalité, ambivalence particulièrement marquée en ce qui concerne les gisants dont il est parfois difficile de savoir s'ils représentent un mort ou un vivant (illustration n°43). À ce propos,

¹ Le texte latin et la traduction anglaise sont tirés de l'ouvrage d'Edward Kite, *Monumental Brasses of Wiltshire*, Londres, J. Henry et J. Parker, 1860.

² Gaston Maspero (23 juin 1846 à Paris-30 juin 1916) est un égyptologue français.

³ Marie-Claire Weynants-Ronday, *Les statues vivantes*, Bruxelles, Édition de la Fondation Egyptologique, 1926, p. 9.

Philippe Ariès unit le gisant et le corps du mort de façon à ne plus les distinguer tellement la ressemblance est frappante. Selon lui,

[...] le gisant médiéval n'est pas une copie du mort exposé, le mort pourrait bien être exposé à l'imitation du gisant funéraire. Les plus anciens gisants ne représentent pas des morts [...]: ils ont les yeux grands ouverts, les plis de leur vêtement tombent comme s'ils étaient debouts et non couchés¹.

Les gisants², statues funéraires très en vogue aux XV^e et XVI^e siècles, connaissent un développement significatif à la Renaissance. Ces statues sont presque toujours couchées sur le dos, face vers le ciel. La sépulture est généralement orientée vers l'est, c'est-à-dire vers Jérusalem. Les morts étaient souvent enterrés dans l'église près du banc sur lequel, lorsqu'ils étaient vivants, ils écoutaient la messe. La vogue des gisants dans l'Angleterre des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles est à mettre en parallèle avec les *artes moriendi*. Roger Chartier parle très justement d'une « vraie 'cristallisation iconographique de la mort chrétienne' »³. En d'autres termes, au XV^e siècle, la mort devient une obsession chrétienne qui atteint des paroxysmes, et la Réforme, en Angleterre, accentue encore l'angoisse de l'*eschaton*. De manière plus générale, Johan Huizinga fait écho à cette idée en soulignant l'inquiétude qui accompagne la prise de conscience de la finitude humaine : « L'obsession atroce du 'memento mori', cristallisé dans les prédications, les poésies, les fresques, les gravures, est l'un des motifs essentiels de la sensibilité collective des hommes du Moyen Âge finissant »⁴.

Dès le XV^e siècle donc, les personnages célèbres sont obnubilés par l'empreinte qu'ils laisseront après leur passage sur terre. Quant aux sculpteurs qui façonnent des monuments funéraires, ils ne signent que très peu leurs œuvres, ce qui pourrait suggérer un manque d'intérêt vis-à-vis de leur propre notoriété. Cependant, les signatures d'artistes au Moyen Âge et à la Renaissance sont peu fréquentes. En effet, les œuvres signées de ces périodes restent l'exception et sont même assez marginales dans le domaine de la sculpture. Cette pratique semblerait découler du statut même de l'artiste, qui fut longtemps considéré comme un simple artisan. À la fin du XV^e siècle, architectes et sculpteurs ou peintres et sculpteurs travaillaient souvent ensemble mais ils n'étaient pas égaux : les sculpteurs

¹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 237.

² Mis à part les sculptures de saints qui sont représentés debout avant le XV^e siècle, la plupart des statues de défunts sont déjà allongées.

³ Roger Chartier, « Les arts de mourir, 1450-1600 », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 31, n°1, 1976, p. 51-75. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1976_num_31_1_293700 (site consulté le 23 juillet 2012).

⁴ Johan Huizinga, *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1967, p. 141-55.

œuvraient souvent sous la tutelle de l'architecte ou du peintre qui avait croqué le dessin final de l'ouvrage pour lequel il avait été commandité. À son tour, il faisait appel à un sculpteur, considéré alors comme un artisan¹. Ce n'est vraiment qu'au tournant du siècle suivant, que le sculpteur obtient un statut propre à son art². En Occident, seule l'Italie accorde un réel statut à l'artiste, ce qui explique la plus grande fréquence des sculptures signées outre-monts. Quant au reste de l'Europe, incluant l'Angleterre, les signatures se développent progressivement et ne se généralisent que dans le courant du XVIII^e siècle.

Dans le cas des œuvres médiévales considérées comme signées par la mention *me fecit* qui suit souvent un nom, certains chercheurs considèrent aujourd'hui qu'il pourrait tout aussi bien s'agir du nom du commanditaire et pas nécessairement de celui du sculpteur. Cette mention en latin est parfois remplacée par *hoc fecit*, signifiant « a fait cela »³. Cette thèse a été défendue par Linda Seidel dans son livre *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*. Dans cet ouvrage, elle se livre à une analyse de la signification que le Moyen Âge donne à la commémoration du nom, et voici ce qu'elle pense des signatures de l'époque : « they served as orthographic fingerprints, offering the means to identify an individual's ancestors as well as his heirs »⁴.

Selon Pierre Alain Mariaux, professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge et de Muséologie, cette théorie est plausible. Il y apporte néanmoins quelques nuances. Se fondant sur le « corpus des inscriptions de la France médiévale », il constate que les signatures d'artistes, bien que rares au Moyen Âge, sont tout de même bien présentes et connaissent même une forte progression à la fin du XI^e siècle. Il affirme que de manière générale, l'artiste signait *me fecit*, plutôt que *hoc fecit*, expression qui était surtout utilisée pour les commanditaires et donateurs, mais qui, dans certains cas, pouvait aussi désigner l'artiste⁵. À titre personnel, il me paraît tout à fait concevable que cette pratique concernant les signatures ait contribué à promouvoir les artistes en leur octroyant, d'une part,

¹ Martin Warnke, *The Court Artist. On the Ancestry of the Modern Artist*, trad. David McLintock, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 188.

² Voir à ce sujet, *The Changing Status of the Artists*, éd., Emma Parker, Nick Webb et Kim Woods, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999. Voir également Andrew Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, McGraw-Hill, 1975.

³ Le sens de « fecit » est « construire » dans le sens de « faire construire ». Au sujet des premières inscriptions d'artisans sur leur travaux, voir l'article d'André Crépin, « 'Faire, faire, faire' dans les inscriptions anglaises du Haut Moyen Âge » in *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, eds. Sophie Cassagnes-Brouquet, Geneviève Nore et Martine Yvernault, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, (p. 67-73), p. 68.

⁴ Linda Seidel « *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1999, p. 14.

⁵ Pierre Alain Mariaux, « *Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman* » dans *Médiévales 44*, Paris, PUV, printemps 2003, p. 199-214. <http://medievales.revues.org/741> (site consulté le 26 juillet 2012).

davantage de prestige lorsqu'une œuvre était signée et, d'autre part, plus de liberté d'expression et de fantaisie lorsqu'elle ne l'était pas. Les œuvres non signées révèlent en effet bien souvent des aspects fort novateurs.

Ainsi, à l'heure où l'homme, effrayé par l'approche de la mort et angoissé par son salut, décide d'affronter sa fin en s'y préparant soigneusement, l'Angleterre voit une multiplication de transis qui représentent des cadavres en proie à la décomposition ou à l'état de squelettes¹. Contrairement aux gisants, les transis se veulent une représentation réaliste. Peter Marshall remarque qu'ils envahissent les lieux de culte dès la fin du XV^e siècle : « Brasses depicting the bodies of the deceased in their shroud became common in the last quarter of the fifteenth century, and a significant minority of both brasses and sculpted tombs represented the corpse in a state of advancing physical decay, skeltal and worm-eaten »² (illustrations n°44, 45, 46). Au XV^e siècle, des transis peuvent être trouvés dans de nombreuses cathédrales anglaises et dans quelques églises paroissiales. L'un des premiers transis répertoriés est une effigie sur la dalle commémorative de John Smith (v.1370) au Brightwell Baldwin, dans l'Oxfordshire. Dans la cathédrale de Canterbury, repose le transi d'Henry Chichele, archevêque de Canterbury (1414-1443). La cathédrale d'Exeter, quant à elle, abrite un tombeau du XVI^e siècle, celui du précepteur William Sylke. La cathédrale de Winchester a également deux tombes-cadavres, et dans l'abbaye de Tewkesbury, se trouve le transi de John Wakeman (illustration n°47)³. Enfin, dans la cathédrale de Lincoln, se trouve celui de l'évêque Richard Fleming qui a fondé Lincoln College, à Oxford, et qui mourut en 1431. Afin de saisir le réalisme de ces statues, examinons les transis de l'évêque Richard Fleming, mort en 1431, dans la cathédrale de Lincoln (illustration n°48), de John Fitzalan, mort en 1431 (illustration n°49), de l'archevêque Henry Chichele, décédé en 1443, dans la cathédrale de Canterbury (illustration n°50), et celui de l'évêque Thomas Bekington, mort en 1451, dans la cathédrale de Wells (illustration n°51). Dans tous ces exemples, nous retrouvons des tombeaux superposés : le transi se trouve au niveau inférieur et l'effigie solennelle au-dessus. L'image statufiée du corps en décomposition et de la *morte secca* – un transi réduit à l'état de squelette – vise clairement à impressionner le spectateur.

¹ En général, le mort est représenté deux fois : une fois en gisant et une fois en transi, ce qui crée un choc dramatique.

² Peter Marshall, *Beliefs and the Dead in Reformation England*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 22.

³ Wakeman était abbé de Tewkesbury de 1531 à 1539.

Les transis peuvent aussi être évoqués au théâtre par des images macabres et baroques à la fois. Par exemple, dans *Hamlet*, Polonius, sorte d'alter ego ridicule de Claudius que le personnage-titre tue sans le vouloir, servira ensuite à Hamlet de victime émissaire. Le prince outrage en effet, ne fût-ce qu'en paroles, le cadavre qu'il a dissimulé en haut de l'escalier :

King Claudius : Now, Hamlet, where's Polonius?

Hamlet : At supper.

King Claudius : At supper, where?

Hamlet: Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table. That's the end.

King Claudius: Alas, alas!

Hamlet: A man may fish of the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm.

King Claudius: What dost thou mean by that?

Hamlet: Nothing but to show how a king may go a progress through the guts of a beggar.
(4.3.17-31)

Comme l'explique François Laroque, « [c]e que nous donne à voir Hamlet, c'est la charogne dévorée par les vers, l'équivalent du transi baroque et de l'art macabre du XVII^e siècle »¹. Il faut en effet bien comprendre que, dans la tragédie de Shakespeare, « [u]ne telle image transpose verbalement l'opprobre infligé au conseiller dans les sources, lorsqu'Amleth a fait bouillir son cadavre découpé en quartiers et 'cuit qu'il est, le jeta par un grand conduit de cloaque, par où sortoient les immondicitez, à la fin qu'il servist de pasture aux pourceaux' »².

Mais Shakespeare, en s'intéressant à l'esthétique du transi et de la putréfaction, regarde en arrière. Car de manière générale, le transi reste un phénomène relativement limité dans le temps et l'espace. Les gisants, moins pénibles à voir, sont plus nombreux. Jusqu'au XV^e siècle environ, et jusqu'à la Réforme en Angleterre, ils ont surtout une fonction eschatologique : ce sont des figures ambivalentes, ni vivantes, ni mortes, ni ressuscitées, mais dans l'attente de la résurrection³. Peu à peu, leurs yeux se ferment et l'on arrange leurs draperies de manière à ce qu'ils paraissent vraiment couchés et ne

¹ François Laroque, « 'Not where he eats, but where he is eaten': nourriture et pourriture dans *Hamlet* » in *Food for thought ou Les avatars de la nourriture*, éd. Marie-Claire Royer, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, (p. 159-171), p. 166.

² François de Belleforest, *Le Cinquiesme Tome des Histoires Tragiques*, Paris, Jean Hulpeau et Gervais Mallot, 1572, cité dans François Laroque, « 'Not where he eats, but where he is eaten': nourriture et pourriture dans *Hamlet* », *ibid.*

³ Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, New York, Harry N. Abrams, 1992, p. 64-65.

ressemblent plus simplement à une statue verticale que l'on aurait disposée à l'horizontale (illustration n°52).

Ceci n'a rien d'étonnant si l'on part du constat qu'à la Renaissance, l'évolution la plus frappante que connaît la représentation en relief d'individus (plus couramment nommée une « effigie ») réside dans le fait qu'elle s'anime de plus en plus. Les sculpteurs lui donnent en effet une apparente mobilité, ce qui n'est pas sans évoquer les automates des jardins italiens de la Renaissance¹ dont il a déjà été question plus haut².

Pour en revenir à la figure du gisant, dès le XVI^e siècle, celui-ci ouvre donc les yeux, nous l'avons dit, et quitte progressivement la position couchée. Il s'agit là de l'évolution « du gisant médiéval à la grande statue commémorative » qu'évoque Philippe Ariès dans *L'homme devant la mort*³. Cette évolution est illustrée par le beau monument de la cathédrale de Worcester consacré à Abigail Goldsborough, morte en 1613 (illustration n°53), ou encore par le monument funéraire de John Moore, décédé en 1613, et de son épouse Anne dans la cathédrale de Worcester (illustration n°54). Jusqu'à approximativement le milieu de 1400, les statues étaient allongées⁴. Mais peu à peu, elles se sont relevées pour plus de réalisme, pour que les statues apparaissent plus vivantes. Ainsi, par exemple, des tombeaux funéraires avec plusieurs statues sont ciselées où mari et femme sont représentés avec leurs enfants.⁵ Néanmoins, le choix final de sculpter des statues allongées, agenouillées ou debout dépendait vraiment des exigences du client. De fait, les gisants s'agenouillent au milieu du XV^e siècle⁶ – on parle de « priant » ou d'« orant » – il s'appuie sur un coude – on parle de « demi-gisant » –, il s'assoit, et parfois même, on le représente à cheval. Certaines sculptures restent à genoux, les bras levés dans la position dite de l'orant, ou bien les bras en croix, à la manière du rédempteur, ils tiennent désormais leurs mains jointes au niveau de la poitrine. Leurs doigts aussi s'allongent et ils sont représentés faisant une gémulation, les deux genoux au sol en signe de respect. Jean-Claude Schmitt analyse cette attitude comme la marque plus accentuée d'une dévotion personnelle⁷.

¹ La Renaissance montre un intérêt retrouvé pour les automates. Des horloges et des pendules avec des automates sont fabriquées au XVI^e siècle en Europe centrale. Voir l'ouvrage d'Alfred Chapuis et d'Edmond Droz, *Les automates : figures artificielles d'hommes et d'animaux*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1949, p. 51.

² Voir supra, p. 51-55.

³ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, op. cit., p. 259.

⁴ Nigel Saul, *English Church Monuments in the Middle Ages*, op. cit., plus particulièrement p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 297.

Le priant est le type d'effigie le plus répandu aux époques élisabéthaine et jacobéenne. Un priant désigne, dans l'art religieux, un personnage représenté dans une attitude de prière, les bras levés ou les mains jointes, souvent agenouillé. La réalisation est fréquemment une statue en ronde-bosse¹ ou une sculpture en haut-relief². Associé au gisant, c'est l'un des éléments de décoration d'un tombeau ou d'un enfeu³. Les exemples étant fort nombreux, nous n'en citerons que deux. L'un des premiers est certainement le tombeau de Charles VIII (1470-1498) à Saint-Denis, détruit pendant la Révolution, mais que l'on connaît par l'intermédiaire de reproductions (illustration n°55). Un autre priant célèbre orne le tombeau de Richard Kingsmill (v.1528-1600), situé à Highclere, dans le Hampshire (illustration n°56).

Le demi-gisant est une figure à demi relevée, qui s'appuie généralement sur un coude (illustration n°57). On en trouve un bel exemple à Rome, dans l'église Sainte-Marie du Peuple, qui contient le tombeau du cardinal Sforza Ascanio (1455-1505) érigé en 1507 (illustration n°58). Les demi-gisants anglais sont plus tardifs et se développent surtout au début du XVII^e siècle. On peut citer le tombeau de John Key (1607) à North Walsham, dans le Norfolk. De toute évidence, il s'agit alors d'une mode nouvelle mais qui se répand rapidement si l'on en juge par les sarcasmes de John Webster (1580-1624) dans *The Duchess of Malfi* (1614) :

Princes' images on their tombs do not lie, as they were wont, seeming to pray
Up to Heaven: but with their hands under their cheeks,
As if they died of the tooth-ache; they are not carved
With their eyes fix'd upon the stars; but as
Their minds were wholly bent upon the world,
The self-same way they seem to turn their faces.
(4.2.153-59)

Ces quelques vers témoignent à la fois de l'abondance des gisants dans la sphère des seigneurs, et de l'aspect infidèle de ces images qui, clairement, ne représentent pas la personne telle qu'elle était de son vivant.

¹ Dans le langage courant, une ronde-bosse est souvent définie comme une sculpture « dont on peut faire le tour ». L'expression « ronde-bosse » associe d'ailleurs au mot « bosse », équivalent ancien de sculpture, un adjectif qui implique que l'œuvre ainsi qualifiée est un volume fermé autour duquel un circuit est possible. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ronde-bosse-sculpture/> (site consulté le 2 août 2012).

² Le haut-relief est une technique de sculpture en trois dimensions, intermédiaire entre la ronde-bosse et le bas-relief, dont les figures sont presque détachées du fond. Le sujet est généralement figuratif ou humain, est presque entièrement sculpté en ronde-bosse et n'est relié à un fond que par une partie minime.

³ Cave dans une église pour la sépulture des corps morts. <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/enfeu> (site consulté le 9 août 2012).

Les statues assises apparaissent encore plus tardivement et ne concernent donc plus la période qui nous intéresse. Citons simplement les exemples du monument (1633) de Sir Giles Mompesson et de son épouse à Lydiard Tregoze dans le Wiltshire (illustration n°59) et de Margery Clent dans la cathédrale de Gloucester (illustration n°60). Il faudrait enfin, pour ne rien oublier, mentionner aussi le cas des statues équestres, très répandues au XV^e siècle et au début du siècle suivant.

Si la statue elle-même était facilement reconnaissable et était, à ce titre, porteuse de sens, son emplacement était également très significatif. David Cressy explique : « Late medieval Catholics sought association with sanctity by arranging their burials in particular part of churchyard, or inside the church in close proximity to a favoured altar or devotional image »¹. Cette pratique fut quelque peu freinée par la Réforme, mais l'on continua néanmoins à choisir avec soin l'emplacement adéquat de la statue d'un défunt. Car l'art de la mémoire, la « mémorisation » des personnes décédées, comme le rappelle Frances Yates, est l'une des expressions de la spatialisation de la pensée à la Renaissance² et de l'importance que prend à cette époque « la pensée visuelle »³, ce qui explique peut-être que les *artes memoriae* ne caractérisent pas uniquement le Moyen Âge mais continuent à fleurir aux XV^e et XVI^e siècles. On reconnaît ainsi, dans la lignée d'Aristote (et, en particulier, de son *De memoria et reminiscentia*) et à l'opposé de Platon, que l'image a un rôle à jouer dans le processus cognitif car la vue est bel et bien le sens qui favorise le plus la mémoire. Thomas Wilson écrit ainsi en 1567 :

Among all the senses, the eye sight is most quicke, & containeth the impression of things most assuredly, then any of the other senses do. And the rather when a manne bothe heareth and seeth a thinge (as by artificiall memorye he doth almost se things lively) he doth remember it muche the better⁴.

La vue, parmi les cinq sens, serait le plus rapide à atteindre le cerveau de l'homme, et le plus sûr. Aussi l'esprit mémoriserait-il plus durablement ce qui est vu plutôt qu'entendu, senti, goûté ou touché. Nous reviendrons ultérieurement sur la vision des sculptures par les spectateurs et les effets des statues sur ces derniers. Pour le moment, retenons simplement qu'avec *l'ars memoriae*, Frances Yates dit que nous cherchons à mémoriser tout ce qui a trait au salut et à éviter la punition, le châtement, la damnation :

¹ David Cressy, *Birth, Marriage & Death, op. cit.*, p. 460.

² Voir le livre de William Fulwood, *The Castel of Memorie*, 1562, STC (2nd ed.) / 12191.

³ Titre d'un ouvrage de Rudolf Arnheim, Paris, Flammarion, 1976.

⁴ Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, Londres, 1567, STC n°25804, fol.116 r-v.

These were the things which it sculptured in places on its churches and cathedrals, painted in its windows and frescos. And these were the thing which it wished chiefly to remember by the art of memory, which was to be used to fix memory the complex material of medieval didactic thought¹.

Cet aspect éthique de la mémoire est particulièrement sensible dans *The Castel of Memorie* (1573), texte dans lequel William Fulwood souligne que « wisdom is the daughter of memory »². Il termine son traité en expliquant : « adjoynyng to, this Castell stronge: / Great vertue commes er it be longe »³. La mémoire est dorénavant rehaussée de vertus édifiantes. Édifier revient à fortifier l'âme. D'ailleurs au XVI^e siècle, fortifier l'âme, la développer et la façonner était de la plus haute importance pour la plupart des individus. Nous le constatons encore grâce à l'impact que le livre de Geoffrey Whitney (v.1548-v.1601), *The Choice of Emblemes* (1586)⁴, a eu sur les Anglais et sur leur perception des emblèmes⁵. Les statues sont, en quelque sorte, des emblèmes en trois dimensions, et dans ce livre, elles sont souvent représentées comme des éléments de la nature sur lesquels l'homme peut compter pour atteindre une vérité cachée (illustration n°61)⁶.

Cette idée de fortification de l'âme par la représentation est déjà présente chez Vitruve lorsqu'il relate l'origine des Caryatides dans *De l'architecture*. La mémoire des événements passés en effet doit servir de leçon aux générations futures :

Leur ville [Carie, dans le Péloponnèse] ayant esté prise & ruinée, & tous les hommes mis au fil de l'épée, les femmes furent emmenées captives & [...] on ne permit pas aux Dames de qualité de quitter leurs robes accoutumées, ny aucun de leur ornements, afin que non seulement elles fussent une fois menées en triomphe, mais qu'elles eussent la honte de s'y voir en quelque façon mener toute leur vie, paroissant toujours au mesme état qu'elles estoient le jour du triomphe, & qu'ainsi elles portassent la peine que leur ville avoit meritée. Or pour laisser un exemple éternel de la punition que l'on avoit fait souffrir aux Cariates, & pour apprendre à la postérité quel avoit esté leur châtiment, les Architectes de ce temps-là mirent au lieu de colonnes, ces sortes de Statuës aux Edifices publics⁷.

¹ Frances Yates, *The Art Of Memory*, Londres, Pimlico edition, [1966], 1992, p. 67.

² William Fulwood, B5r.

³ Le traité n'est plus paginé à cet endroit.

⁴ Cet ouvrage est une adaptation anglaise du livre de l'italien André Alciat publié en latin en 1531.

⁵ Voir l'article de Jean-Jacques Chardin, « Les images dans les emblèmes : pouvoir de voir et limites du savoir » in *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, eds. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie et Monique Vénuat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2009, (p. 393-406), p. 393-4.

⁶ Par exemple, dans l'ouvrage de Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes*, Leyde, Francis Raphelengius, 1586, STC (2nd ed.) / 25438.

⁷ Vitruve, *De architectura*, Paris, Belles Lettres, 2015, vol. I, 1, p. 4.

De manière similaire, dans *The Faerie Queene* (1590), Edmund Spenser semble utiliser le terme « monument » sous sa forme étymologique qui a une valeur d'avertissement, de rappel :

But Ebranck salved both their Infamies
With noble Deeds, and warred on Brunchild
In Henault, where yet of his Victories
Brave Monuments remain, which yet that Land envies¹.

En latin, '*monumentum*' vient de '*monere*' qui signifie à la fois « faire souvenir » et « avertir ». La valeur de ces monuments, des statues, est donc à la fois rétrospective – elle a trait à la mémoire – et prospective – puisqu'elle a également trait à l'édification. En d'autres termes, le passé sert à construire l'avenir, si l'on sait en tirer les leçons nécessaires pour ne pas reproduire les erreurs des ancêtres.

L'Anglais Henry Wotton², qui s'intéressait à l'architecture et qui vécut quelques années en Italie, déclare ainsi :

And true it is indeed that the Marble Monuments & Memories of well deserving Men, wherewith the very high wayes were strewed on each side was not [...] onely a gentle deception of Time, to the Travailier: But had also a secret and strong Influence, even into the advancement of the Monarchie, by continuall representation of vertuous examples, so as in that point ART became a piece of State³.

La commémoration favorise donc une forme d'édification, ce que Wotton appelle « morall Architecture »⁴ et qui consiste à façonner l'âme et l'esprit, qui sont semblables à de la cire molle qui se prête au modelage de figures nouvelles. Ovide dans les *Métamorphoses* écrivait d'ailleurs à ce propos :

And even as supple wax with ease receiveth figures strange
And keeps not aye one shape ne bides assurèd aye from change
And yet continueth always wax in substance, so, I say,
The soul is aye the selfsame thing it was, and yet astray
It fleeteth into sundry shapes⁵.

¹ A. C. Hamilton, *Spenser: The Faerie Queene*, Londres et New York, Longman, 2001, Livre II, canto X.

² Henry Wotton (1568-1639) est un diplomate anglais qui à son retour de Venise a publié en 1624 un traité sur l'architecture intitulé *The Elements of Architecture*, Londres, John Bill, 1624, STC (2nd ed.) / 26011.

³ *Ibid.*, p. 106-7.

⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵ Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), Maryland, Johns Hopkins University Press, 2002, p. 440, livre XV, 188-92. Voir également la traduction anglaise d'Arthur Golding, *The fyrst fover bookes of P. Ouidius Nasos worke, intituled Metamorphosis*, Londres, Willyam Seres, 1567, STC 18956.

L'individu est ductile et l'image de la cire chez Ovide trouve son aboutissement dans le mythe de Pygmalion – que Shakespeare reprend dans *Le conte d'hiver*. Dans le livre X des *Métamorphoses*, lorsque la statue prend vie, l'ivoire devient malléable comme la cire. Sous les doigts du sculpteur, l'ivoire s'amollit et perd de sa dureté :

The ivory waxèd soft and, putting quite away
All hardness, yielded underneath his fingers, as we see
A piece of wax made soft against the sun or drawn to be
In divers shapes by chafing it between one's hand and so
To serve to uses¹.

La transformation d'une matière dure comme l'ivoire en une substance malléable comme la cire pose un problème de conception pour l'esprit. Mais ce dernier étant aussi souple que la cire, ils sont en fin de compte tous deux modelables à souhait.

Nous reviendrons plus tard sur ce passage que nous mettrons en parallèle avec la statue d'Hermione dans la deuxième partie de notre analyse². Il est temps pour nous, à présent, d'aborder les fonctions sociales individuelles de la statuaire.

1.3.2. Les fonctions sociales individuelles

Bien que nous ayons pu établir quelques rapports incontestables entre les statues et la société, les sculptures n'ont pas qu'une fonction sociétale car si elles naissent parfois d'un désir collectif, elles émergent parfois aussi de l'obsession d'un seul individu, comme le rappelle Stephen Greenblatt : « Works of art, however intensely marked by the creative intelligence and private obsessions of individuals, are the products of collective negotiation and exchange »³. Peut-être pourrions-nous avancer que la création artistique émane, en dernier ressort, des pulsions personnelles du sculpteur, mais ne serait-ce pas alors une interprétation moderne ? Cela pourrait être le cas pour certaines œuvres du XVI^e siècle, mais bien que l'artiste puisse projeter sur ses statues des fantaisies personnelles, à l'époque élisabéthaine, il répondait d'abord à une commande d'un individu désireux d'ériger une sculpture.

¹ Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 302-4, livre X, 308-312.

² Voir *infra*, p. 270-99.

³ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, 1988, préface p. vii.

La légende de Pygmalion et Galatée est le parfait exemple d'un désir humain envers un « être de marbre ». Ovide (43 av. J.C.-17/18 ap. J.C.) raconte que Pygmalion est un sculpteur de Chypre, révolté contre le mariage à cause de la conduite répréhensible des Propétides¹, et qui décide donc de se vouer au célibat. Toutefois, il tombe amoureux d'une statue d'ivoire, ouvrage de son ciseau : il la nomme Galatée et l'habille et la pare richement. Lors des fêtes dédiées sur l'île à Aphrodite, il prie la déesse de lui donner une épouse semblable à sa statue. Arthur Golding, son traducteur élisabéthain, écrit : « “If that you Gods can all things give, then let my wife, I pray” – / He durst not say “be yon same wench of ivory”, but – “be like / My wench of Ivory” »². Le vœu du sculpteur est exaucé par la déesse. Lorsque Pygmalion rentre, il se couche avec la statue, l'embrasse, la touche, et épousera même sa Galatée en présence d'Aphrodite. La version de Golding nous informe aussi qu'ils auront deux enfants : Paphos et Matharmé.

Cette légende représente d'abord la réalisation d'un désir personnel, celui de l'artiste, mais aussi suggère que l'art peut créer, et pas seulement copier. E. H Gombrich affirme que « [l]'histoire de Pygmalion est le plus célèbre de ces mythes inspirés de la croyance que l'art possède le pouvoir de créer plutôt que de reproduire »³. La statue est parfaite aux yeux du sculpteur, plus belle que ce que la nature a pu créer. L'œuvre de Pygmalion est si excellente dans sa réalisation, si vivante, qu'elle semble se mouvoir. Elle se voit même attribuer émotions et sentiments : « She felt the kiss and blushed thereat and, lifting fearefully / Her eyelids up, her lover and the light at once did spy »⁴. La statue est alors assimilée à un être humain et se trouve par conséquent dotée de caractéristiques qui nous sont familières. Ici, Galatée est une statue désireuse et désirée par un être humain, s'humanisant à son contact.

Un autre exemple tiré de la mythologie grecque et susceptible de nous intéresser dans le cadre de cette thèse est celui de la légende de Méduse. D'après Ovide⁵, il s'agissait d'une belle jeune fille transformée en Gorgone – créature fantastique et malfaisante, aux cheveux de serpents et aux yeux dilatés, et d'une laideur telle que quiconque osait regarder son visage était pétrifié. Méduse, au départ, est pourtant une charmante jeune femme dont s'éprend Poséidon. Il la viole dans un temple dédié à Athéna qui décide de transformer la

¹ Femmes de Chypre, soit associées à des prostituées soit à des sorcières (parfois à l'un et l'autre) et qui s'adonnent à des sacrifices humains en dévorant leurs visiteurs. La déesse Aphrodite les aurait punies en les transformant en statues d'ivoire, car ces dernières auraient refusé de célébrer son culte.

² Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 303, livre X, 298-300.

³ Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion*, Paris, Phaidon, 1971, p. 80.

⁴ Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 304, livre X, 319-20.

⁵ *Ibid.*, p. 149, livre IV, 967-980.

jeune victime en Gorgone. Ce récit est donc lié à la pétrification par l'appétit sexuel, par le désir charnel du dieu qui veut posséder Méduse. Mais à l'inverse de Galatée qui s'humanise, Méduse se réifie. Elle est en quelque sorte humaine pétrifiée de peur par les désirs d'un être humain, et qui se statue pour se protéger. Dans *La mort dans les yeux*, Jean-Pierre Vernant remarque que « [c]ontrairement aux conventions figuratives qui régissent l'espace pictural grec à l'époque archaïque, la Gorgone est toujours, sans la moindre exception, représentée de face »¹. Systématiquement, elle fait « front au spectateur qui la regarde »². Terrifiée, elle terrifie.

Ces deux mythes qui se réfèrent à des représentations imaginaires sont importants, car ils permettent d'établir la place du statuaire dans l'Angleterre élisabéthaine. Ils ont tous les deux trait à la convoitise. Les désirs, assouvis ou non, véhiculent des tensions, des contradictions, des non-dits. Nous voyons déjà, en tout cas, que la convoitise, mélange de désir, de ferveur, d'envie et d'avidité, est une relation particulière que l'être humain est susceptible d'entretenir avec un objet en trois dimensions. Or, n'est-ce pas exactement ce que les protestants reprochent aux catholiques lorsque ces derniers vénèrent et révèrent leurs statues ?

À la manière de ces deux légendes impliquant des statues qui s'allient l'une au désir, et l'autre à la mort, les statues des tombeaux étaient souvent des sculptures individuelles situées dans des « lieux de mémoire », pour reprendre l'expression de Pierre Nora, qui superposaient le désir d'être immortel à la mort elle-même³. Selon l'historien français, « un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit »⁴. Il peut donc s'agir d'un monument, d'un personnage important, d'un musée, d'archives, d'un symbole, d'une devise, d'un événement ou encore d'une institution. Dans l'Angleterre élisabéthaine, les statues funéraires se nichaient dans des lieux visibles par tous ou au contraire dans des lieux fermés, visités seulement que par quelques privilégiés. Seuls les nantis tels les ducs, les barons, les comtes, les chevaliers et les rois pouvaient rêver d'être « statufiés » pour l'éternité entourés de leur famille, ainsi que quelques

¹ Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette littérature, coll. Pluriel, [1996], 1998, p. 32.

² *Ibid.*

³ Dans *Mesure pour mesure*, Provost l'énonce d'ailleurs clairement à Claudio : « for thy death [...] Thou must be made immortal » (4.6.61-63). Cette déclaration démontre bien que par la mort, l'immortalité est garantie.

⁴ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1997, préface p. vii.

religieux. Certaines statues funéraires traduisent donc toujours aujourd'hui à la fois l'obsession de la mort et la peur de l'oubli qui étreignaient les grandes familles des XVI^e et XVII^e siècles.

1.4. L'époque élisabéthaine et son acculturation artistique

Rappelons d'emblée que ce que nous entendons par « époque élisabéthaine » doit être pris dans un sens très large, puisque la période qui nous intéresse débute en réalité avec le règne d'Henri VIII et s'achève avec celui de Jacques I^{er}, en 1625. Bien que les styles « élisabéthain » et « jacobéen » soient bien distincts d'un point de vue historique, ils restent très proches l'un de l'autre sur le plan artistique. Quant au style « Tudor » de 1485 à 1603, il semble impliquer une forme de continuité esthétique qu'il s'agira de mieux cerner.

Commençons tout d'abord par revenir sur ce que l'on entend généralement par « Renaissance anglaise », expression qui peut être source de confusion si elle n'est pas définie préalablement. Nous ferons nôtres les propos de John Summerson à ce sujet :

I must enter a warning here against the too free use of this word [Renaissance] in connection with English architecture. The Renaissance was a movement originating in Italy in the 14th to the 15th century and having as its mainspring the recognition of the artistic values of classical antiquity. The Renaissance proper was over in Italy by 1520. In France and England during the 16th century the artistic products of the Renaissance and its sequel profoundly affected the arts, but the use and enjoyment of these products is not necessarily analogous to their use and enjoyment in Italy. This applies especially to the use in Elizabethan times of Flemish and German versions of Italian mannerism, anti-Renaissance in origin and remote from Renaissance spirit in their later development¹.

Des changements importants dans le décor des monuments extérieurs et des ornements intérieurs se manifestent donc en Angleterre dès le début du XVI^e siècle. Ce sont les matières utilisées, les couleurs, les formes représentées. Les éléments décoratifs traditionnels sont remplacés par des éléments typiques de la Renaissance². Les œuvres artistiques se doivent d'être plus harmonieuses, plus parfaitement unifiées, d'une perfection quasi-statique, principes véhiculés par les influences artistiques européennes.

¹ John Summerson, *Architecture in Britain, 1530-1830*, New Haven et Londres, Yale University Press, [1953], 1993, p. 529.

² Voir Muriel Cunin, *Shakespeare et l'architecture*, Paris, Champion, 2008.

1.4.1. Les édifices élisabéthains

La rupture avec Rome, sous le règne d'Henri VIII constitue l'un des moments-clefs de l'histoire de l'Angleterre. Son influence sur l'architecture élisabéthaine est considérable dans la mesure où elle engendre, officiellement, une récusation de tout ce qui provient d'Italie. Pourtant, les artistes italiens, ou du continent, aussi bien catholiques que protestants, affluent vers l'Angleterre. Aussi une importation massive des savoirs et techniques dans le domaine de la construction de statues, de vitraux, de tombes et de fresques s'opère-t-elle dès le XVI^e siècle.

Nous l'avons vu, au cours des périodes élisabéthaine et jacobéenne, les statues des églises et des pierres tombales forment l'essentiel de la statuaire élisabéthaine¹. Bien que les statues funéraires de l'Angleterre du XVI^e siècle soient souvent associées au catholicisme (avant la Réforme) ou au protestantisme, nous analyserons ici exclusivement les représentations artistiques dans le contexte intellectuel de l'époque.

Il semblerait que ce soit par le biais de la sculpture funéraire² qu'apparaissent les premières ébauches de classicisme, entraînant ainsi un développement dans l'art vers un style influencé par les pays européens voisins. Conjointement, l'importance accordée aux sculptures *post mortem* s'accroît encore. Timothy Mowl remarque même que « l'architecture de la mort dépassait de loin en style celle du vivant »³. Les nouvelles expérimentations stylistiques commencent avec la décoration des tombes. Les ornements sont en effet souvent utilisés par des sculpteurs funéraires et ils deviennent de véritables *pattern-books*⁴ pour les sculpteurs de l'époque qui les adaptent.

À l'époque, la définition du terme « sculpteur » est encore vague et l'ouvrier est rattaché à une corporation bien précise suivant la nature du matériau qu'il travaille. Au Moyen Âge déjà, selon, Joann Jovinelly et Jason Netelkos, « [b]akers, tailors, stonecutters, painters, tanners, and butchers each had their own guild »⁵. Les maçons et sculpteurs

¹ Voir l'introduction de l'ouvrage de Katherine A. Esdaile, *English Church Monuments, 1510-1840*, Londres, Batsford, 1946, p. 18.

² Pour un éventail très fourni de sculptures funéraires, voir le superbe ouvrage de Nigel Llewellyn, *Funeral Monuments in Post-Reformation England*, *op. cit.*

³ Timothy Mowl, *Le style élisabéthain*, trad. atelier d'édition européenne, Londres, Phaidon, 1993, p. 31.

⁴ Recueil de modèles que les artisans utilisaient à l'époque.

⁵ Joann Jovinelly et Jason Netelkos, *The Craft and Culture of a Medieval Guild*, Rosen Publishing Group, 2006, p. 7.

appartiennent à une même guilde. Jovinelly et Netelkos expliquent en effet : « masons originally worked in stone, alabasterers and marblers explain themselves; but the names carver, lapidary, image-maker, stone-cutter, tomb-maker were indifferently used to describe what we should call a sculptor »¹. En ce point, Shakespeare corrobore bien la tendance de l'époque qui consiste à assimiler les termes les uns aux autres sans faire de différence. Dans *Le conte d'hiver* par exemple, le dramaturge identifie Giulio Romano comme un « carver »² alors qu'il était peintre³. L'erreur est peut-être volontaire, mais elle démontre que les termes concernant l'art visuel étaient encore en évolution. Armelle Sabatier le remarque également : « [c]arver was one of the varied nouns used in Shakespeare's time to refer to what we call today a sculptor »⁴.

À l'aune de cette définition quelque peu imprécise du terme, nous allons à présent analyser quelques monuments funéraires de l'époque élisabéthaine afin de saisir la portée des nouveaux principes venus du continent. En effet, durant les premières années du règne d'Henri VIII, l'influence de la Renaissance italienne est perceptible en Angleterre. Tout d'abord, les ouvrages d'art italiens mirent un temps relativement long à atteindre l'Angleterre. Ensuite, durant la Réforme, les artistes anglais ne se hâtèrent pas de suivre les dernières tendances issues du continent, car accorder de l'intérêt à ces techniques étrangères aurait accredité la supériorité des pays catholiques sur l'Angleterre. L'artiste Nicholas Hilliard (1547-1619) parle dans son traité *The Art of Limning* de la perspective tant louée par les artistes continentaux. Il affirme, lui, que l'utilisation de la perspective en peinture diffuse une fausse représentation :

Because painting perspective, and foreshortening of lines, with due shadoing according to the rule of the eye, by falsehood to expresse truth in very cunning of line, and true observation of shadoing, especially in human shape, as the figure, lieth, boweth, or standeth, and is situated, or is, and aptly shalbe placed to decave the eye, for perspective, to define it briefly, is an art taken from, or, by the efect or judgement of the eye, for a man to express anything in shortned lines, and shadowes, to deseave bothe the understanding and the eye⁵.

Il est certain que les artistes anglais furent intrigués par cet engouement de leurs homologues italiens pour la mesure des arts. Cependant, ils n'ont montré que peu d'intérêt pour leurs efforts visant à créer une apparence cohérente de l'espace grâce à l'utilisation

¹ Katherine A. Esdaile, *English Church Monuments, 1510-1840*, *op. cit.*, p. 44.

² « So much the more our carver's excellence, / Which lets go by some sixteen years and makes her / As she lived now » (5.3.30-32).

³ Nous reviendrons sur Giulio Romano dans la partie 2. Voir *infra*, p. 270-99.

⁴ Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, *op. cit.*, p. 47.

⁵ Nicholas Hilliard, *Nicholas Hilliard's Art of Limning*, édition et transcription d'Arthur F. Kinney, commentaire Linda B. Salamon, Boston, Northeastern University Press, 1983, p. 20.

des mathématiques¹. Lucy Gent souligne ainsi que les peintres, sculpteurs et architectes anglais accordaient plus d'importance au matériel qu'à l'image elle-même². Par conséquent, l'influence de la Renaissance italienne ne s'étend qu'aux régions proches de la capitale anglaise, où se concentrent les érudits. La majeure partie des immigrants débarquait en outre à Londres et, parmi eux se trouvaient de nombreux artisans italiens, notamment des sculpteurs généralement appréciés pour leur savoir-faire. Dans son ouvrage intitulé *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, Michael Wyatt met en lumière la présence assez importante d'Italiens dans l'Angleterre du XV^e siècle. Il s'agissait d'écclésiastiques, d'humanistes, de commerçants, de banquiers et d'artistes³. Il évoque aussi l'aura de Guido Mazzoni (1450-1518), un peintre et sculpteur de Modène dont nous connaissons plus particulièrement, aujourd'hui, le fragile buste en terre cuite d'Henri VIII enfant⁴ (illustration n°62) : « The first Italian sculptor in England was Guido Mazzoni, who had accompanied Charles VIII to France following the French king's military conquest of the Italian peninsula in 1494-96 »⁵. Ce même sculpteur aurait aussi soumis un dessin pour la tombe d'Henri VII. Mais c'est finalement un autre sculpteur florentin réputé, Pietro Torrigiano (1472-1528), qui réalise la tombe du roi en 1519 (illustration n°63). La tombe « à l'italienne » de Margaret Beaufort, grand-mère du roi, qui se trouve à l'abbaye de Westminster, fut elle aussi sculptée en 1511 par Pietro Torrigiano. Bien qu'elle conserve la forme traditionnelle de la tombe-autel (« altar tomb ») avec un monument de marbre noir surmonté d'une effigie de bronze dorée, sa décoration appartient au style classique. Les mains de la statue sont jointes et sa tête repose sur deux cousins surmontés d'un baldaquin (illustration n°64).

D'autres artistes vinrent plus tard en Angleterre afin de continuer le travail de leurs aînés :

Other young Italian artists proved more eager to join Torrigiano in England, among whom the painter Antonio Toto del Nunziata, and the sculptors Giovanni da Maiano and Benedetto

¹ Voir *Albion's Classicism: The Visual Arts in Britain, 1550-1660*, éd. Lucy Gent, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p. 377-93.

² *Ibid.*, p. 378.

³ Voir Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 146-47.

⁴ Cette terre cuite peinte et dorée datant d'approximativement 1498 possède des expressions très réalistiques typiques de la technique du sculpteur Guido Mazzoni, aussi connu sous le nom de Paganino. Voir également les illustrations n°65, 66, 67 qui sont des groupes de statues polychromes grandeur nature d'un très grand réalisme, sculptées par Guido Mazzoni.

⁵ Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, *op. cit.*, p. 44.

da Rovezzano; the latter two would continue to work in England after Torrigiano's departure, utilizing his workshop and foundry at Westminster Abbey¹.

Le nouveau style qu'ils apportent reste néanmoins localisé et disparaît presque entièrement après la Réforme, surtout à partir du règne d'Élisabeth I^{ère}, époque à partir de laquelle le style est davantage influencé par les Provinces-Unies des Pays-Bas², en révolte contre l'autorité espagnole. Arrivés dans la capitale, les réfugiés protestants néerlandais s'installent dans les quartiers de Southwark, près du lieu où sera construit le Globe en 1599, et se spécialisent dans la décoration des cheminées, dans les statues destinées aux jardins, et dans l'ornement des tombes³. Parmi les sculpteurs les plus connus, nous citerons le flamand Maximilian Colt⁴ qui, après s'être installé en Angleterre vers 1600, est devenu en 1608 le maître sculpteur du roi Jacques I^{er} d'Angleterre (1603-1625). Il a reçu une commande afin de produire un monument somptueux à la mémoire de la reine Élisabeth (illustration n°42). Puis, le souverain lui commanda de petits monuments en pierre pour les princesses Marie (1605-1607) et Sophia, décédée en 1606 (illustration n°68). Les enfants sont dans deux landeaux séparés, emmaillotés dans un tissu blanc, couvert d'un drap noir, orné de blanc et de doré. Leurs joues sont potelées et leurs lèvres sont rosées. Plus tard, en 1621, Colt décora aussi les bateaux royaux⁵.

Une autre famille de maçons et de sculpteurs d'Amsterdam, les Cure, travaillent à Londres dès 1540, date de leur arrivée. Le père, William, meurt en 1579, après avoir été le principal artisan de Somerset House. Le fils, Cornelius Cure, est maître-maçon sous les règnes successifs d'Élisabeth et de Jacques. Il réalise notamment le monument funéraire d'Élisabeth et de Marie, reine d'Écosse, qui se trouvent à Westminster (illustration n°69). De marbre blanc, la représentation de Marie est un gisant. Les mains jointes, la reine est habillée d'une robe très travaillée, d'une cape et d'une colerette. Ces cheveux sont maintenus en chignon et sa tête repose sur deux cousins, eux aussi minutieusement ciselés par l'artiste, qui montre ainsi l'étendue de sa dextérité. Le fils de Cornelius, William, poursuivit à son tour l'œuvre du père. Il avait déjà collaboré avec lui pour le monument à la gloire de Marie Stuart. En 1613, il réalisa cette fois une tombe dans l'église de Cranford, dans le Middlesex, pour le chevalier Roger Aston (v.1551-1612), ses deux femmes et ses

¹ *Ibid.*, p. 49.

² N'oublions pas qu'une partie des Pays-Bas a fait allégeance à l'Espagne. Voir à ce propos l'ouvrage *Les Pays-Bas et l'Atlantique: 1500-1800*, eds. P. C. Emmer, Didier Poton et François Souty, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

³ Katherine A. Esdaile, *English Church Monuments, 1510-1840*, *op. cit.*, p. 91.

⁴ Aussi appelé Maximilian Coult (mort en 1641).

⁵ Leslie Stephen, *Dictionary of National Biography*, vol. 11. Londres, Smith, Elder & Co. 1887, p. 407-8.

enfants. En 1618, il produisit un autre ouvrage pour l'évêque de Winchester, James Montagu (1568-1618), qui se trouve dans l'église abbatiale de Bath (illustration n°70). Il travailla jusqu'à sa mort en 1632 avec Inigo Jones à la Maison des banquets (« Banqueting House ») de Whitehall¹. Les Cure ne sont pas seuls. Le sculpteur hollandais Richard Stevens (1547-1592) s'est réfugié en Angleterre pour des raisons religieuses. Il s'est, lui aussi, installé à Southwark et s'est trouvé un mécène, Christopher Hatton (1540-1591). Le monument de ce dernier (illustration n°71), ainsi que celui des Radcliffe, ducs de Sussex, ont été faits par l'artiste². Ces exemples démontrent bien la présence et l'emploi d'immigrants flamands dans le domaine des monuments funéraires dans l'Angleterre du XVI^e siècle.

Mais alors que s'ouvre une période d'immigration importante d'artistes venus du continent, l'iconoclasme sévit en Angleterre. En conséquence, les sculpteurs qui répondent aux commandes de la noblesse anglaise doivent se plier aux règles établies par le souverain. Un style intermédiaire conciliant le rejet des représentations religieuses et le savoir-faire continental se met en place progressivement. Les thèmes représentés sont choisis avec précautions, et la correction des proportions³ semble être une préoccupation grandissante des érudits élisabéthains ayant quelque relation avec le monde artistique. Par exemple, la profondeur spatiale dans un dessin ou une peinture intéresse les esprits les plus informés. Il s'agit en fait de la perspective, qui est une technique de représentation en deux dimensions, en général sur une surface plane, d'objets en trois dimensions tels qu'ils apparaissent vus à une certaine distance et dans une position donnée. Erwin Panofsky, dans *La perspective comme forme symbolique*, défend le point de vue selon lequel la vision humaine est courbe, et affirme que, par conséquent, la *perspectiva artificialis* ne peut pas correspondre à la *perspectiva naturalis*. Elle s'en rapproche toutefois le plus possible, compte tenu de la difficulté technique à réaliser une perspective courbe⁴. Ainsi, dans un tableau construit selon la perspective, les lignes perpendiculaires au plan du tableau (et seulement celles-là) convergent vers un point de fuite unique.

Afin de mieux appréhender l'importance de cette technique et son influence grandissante à l'époque élisabéthaine, je prendrai d'abord l'exemple du célèbre tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs* (1533) (illustration n°72). Holbein séjourna en

¹ Leslie Stephen, *Dictionary of National Biography*, vol. 13, *op. cit.*, p. 324-5.

² Katherine A. Esdaile, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 6, (1943), p. 80-89, p. 80.

³ L'un des sens du mot proportion, selon l'*OED*, est « [a]ppropriate, fitting, or pleasing relation (of size, etc.) between things or parts of a thing; due relation of one part to another; such relation of size, etc..., between things or parts of a thing as renders the whole harmonious; balance symmetry, agreement, harmony » (1a).

⁴ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, p. 37-67.

Angleterre en 1526-28, puis en 1532-43. *Les Ambassadeurs* datent de cette seconde période passée outre-Manche. L'étrange figure qui se trouve au premier plan et qui ressemble à un os de seiche, est un crâne fortement altéré par une anamorphose. Ce type de déformation était à la mode dans l'Angleterre des Tudors. Le tableau suppose deux points de vue différents : le premier de face, pour admirer la calme splendeur des deux ambassadeurs, Jean de Dinteville et Georges de Selve, et le second, à sa gauche, en vision rasante, pour voir émerger le crâne – ces deux points de vue s'excluant mutuellement, et chacun effaçant l'autre vision de l'œuvre¹.

Un deuxième exemple, tout aussi connu, est le portrait anamorphique d'Édouard VI peint par William Scrots qui présente le portrait du roi de profil, en ayant recours à des perspectives déformées (illustration n°73). Cette représentation inattendue d'un monarque attira beaucoup de visiteurs lorsque l'œuvre fut exposée au palais de Whitehall durant l'hiver 1591-92². L'anamorphose est, à l'origine, un procédé utilisé en peinture, en sculpture et en architecture qui consiste à déformer réversiblement certaines parties des œuvres afin que l'image, la peinture ou la sculpture apparaissent proportionnés quand un système optique précis, tels qu'un miroir courbe, une sphère, une vitre martellée, est utilisé pour rectifier la déformation de l'image. Shakespeare, en homme de son temps, évoque ainsi l'anamorphose dans *Richard II* (1595). Bushy rappelle en effet à la reine que rien n'est vraiment ce qu'elle voit :

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, eyed awry
Distinguish form: so your sweet majesty,
Looking awry upon your lord's departure,
Find shapes of grief, more than himself, to wail;
Which, look'd on as it is, is nought but shadows
Of what it is not.
(2.2.4-27)

La substance du chagrin de la reine se démultiplie ici en vingt reflets, bien que la cause en soit unique, puisqu'il s'agit de l'absence du roi. L'ombre et la substance, l'être et le rien, se

¹ Pour corriger les déformations sur le crâne en premier plan sans utiliser un moyen informatique, on peut utiliser le dos d'une cuillère. On place la cuillère au sommet du crâne, à droite. Le dos de la cuillère doit pointer vers la gauche et être perpendiculaire à l'image du tableau. En plaçant son regard face au dos de la cuillère et en modifiant son orientation, on observera facilement la tête.

² Ned Lukacher, *Time-Fetishes: The Secret History of Eternal Recurrence*, Dorham, Duke University Press, 1999, p. 74.

mélangent, s'anamorphosent. La vision de la reine embuée par les larmes fractionne une réalité unique (« one thing entire ») en des objets multiples (« to many objects »), comme des images qui, contemplées de face, ne sont que confusion, mais qui vues de côté, dessinent une forme claire. Bushy utilise d'ailleurs l'expression « looking awry » : il parle de vision oblique et l'associe à une sorte de simulacre (« shape of grief more than himself to wail »). L'ami du roi termine son argumentation en disant que ce que la reine croit voir n'est en fait rien d'autre que le reflet de ce qui n'est pas : « looked on it as it is, is naught but shadows / Of what it is not ». La vision et la perspective qui l'accompagnent sont irréelles.

Shakespeare réitère son explication sur le caractère trompeur de la vision et de la perspective par le biais de Bertram dans *Tout est bien qui finit bien* (1603) :

Admiringly, my liege, at first
 I stuck my choice upon her, ere my heart
 Durst make too bold a herald of my tongue
 Where the impression of mine eye infixing,
 Contempt his scornful perspective did lend me,
 Which warp'd the line of every other favour;
 Scorn'd a fair colour, or express'd it stolen;
 Extended or contracted all proportions
 To a most hideous object: thence it came
 That she whom all men praised and whom myself,
 Since I have lost, have loved, was in mine eye
 The dust that did offend it.
 (5.3.42-52)

Cette fois-ci, c'est le mépris qui est comparé à une vision en perspective, déformant les traits des visages, allongeant les formes ou les comprimant, les rendant hideuses¹.

Que ce soit dans les paroles de Bertram ou de Bushy, dans le tableau de Holbein ou dans le portrait d'Édouard VI, les jeux de perspective sont partout. Les déformations visuelles de ces représentations sont faites dans le but de préserver l'illusion de la vision. En d'autres termes, la perspective, dans toutes les œuvres citées, a été conçue comme instrument d'illusion plutôt que comme construction légitime de l'espace. C'est d'ailleurs le point de vue de Vasari, qui écrit en 1568 que la perspective n'est pas autre chose qu'une contrefaçon. Erwin Panofsky observe ainsi que

¹ Jean-François Chappuis dans son article intitulé « Shakespeare et le *De Pictura* de Leon Battista Alberti » in *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance* relève les différentes références faites par Shakespeare au sujet de la perspective et de l'art pictural. Voir *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance*, ed. cit., p. 57-59.

[la perspective] recherche le trompe-l'œil, la virtuosité. Elle invente une vision dans des angles inhabituels, aux distances les plus inusitées. On juge sa réussite en fonction du degré d'illusion réussi, sans se soucier de son exactitude scientifique. Ce procédé aussi utilisé en sculpture, permet, par l'intermédiaire paradoxal de la déformation, de restituer une image fidèle de la réalité, et d'en rétablir l'apparence normale lorsque l'image est regardée sous un certain angle¹.

Grâce à l'accueil d'artistes continentaux, force est donc de constater que l'art de la sculpture dans l'Angleterre élisabéthaine s'est vu progressivement modifié. Les contributions de certains artistes européens, de leurs connaissances et de leurs conceptions artistiques, ont été intégrées puis assimilées dans les courants intellectuels de l'Angleterre du XVII^e siècle. Mais ces 'nouvelles' conceptions proviennent elles-même d'écrits classiques qui ne doivent pas être négligés dans notre étude.

1.4.2. Les courants intellectuels classiques revisités

Ces nouvelles conceptions artistiques européennes qui s'introduisirent lentement dans l'Angleterre à partir du XV^e siècle sont liées à deux circonstances associées. D'une part, les statues et leur « raison d'être » émanent des écrits des philosophes et érudits des siècles précédents. D'autre part, la redécouverte de statues antiques dès la fin du XV^e siècle – et je pense en particulier au *Laocoon*² (illustration n°74), statue découverte en 1506 – a suscité un engouement très fort pour ces représentations en trois dimensions.

Leonard Barkan explique que lors de la redécouverte de cette statue grecque de marbre blanc, il y a eu une telle effervescence au sujet de cette sculpture que l'agitation autour de cette œuvre d'art a pratiquement redéfini la manière de percevoir les images : « The full life of the *Laocoon* in the visual culture of the Renaissance goes far beyond restorations, copies, or sketches of the statue itself; from the time of its discovery it inserts itself into the visual imagination and becomes the basis for new image making »³. Dans son *Pylgrimage* publié en 1522, Robert Langton raconte ainsi sa visite de Rome et évoque, émerveillé, le groupe du *Laocoon* : « As for the relykes that be there I remytte you to the boke called the mervayles and stacyons of Rome. And at Belvedere above the hyl be certain antiquitees as ye statue or yamge of Lacaon in whyte marble with his is ones by him wrapped with serpents. And therby is Venus wrapped cum Cupidine. Also Appolo

¹ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., p. 20.

² Pour plus d'informations sur Lessing et le Laocoon, voir l'ouvrage de Gotthold Lessing, *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990.

³ Leonard Barkan, *Unearthing the Past*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, p. 11.

cum Pharetra »¹. Langton est clairement fasciné par la statuaire antique et veut faire partager son expérience à ses lecteurs. Une transition culturelle est à l'œuvre.

Ainsi, grâce d'une part aux fondements hérités du continent, de l'autre à la découverte de cette œuvre qui reflète la grande maîtrise technique des sculpteurs helléniques, l'art de la sculpture évolue sous les Tudors. Les contemporains de Shakespeare enrichissent donc sans toujours en avoir conscience leur perception et leur compréhension de l'art et de la statuaire. En somme, en assimilant les influences italiennes et flamandes, les Élisabéthains se réapproprient des conceptions classiques. Tout Élisabéthain éduqué connaît l'allégorie de la caverne de Platon² dans laquelle les statues ne représentent pas le reflet de la réalité. Elles jouent un rôle essentiel car elles illustrent la situation des hommes par rapport à la vraie lumière, c'est-à-dire par rapport à la Vérité. Cette association entre perception et vérité est au cœur de notre analyse car les réactions des spectateurs sont nécessairement personnelles, et donc subjectives. Lorsque le public regarde une œuvre d'art, sa perception est unique et donne à l'œuvre un caractère qui est toujours à redécouvrir. L'existence même d'une œuvre d'art est en partie justifiée par le public, qui la fait en quelque sorte exister et lui confère son sens. Ainsi, le spectateur est actif dans la réduction de la distance qui le sépare de l'œuvre, même s'il ne peut jamais l'atteindre entièrement. Au-delà des sensations, l'appréciation des œuvres d'art ne peut s'opérer sans la volonté du spectateur, sans ses connaissances déjà acquises, et sans la prise en compte d'un contexte précis. Lorsque Platon rapporte le dialogue entre Ménon et Socrate, ce dernier compare plaisamment les « opinions vraies »³ aux statues de Dédale⁴, si saisissantes de vérité qu'il fallait, selon la légende, les enchaîner pour les empêcher de s'enfuir. Dans *l'Alcibiade majeur*, il est aussi rappelé que Dédale est le patron des sculpteurs, qui le tenaient pour leur ancêtre commun. Donc les sculpteurs semblent jouer un rôle important dans les sociétés mais qu'en est-il des statues ? Les sculptures imitent-elles la réalité ou sont-elles des leures ?

¹ Cité par Brett Foster, « 'The Goodliest Place in this World': Early Tudor Reactions to Papal Rome » in *The Sacred and the Profane in English Renaissance Literature*, éd. Mary A. Papazian, Newark, University of Delaware Press, 2008, (p. 27-56), p. 27.

² Écrit entre 388-367 av. J.C., les textes de Platon furent d'abord traduits en latin par le philosophe italien, Marcile Ficin (1433-1499). Ils n'ont été disponibles en anglais qu'à la fin du XVII^e siècle. Ce que les érudits élisabéthains connaissaient de Platon venait surtout des écrits d'autres philosophes tels que Cicéron, saint Augustin ou encore Sénèque. Voir à ce sujet le livre de Sears Jayne, *Plato in Renaissance England*, Londres, Kluwer Academic Publishers, 1995, p. 83-134.

³ Platon, *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, Paris, Flammarion, 2016, p. 366, 96c.

⁴ Dédale (en grec ancien Δαίδαλος / Daídalos, adjectif signifiant « artistement travaillé », « l'Astucieux ») est un personnage de la mythologie grecque, un athénien, descendant de la famille royale issue de Cécrops. Il est notamment connu pour être un inventeur, un sculpteur et un architecte aux talents exceptionnels, associant génie esthétique et ingéniosité technique, ainsi que pour avoir conçu un labyrinthe qui enfermait le Minotaure.

Prenons à présent l'allégorie de la caverne et essayons d'en dégager la problématique principale. Imaginons des captifs enchaînés dans une caverne, le visage tourné vers la paroi opposée à l'entrée et dans l'impossibilité de voir autre chose que le mur. La cave est éclairée par les reflets d'un feu qui brûle au dehors, éclairant un muret qui longe l'entrée de la grotte et devant lequel défilent des êtres portant sur leurs épaules des objets hétéroclites, des statuettes d'hommes, d'animaux, dont les captifs ne voient que l'ombre projetée par le feu sur le fond de la caverne. De même, ils n'entendent que les échos des paroles qu'échangent les porteurs. Habités depuis leur naissance à contempler ces vaines images, à écouter ces sons confus dont ils ignorent l'origine, ils vivent dans un monde de fantômes qu'ils prennent pour des réalités. Soudain, l'un d'entre eux est délivré de ses chaînes et entraîné vers la lumière. Au départ, il en est tout ébloui, il ne distingue rien de ce qui l'entoure. D'instinct, il cherche à reposer ses yeux dans l'ombre qui le préservait. Peu à peu, cependant, ses yeux s'accoutument à la lumière et il commence à voir le reflet des objets réfléchis dans les eaux. Plus tard, il se sent prêt à en affronter la vue directe. Enfin, il deviendra capable de soutenir l'éclat du soleil. C'est alors qu'il réalise que sa vie antérieure n'était qu'un rêve sombre et il se met à plaindre ses anciens compagnons de captivité. Mais s'il redescend auprès d'eux pour les instruire, pour leur montrer le leurre dans lequel ils vivent et leur décrire le monde de la lumière, qui l'écouterà sans rire, et qui, surtout, accordera quelque crédit à sa révélation ? Les plus sages eux-mêmes le traiteront de fou et iront jusqu'à le menacer de mort s'il s'obstine. Pour Platon, la caverne est donc le monde sensible dans lequel nous évoluons, et elle représente à ce titre toutes les dictatures, visibles comme invisibles¹. En d'autres termes, par le truchement de cet exemple, nous comprenons la raison profonde qui peut présider au rejet des images : ce sont des objets trompeurs. Ce texte de Platon illustre bien la distance qui réside entre ce qui est visible et ce qui est vrai, entre le visible et la lumière, entre le visible et l'ombre.

Platon condamne l'art dans la mesure où il est incapable d'atteindre la vérité et, plus gravement encore, il la détourne de cette vérité. En quelque sorte, l'art en général est limité : il est cantonné à la zone terrestre où il remplit une fonction propédeutique, éducatrice et civique. Aussi Platon apparaît-il comme le père de l'iconoclasme², bien que la nuance soit de mise.

¹ Platon, *La République*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, livre VII.

² Pour plus d'informations sur l'iconoclasme de l'antiquité à l'ère moderne, voir l'ouvrage d'Alain Besançon, *L'image interdite*, Paris, Fayard, 1994.

Au même titre que l'allégorie de la caverne de Platon, les statues de personnages mythologiques dissocient généralement le profane (les ombres, le visible) et le sacré (le feu, la lumière), ce qui est fondamental pour comprendre l'esthétique de l'Angleterre du XVI^e siècle. De la même manière que les couleurs associées aux ombres ou aux lumières, à la beauté ou à la laideur, à ce qui se voit et ce qui se cache, ces tons définissent ce qui est correct et ce qui est autorisé, ce qui est simple et beau ... ce qui est protestant. Armelle Sabatier note aussi l'ambivalence des couleurs dans l'Angleterre renaissante : « In Renaissance England, colour was a highly ambivalent word as it was tinged with moral and pejorative connotations »¹. La pratique de peindre les statues horrifiait certains jacobéens. Ainsi Henry Wotton appelait-il cette pratique utilisée par certains elisabéthains de barbarisme anglais : « Colours have therein the greatest power; whereupon perchance did first grow with us the fashion colouring even regall statues, which I must take leave to call an English barbarisme »².

La Renaissance, nous le savons, favorise le néoplatonisme. Or, une autre grande influence sur l'art, et plus particulièrement, sur l'architecture et l'art des jardins dans l'Angleterre du XVI^e siècle, fut l'*Hypnerotomachia Poliphili*, ou *Songe de Poliphile*, rédigé en 1467 et traduit en anglais en 1592 par Robert Dallington (1561-1637). Il s'agit là d'un conte philosophique d'inspiration clairement néoplatonicienne. Le narrateur, Poliphile, décrit l'architecture des bâtiments de son songe : leurs proportions, leurs ornements et les inscriptions. Ce livre contient par ailleurs des gravures où apparaissent de multiples statues (illustrations n°75, 76, 77, 78)³. Il est impossible, ici, de les analyser en détail, car l'œuvre est si foisonnante qu'une thèse entière pourrait y être consacrée. Bornons-nous donc modestement à en reconnaître l'influence.

Nous avons donc établi qu'à partir du XIV^e siècle en Angleterre, les sculptures sont redécouvertes, repensées. La matière, les formes, les couleurs, les ombres, la perspective, le savoir-faire de l'artiste ont été repensés. Compte tenu des différents qui déchirent le royaume en matière de religion et d'images, il nous faut à présent aborder le contexte religieux de l'époque élisabéthaine afin de comprendre comment et pourquoi les iconoclastes ont voulu condamner toutes les formes de représentation visuelle, y compris les statues.

¹ Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, op. cit., p. 54.

² Henry Wotton, *The Elements of Architecture*, op. cit., p. 89-90.

³ Voir le site <http://www.gutenberg.org/files/18459/18459-h/18459-h.htm> (site consulté le 16 octobre 2012).

2. LE CONTEXTE RELIGIEUX

Au cours de la première moitié du XVI^e siècle, la figure de Dieu dans l'art se modifie, et l'on s'achemine presque vers une « standardisation », vers une remise aux « normes » du bon goût. Dès les années 1530, les intellectuels débattent publiquement sur le sujet. Tandis que des accusations d'idolâtrie proviennent de Luther et de ses disciples, d'autres, humanistes et philosophes, stigmatisent au contraire les dérives de la Réforme. Un débat s'instaure alors, auquel prennent part bien des théologiens et des juristes. La destruction d'images saintes se multiplie et, afin de limiter le massacre, le concile de Trente¹ promulgue un décret qui promeut les images et les protège des attaques des protestants.

Aussi deux camps se constituent-ils : du côté « romano-catholique », un art de la Contre-Réforme voit le jour, avec des interprétations spécifiques telles que l'eucharistie, la Vierge, les saints, les miracles, les visions ; du côté protestant, l'usage des images religieuses est restreint à l'enseignement, à l'aide d'illustrations bibliques. Certaines représentations de Dieu, traditionnelles, sévèrement critiquées, disparaissent en partie. Paradoxalement, des images de propagande se multiplient grâce à l'imprimerie. On pense bien sûr au *Book of Martyrs* (1563) de John Foxe, splendidement illustré et farouchement anti-catholique.

Nous allons donc évoquer quelques allusions à la statuaire présentes dans la Bible afin de nous livrer à un travail de synthèse qui aura pour but de montrer les variations des images religieuses en trois dimensions tout au long des siècles jusqu'à la Renaissance. Ce travail nous permettra de mieux comprendre, par la suite, la réception de ces images (et je pense bien sûr particulièrement ici, aux images en relief) par les Élisabéthains.

2.1. Les sculptures religieuses antérieures au XVI^e siècle

Si la dangerosité, et donc la légitimité des images religieuses, sont des points débattus dans l'Angleterre du XVI^e siècle, ils l'ont déjà été par le passé, notamment au

¹ Le concile de Trente est le dix-neuvième concile œcuménique reconnu par l'Église catholique romaine. Convoqué par le Pape Paul III le 22 mai 1542, en réponse aux demandes formulées par Martin Luther dans le cadre de la Réforme protestante, il s'étale sur dix-huit années, sur vingt-cinq sessions et couvre cinq pontificats (Paul III, Jules III, Marcel II, Paul IV et Pie IV).

VIII^e siècle, à l'occasion de la persécution exercée par l'Empereur d'Orient Léon III l'Isaurique, qui s'est obstiné à supprimer les images par la force. Néanmoins, au cours du deuxième concile de Nicée (en l'an 787), on reconnaît solennellement l'usage des images comme étant pertinent. Cette question de la conformité des représentations – peintures et / ou sculptures – n'est donc pas nouvelle. Afin de mieux appréhender la nature exacte de la controverse sur la légitimité des représentations, nous nous pencherons tout d'abord sur les Écritures Saintes.

2.1.1. Les « images » dans la Bible

De manière générale, les images, quelles qu'elles soient, semblent toujours avoir été condamnées dans la Bible lorsqu'elles sont fabriquées par l'homme.

La plus célèbre interdiction de représentation de Dieu se trouve dans le Décalogue : « Thou shalt not make unto thee any graven image, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth » (Exode 20:4)¹. En dépit de cet interdit, il nous est raconté dans le livre de l'Exode que les Hébreux ne suivirent pas cette interdiction. Ne voyant pas Moïse redescendre du Sinaï, Aaron frère de Moïse, façonna un veau d'or qu'ils mirent sur un autel. Il est dit dans la Bible que Aaron fondit l'or des hébreux pour en sculpter un veau d'or : « And he [Aaron] them [gold] at their hand, and fashioned it with a graving tool, after he had made it a molten calf [...] » (Exode 32:4)². Les expressions « graven image » et « graving tool » se réfèrent clairement à une image en trois dimensions, soit taillée dans le bois, soit coupée dans la pierre, soit sculptée dans la glaise, voire l'or. Quoiqu'il en soit, Moïse furieux, détruit par le feu ce veau sculpté : « And he [Moses] took the calf which they had made, and burnt *it* in the fire, and ground *it* to powder, and strawed *it* upon the water, and made the children of Israel drink *of it* » (Exode 32:20)³. De telles interdictions se retrouvent à maintes reprises dans les différents évangiles. Dieu interdit absolument toute image peinte, sculptée, ou dessinée⁴. Et même lorsque Moïse et son peuple entreront dans des contrées

¹ *Holy Bible: Old and New Testaments In the Authorized King James Version*, Chicago et New York, Consolidated Book Publishers, 1976.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Dans le Psaume 78:58, voici ce que l'on peut lire : « Ils le [Dieu] provoquèrent par leurs hauts lieux, et par leurs images taillées ils excitaient sa jalousie ». Puis, dans Isaïe 42:8, il est dit : « Je suis l'Éternel ; tel est mon nom, je ne donnerai point ma gloire à un autre, ni ma louange aux images taillées ». La Bible n'accorde

étrangères, Dieu leur défend de faire alliance avec les habitants et au contraire, de renverser leurs autels, de briser leurs statues et d'abattre leurs idoles : « But ye shall destroy their altars, break their images, and cut down their groves » (Exode 34:13)¹.

L'interdiction de sculpter est également consignée dans le Deutéronome (4:15-19) qui précise bien l'acte de débauche de celui qui sculptera :

Take ye therefore good heed unto yourselves; for ye saw no manner of similitude on the day that the LORD spake unto you in Horeb out of the midst of the fire: Lest ye corrupt yourselves, and make you a graven image, the similitude of any figure, the likeness of male or female, the likeness of any beast that is on the earth, the likeness of any winged fowl that flieth in the air, the likeness of any thing that creepeth on the ground, the likeness of any fish that is in the waters beneath the earth: And lest thou lift up thine eyes unto heaven, and when thou seest the sun, and the moon, and the stars, even all the host of heaven, shouldest be driven to worship them, and serve them, which the Lord thy God hath divided unto all nations under the whole heaven².

En somme, Dieu met en garde tous ceux qui se laisseraient pervertir par des images et en sculpteraient : que ce soit des sculptures d'hommes, de femmes, d'animaux. Ainsi, l'Ancien Testament interdit pratiquement toute représentation de la création de Dieu, et par conséquent, toute représentation sculptée qui ferait allusion à Dieu. Ces proscriptions bibliques annonçant l'inutilité des images en général démontrent bien que la Bible condamne en bloc toute forme de représentation : « Cursed *be* the man that maketh *any* graven or molten image, an abomination unto the Lord, the work of the hands of the craftsman, and putteth *it* in *a secret place*. And all the people shall answer and say, Amen » (Deutéronome 27:15)³.

C'est grâce aux propos rapportés dans le livre d'Habaquq que nous pouvons mieux comprendre l'amalgame que Dieu fait entre images et idoles : « What profiteth the graven image that the maker thereof hath graven it; the molten image, and a teacher of lies, that the maker of his work trusteth therein, to make dumb idols? » (2:18)⁴. À partir de l'emploi du terme « mensonge », le lecteur se rend compte que la sculpture est alors nécessairement assimilée à une idole muette.

Cette association est extrêmement importante pour notre étude car elle s'avère être la source de décades d'antagonisme entre iconoclastes et iconophiles, et elle nous aide à

donc à aucun objet une nature divine et Isaïe souligne que les dieux des nations, c'est-à-dire des Hommes, ne sont point des dieux, mais « des ouvrages de main d'homme, du bois et de la pierre » (37:19).

¹ *Holy Bible: Old and New Testaments In the Authorized King James Version, op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

comprendre pourquoi, en Angleterre, on a détruit et brûlé les peintures et les statues¹. Les images idolâtrées sont considérées comme des leurres pour les hommes qui servent leurs idoles et sont finalement piégés : « And they [men] served their idols: which were a snare unto them » (Psaume 106:36)². En conséquence, dans la Bible, les représentations sont vouées à disparaître. Le veau d'or du peuple de Moïse est détruit. Certaines destructions ressemblent même à une lapidation, comme le montre le rêve du roi dans le livre de Daniel :

Thou, O king, sawest, and behold a great image. This great image, whose brightness was excellent, stood before thee; and the form thereof was terrible. This image's head was of fine gold, his breast and his arms of silver, his belly and his thighs of brass, his legs of iron, his feet part of iron and part of clay. Thou sawest till that a stone was cut out without hands, which smote the image upon his feet that were of iron and clay, and brake them to pieces. Then was the iron, the clay, the brass, the silver, and the gold, broken to pieces together, and became like the chaff of the summer threshingfloors; and the wind carried them away, that no place was found for them: and the stone that smote the image became a great mountain, and filled the whole earth (2:31-36)³.

Étonnamment, cette description est en tout point semblable à une description de mise à mort d'un être humain⁴. Adorer des images qui symbolisent des concepts religieux, est donc un acte répréhensible et, à ce titre, fortement condamné dans la Bible⁵. En fait, si certains ne construisent pas de statues, ils en rêvent. C'est en effet le cas du roi Nabuchodonosor. Le songe du roi, narré dans la Bible raconte en détail le songe de Nabuchodonosor, dans lequel une sculpture est présente. Nabuchodonosor serait celui qui aurait créé les jardins suspendus de Babylone en tant que roi de la cité. Il détruit Jérusalem en 588-586 avant notre ère⁶. Ce potentat, très présomptueux et fier, aurait rêvé d'une imposante statue, immense et d'une splendeur extraordinaire. Nous l'avons vu, la tête de la

¹ Notons que dans les exemples de la Bible cités jusqu'à présent, il est préconisé de détruire les idoles soit en les réduisant en petits morceaux, soit en les brûlant. Ce détail est important pour la partie de cette thèse consacrée à la destruction des images, « Les dégradations des statues ». Citons une dernière recommandation de Dieu au sujet des images et sculptures, corroborant la destruction des statues. Lorsque Moïse et ses congénères entreront sur la terre promise, Dieu leur ordonne de renverser les autels, abattre les statues et brûler les images taillées : « ye shall destroy their altars, and break down their images, and cut down their groves, and burn their graven images with fire » (Deutéronome 7:5). *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Nous reviendrons sur le parallèle dans la partie deux et trois.

⁵ Dieu réprouve le culte idolâtre rendu à d'autres dieux et aux idoles païennes, ainsi que l'indique le verset suivant : « Tu n'auras pas d'autres dieux devant ma face » (Exode 20:3) ou encore « Vous ne vous ferez point d'idoles, vous ne vous élèverez ni image taillée ni statue, et vous ne placerez dans votre pays aucune pierre ornée de figures, pour vous prosterner devant elle ; car je suis l'Éternel, votre Dieu » (Lévitique 26:1).

⁶ Au sujet du roi Nabuchodonosor, voir l'ouvrage *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, éd. Tom Devonshire Jones, Linda Murray et Peter Murray, Oxford, Oxford University Press, [1996], 2013, p. 394.

statue était d'or fin. Sa poitrine et ses bras étaient d'argent. Son ventre et ses hanches étaient d'airain et ses jambes, de fer. Quant à ses pieds, ils étaient en partie de fer et en partie d'argile. Voilà ce que l'on peut lire dans la Bible des évêques de 1568 :

This great image, whose brightness was excellent, stood before thee; and the form thereof was terrible. This image's head was of fine gold, his breast and his arms of silver, his belly and his thighs of brass, His legs of iron, his feet part of iron and part of clay. (Daniel 2:31-33)¹

Or, Daniel lui-même interprète ce songe. Selon lui, la tête d'or représente le roi lui-même et sa puissance. Après son rayonnement, d'autres royaumes succéderont au sien mais moins puissants. C'est pour cela qu'ils seront faits d'argent, puis d'airain et de fer et enfin de fer et d'argile. Le dernier royaume étant de deux matières, il sera divisé et le fer étant une matière dure, elle détruira les autres royaumes, plus faibles pour être finalement détruit par le royaume de Dieu par une grosse pierre dévalant la montagne (Daniel 2:33-44). Ici encore, même le rêve d'une sculpture est de mauvais augure et elle est finalement détruite par la puissance de Dieu².

Paradoxalement, dans le monde chrétien, les images sculptées représentent tout d'abord la sainte famille et, plus particulièrement, le fils de Dieu³. Néanmoins, avec les apôtres et leurs descriptions des miracles, les statues de saints commencent aussi à fleurir dès le XII^e siècle. Les sculptures de ces saints étaient souvent placées dans un lieu symbolique. Elles étaient presque toutes les ornements d'une liturgie et des offrandes étaient couramment déposées à leurs pieds. Elles étaient érigées dans le but de conduire à l'invisible par le visible, de mener de ce monde-ci vers cet autre inaccessible par les sens, mais où les croyants pensaient qu'ils pénétreraient un jour. La fonction assignée aux statues religieuses a donc amené progressivement le chrétien à idolâtrer une représentation, un reflet, un ersatz.

Curieusement, l'interdit divin jeté sur les sculptures est contradictoire à plus d'un titre. Car il faut bien voir que lorsque de telles représentations sont façonnées par Dieu lui-même, elles ne sont plus illégales, encore moins punissables ou vouées à être éliminées. Adam est donc, en quelque sorte, la première sculpture représentant Dieu :

¹ *Holy Bible: Old and New Testaments In the Authorized King James Version, op. cit.*

² Cet épisode biblique a influencé un auteur élisabéthain Henry Smith (1550?-1591) qui a écrit un petit ouvrage sur la chute du roi Nabuchodonosor, en accord avec le songe de la statue. Voir Henry Smith, *The Fall of King Nabuchadnezzar Dan. 4. 28.29.30*, Londres, Thomas Scarlet, 1591, STC (2nd ed.) / 22662.5.

³ Pour plus d'exemples d'images peintes et sculptées de Dieu, de la sainte famille et de saints, voir le très bel ouvrage de François Bœspflug, *Dieu et ses images*, Paris, Bayard, 2008.

And God said, let us make man in our image, after our likeness: and let them have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over the cattle, and over all the earth, and over every creeping thing that creepeth upon the earth. So God created man in his *own* image, in the image of God created he him; male and female created he them (Genèse 1:26-27)¹.

D'ailleurs, lorsque Dieu parle de ses créations, c'est-à-dire des hommes, ces statues vivantes et mouvantes, il veille à protéger ses œuvres et prévient que quiconque répandra le sang de l'homme, vera son sang versé : « Whoso sheddeth man's blood, by man shall his blood be shed: for in the image of God made he man » (Genèse 9:6)². Cependant, lorsque ces statues mobiles commettent le mal, elles courent le risque d'être réduites à un état de stase. En d'autres termes, elles peuvent être pétrifiées par la peur : « Fear and dread shall fall upon them; by the greatness of thine arm they shall be as still *as* a stone; till thy people pass over, O Lord, till the people pass over, *which* thou hast purchased » (Exode 15:16)³. La femme de Lot, par exemple, est devenue une sorte de statue de sel (Genèse 19:26)⁴ car elle a désobéi à Dieu qui lui avait interdit de se retourner. En effet, alors qu'elle fuit vers Tsoar, elle regarde en arrière et est immédiatement changée en colonne de sel. Cet épisode est bien connu des Anglais. Sur la célèbre carte de Hereford (illustration n°79) exécutée aux alentours de 1285, on trouve une multitude de détails, y compris la femme de Lot changée en statue de sel⁵. Dans l'Angleterre des Tudors, la femme de Lot continue à être un sujet populaire que l'on évoque souvent dans les prêches⁶. Parce qu'elle a regardé en arrière, comme le font les Catholiques partisans de la vieille religion, l'épouse n'a pas pu, ou n'a pas su, résister à l'attraction exercée par le péché.

Le contexte biblique quelque peu ambigu à l'origine de l'interdiction et de la destruction des images amorce donc, d'une certaine manière, la genèse complexe du mouvement iconoclaste protestant qui s'efforce de bannir une certaine catégorie d'images en trois dimensions tout en restant fasciné par ces dernières. Cet iconoclasme est également

¹ *Holy Bible: Old and New Testaments In the Authorized King James Version, op. cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ « But his wife looked back from behind him, and she became a pillar of salt ». *Ibid.*

⁵ D. K. Smith, *The Cartographic Imagination in Early Modern England, Re-writing the World in Marlowe, Spenser, Raleigh and Marvell*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 24.

⁶ Voir par exemple le sermon de John Carpenter, *Remember Lots Wife Two Godly and Fruitfull Sermons verie Conuenient for this our Time*, Londres, Thomas Orwin, 1588, STC (2nd ed.) / 4665. Voir également celui de Robert Wilkinson, *Lots wife A Sermon Preached at Paules Crosse*, Londres, Felix Kyngston, 1607, STC (2nd ed.) / 25656.

l'héritier de la période médiévale, où l'on prête aux statues des sentiments et des émotions, et où, petit à petit, une certaine défiance à l'égard des sculptures vient à se manifester.

2.1.2. Les sculptures de saints

Au Moyen Âge, en effet, il n'est pas inhabituel que les statues soient humanisées. Il apparaît donc nécessaire, dans le cadre de cette thèse, de donner un aperçu des nombreux récits médiévaux dans lesquels des images prennent effectivement vie. Cet aperçu ne prétend pas à l'exhaustivité, mais nous permettra par la suite de mieux saisir l'effroi qui s'emparaît de certains puritains, au XVI^e siècle, lorsqu'ils apercevaient des statues dans des lieux de dévotion.

Comme l'explique Nigel Spivey, les statues ont de tout temps été considérées comme potentiellement humaines, et donc capables d'actions et de réactions :

An anecdote related by Pausanias tells of the statue of a 5th century champion named Theagenes who made various enemies in his lifetime. When he died, one of them came to Olympia to whip his statue, but it fell off its plinth and killed the assailant. The statue was then prosecuted, charged with murder, and 'drowned' off the coast of Thasos. Thasos subsequently suffered crop failure, and the Delphic oracle blamed the abuse of the statue; so it was duly recovered by fishermen and re-dedicated, thereafter to be venerated respectfully. Pausanias concludes that it was not only a wonderful work of art, but thaumaturgic or wonder-working, giving health and good fortune to all who paid it homage, and indeed many copies of it were made for this purpose¹.

Voici donc, d'après le géographe grec Pausanias, une sculpture du V^e siècle avant notre ère qui semble volontairement punir les habitants qui l'ont jugée à tort et qui l'ont ensevelie sous la mer. Pausanias rapporte par ailleurs que le peuple a traité cette statue comme un être humain, la poursuivant judiciairement comme un être de chair et de sang.

Le pouvoir fascinant mais néfaste des statues se retrouve ensuite dans des écrits religieux tels que *La légende dorée*². Cette compilation de récits raconte notamment trois histoires témoignant de la familiarité des croyants avec les statues. La première est celle d'un prêtre qui éprouve des tentations charnelles. Ce dernier demande donc au Pape la

¹ Nigel Spivey, *The Ancient Olympics*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 150. Voir aussi 'Epinikian Statues', p. 164. Spivey se réfère à Pausanias, *Description de la Grèce*, Livre VI, 11, 2-9.

² *La légende dorée* est un ouvrage rédigé en latin entre 1261 et 1266 par Jacques de Voragine, dominicain et Archevêque de Gênes, qui raconte la vie d'environ 150 saints ou groupes de saints, saintes et martyrs chrétiens, et, suivant les dates de l'année liturgique, certains événements de la vie du Christ et de la Vierge. La première traduction anglaise est l'œuvre de William Caxton (v.1422-1491) en 1483. Caxton omet certains saints et en rajoute d'autres, anglais ou irlandais.

permission de se marier et celui-ci lui donne un anneau pour qu'il aille l'offrir à l'image de sainte Agnès qui se trouve dans son église. Le prêtre s'exécute et lorsqu'il se rend sur place, il s'aperçoit que l'image lui présente son annulaire. La légende raconte que l'on verrait encore l'anneau au doigt de sainte Agnès de Rome (illustration n°80)¹. Le second cas concerne une Vierge à l'Enfant. Une femme dont le fils est prisonnier implore en vain la Vierge pour sa délivrance, se fâche, prend l'enfant des bras de la statue et l'emporte en otage. Loin de la punir pour ce sacrilège, la vierge cède au chantage et lui rend son fils (illustration n°81)². Une troisième histoire concerne saint Nicolas. Un juif se fait sculpter l'image du saint et la place dans sa maison. Il lui confie ses biens et lorsqu'il part en voyage, il la menace de coups de fouet en cas de défaillance. Des voleurs font un jour irruption chez lui en son absence et emportent tout sauf la statue. Le juif la flagelle alors avec la plus grande cruauté, de sorte que saint Nicolas apparaît bientôt aux voleurs dans un état pitoyable et exige d'eux la restitution des richesses volées. Après avoir retrouvé son bien, le juif décide enfin de se convertir au christianisme (illustration n°82)³.

Dans tous ces récits, les hommes prêtent aux statues des pouvoirs magiques, voire des vertus apotropaïques : elles sont censées protéger la famille, le foyer, les biens personnels. Alison Chapman rappelle bien les pouvoirs que les catholiques aimaient à attribuer aux saints et à leur représentations. Elle écrit : « For Catholics, saints were those spiritual elite whose heroic sanctity was evident in their ability to work miracles and who could intercede on behalf of suffering mortals »⁴. Ils semblent alors leur conférer des pouvoirs exceptionnels et aussi des sentiments humains. Ils apparaissent même obsédés par ces objets et par leurs pouvoirs. En eux, naissent des sentiments divers comme l'adoration, le désir, la peur, la colère, la culpabilité. Il en va de même pour ces étranges statues, qui éprouvent tour à tour de la douleur, de la pitié, de la compassion, etc. La statue devient le miroir de l'homme.

Ces légendes montrent bien qu'au Moyen Âge, regarder une statue revient pratiquement à lui parler, et une telle attitude frôle l'inconscience. Un attachement affectif envers un objet est irrationnel, tout comme l'idolâtrie qui est une dévotion excessive. Il faut dire que d'une manière générale le regard des hommes sur les images de toute sorte

¹ L'illustration est une capture d'écran du récit de la légende de sainte Agnès. Jacques de Voragine. *Here Begynneth the Legende in Latyn Legenda Aurea that is to saye in Englysshe the Golden Legende*, Westminster, Wynkyn de Worde, 1498, STC (2nd ed.) / 24876, ouvrage non paginé.

² L'illustration est une capture d'écran du récit de la légende de la Vierge à l'Enfant. *Ibid.*, ouvrage non paginé.

³ L'illustration est une capture d'écran du récit de la légende de saint Nicolas. *Ibid.*, ouvrage non paginé.

⁴ Alison Chapman, *Patrons and Patron Saints in Early Modern English Literature*, Londres et New York, Routledge, 2013, p. 159.

était vu assez négativement par l'Angleterre élisabéthaine. Ainsi dans la traîtrise de George Hakewill intitulée *The Vanitie of the Eie* (1606) l'auteur attire-t-il l'attention sur les risques de corruption créés par la vision des images qui, selon lui, engendre inévitablement l'idolâtrie : « For so it is that this sense which I finde not in any of the rest, is so bewitched that its then most delighted, when tis most deceived, by shadowings, and landships [i.e. landscapes], and in mistaking counterfaits for truth »¹.

David Freedberg a d'ailleurs souligné ce phénomène dans *The Power of Images* :

[...] Western writing contains an extraordinary number of references to paintings and statues that demonstrate their vitality in any number of ways. They perspire, bleed when struck, and distill oil and other healing substances. Their eyes engage the attention of the spectator, or follow him around a room².

Les statues mentionnées par Freedberg sont souvent celles de la Vierge, du Christ et des saints qui se mettent à saigner ou qui laissent couler de « vraies » larmes. Selon de nombreuses légendes, de leurs yeux sortirait du sang, de l'huile ou de l'eau. D'après certains croyants, Dieu manifesterait ainsi sa présence auprès des mortels, par un miracle.

Voici un exemple venu du XI^e siècle (vers 1010), dans lequel Bernard, écolâtre d'Angers, entreprend le pèlerinage jusqu'à Conques. Dans son *Liber miraculorum sanctae Fidis*³, il a consigné les miracles de la statue de sainte Foy⁴ et décrit l'affluence des pèlerins dans l'église :

Lorsque nous avons paru devant elle, l'espace était si resserré, la foule prosternée sur le sol était si pressée, qu'il nous fut impossible de tomber à genoux... En la voyant pour la première fois, toute en or, étincelant de pierres précieuses et ressemblant à une figure humaine, il parut à la plupart des paysans qui la contemplaient, que la statue les regardait d'une manière vivante et qu'elle exauçait de ses yeux leurs prières.

La description de l'écolâtre⁵ d'Angers attribue clairement à cette statue des actes humains, tels que la capacité physique de regarder dans différentes directions et de cligner des yeux.

Un autre exemple de nature similaire était également célèbre au Moyen Âge. Il s'agit de celui de la statue de la Vierge allaitant Bernard de Fontaine, abbé de Clairvaux

¹ George Hakewill, *The Vanitie of the Eie*, Oxford, Joseph Barnes, 1608, STC (2nd ed.) / 12621a, p. 88-89.

² David Freedberg, *The Power of Images*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1989, p. 284.

³ Paris, Alphonse Picard et Fils, 1897.

⁴ Sainte Foy, également appelée, Foy d'Agen, était une jeune martyre de treize ans convertie au catholicisme, qui fut suppliciée comme bien d'autres chrétiens d'Agen au III^e siècle car elle refusa de renier sa foi.

⁵ Ce terme désigne un « [c]lerc dirigeant l'école du chapitre d'une abbaye ou d'une cathédrale. Synon. capiscol*. Écolâtre qui était chargé (...) de la direction de l'enseignement dans le diocèse et plus particulièrement de celui qui était donné dans les écoles 'cathédrales' ». Voir le site du CNRTL <http://www.cnrtl.fr/definition/écolâtre> (site consulté le 3 avril 2013).

(1090 ou 1091-1153). Plusieurs tableaux représentent cette scène (illustrations n°83, 84, 85, 86) dans laquelle le saint se voit conférer la science de l'écriture et la faculté de prêcher après avoir été allaité par la Vierge. Il s'agit donc du miracle de la lactation de saint Bernard de Clairvaux. La légende raconte que saint Bernard pria devant une statue de la Vierge et quand il prononça les paroles « Monstra te esse matrem »¹, la statue devient vivante et la Vierge projeta du lait de son sein dans la sainte bouche.

Ce que prouvent ces témoignages, c'est que les sculptures ont un pouvoir important sur le fidèle qui les adule. Léonard De Vinci analysera d'ailleurs par la suite les pouvoirs des images religieuses sur les fidèles et en conclura qu'elles influent fortement sur les croyances populaires². Pareille vénération des statues doit sans doute être rapprochée du culte des saints³, qui désignait des êtres humains morts comme objets d'une vénération absolue. Le peuple associait fermement ces défunts à des lieux visibles et précis, voire à des représentants bien vivants et clairement identifiables⁴. C'est précisément le cas de *La légende dorée* qui utilise les images de saints bien connus des populations pour véhiculer des superstitions. Dans l'Angleterre protestante, le culte des saints sera interdit et les croyances des catholiques moquées et condamnées. Mais on ne pourra s'empêcher de les évoquer pour mieux s'en délecter, car elles continueront à fasciner. Un texte de 1624, farouche pamphlet anti-catholique, le montre bien. Son auteur, un certain Thomas Scott exilé dans les Provinces-Unies, fait parler les Espagnols, et voici les propos qu'il met dans la bouche de l'ennemi :

No question, quoth *Gonzales de Cordua*, I cannot be perswaded that, that which they call the holy Blood of *Boxall*, which the *Bradanders* and all the Netherlands visit in Pilgrimage, and euery yeare lookes as red and fresh, as if it had beene taken from the body but yesterday, can be the very blood of Christ.

Nor that a young married wife shall haue a child the same yeare if she can stride ouer at once Saint *Rombauts* breeches at *Mechlin*⁵.

Les miracles sont naturellement tournés en dérision par Scott. On comprend bien, à la lecture de ce texte satirique, que le missionnaire irlandais saint Rombaude est ici représenté sous la forme d'une statue. Dans *A Game at Chess*, Thomas Middleton reprend

¹ Cité par Alexandre Masseron, *Dante et Saint Bernard*, Paris, Albin Michel, 1953, p. 141.

² Léonard De Vinci, *Paragone*, Oxford, Oxford University Press, 1949, p. 26-28.

³ Pour des informations complémentaires sur le culte des saints, voir le livre d'Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars*, *op. cit.*, p. 155-205.

⁴ Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1981, p. 21-22. Voir également l'ouvrage de Robert Whitting, *The Blind Devotion of the People*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 48-82.

⁵ Thomas Scott, *The Second Part of Vox Populi*, Londres, imprimé par Ashuerus Ianss [William Jones], 1624, STC (2nd ed.) 22104, p. 38-39.

d'ailleurs l'évocation de cette statue de saint que toute jeune épouse se doit d'enjamber d'un seul coup pour espérer avoir un enfant l'année même de son mariage (4.5.36-38)¹.

Revenons-en à l'époque médiévale. La capacité d'élocution des statues est tout aussi remarquable². Les images qui parlent dans les légendes et les miracles sont en fait des statues animées à l'instar de celles décrites dans le *Parastaseis*³. Les fidèles projettent une idée, un concept sur une image, mais la statue n'est jamais vraiment animée. Aussi certaines personnes croient-elles voir des statues bouger, pleurer, donner ou reprendre des bagues, dormir avec des gens ou suinter du lait de leur sein. Ces superstitions font des sculptures des objets médiateurs entre le présent et l'au-delà, entre le matériel et le spirituel. Un autre récit dans *La légende dorée*, celui de sainte Lucie⁴, témoigne d'une situation inverse. Lucie vit à Syracuse avec sa mère Eutychie. Elle vénère depuis son enfance le Christ et la vierge sainte Agathe. Sa mère souffre d'une inflammation des entrailles et de pertes de sang, sans guérison depuis quatre ans. Lucie décide un jour de la conduire devant le tombeau d'Agathe afin de demander sa guérison. Le lendemain, Eutychie recouvre la santé. Lucie annonce alors à sa mère qu'elle avait, depuis l'enfance, fait secrètement le vœu d'une virginité perpétuelle. Cependant, Eutychie l'avait déjà promise à un jeune homme. Lorsque ce dernier apprend sa décision, il entre dans une violente colère et dénonce sa fiancée au consul Pascasius comme ennemie des divinités de l'Empire. Lucie est alors sommée de renoncer à sa foi chrétienne et, devant sa pugnacité, le consul donne l'ordre de traîner Lucie dans un lupanar afin de la faire céder. Mais le Saint-Esprit intervient et rend le corps de la jeune femme parfaitement immobile et intransportable. Même avec un attelage de mille hommes et mille paires de bœufs, elle ne peut être déplacée (illustration n°87)⁵. Ainsi, sainte Lucie est figée et transie pour sa propre protection. La légende dit qu'elle est statufiée par Dieu et les croyants admettent les pouvoirs de Dieu transmis à sainte Lucie, ou à sa pseudo-statue.

¹ T. H. Howard-Hill, *A Game at Chess: Thomas Middleton*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2003.

² Au sujet des statues qui parlent, voir l'article de Robert Mills, « Talking Heads, or, Tales of two clerics » in *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, éd. Catrien Santing, Barbara Baert et Anita Traninger, Leyde et Boston, Brill, 2013, (p. 31-57), p. 32, 44-46.

³ Voir Robin Cormack, Averil Cameron, Judith Herrin et Charlotte Roueché, *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai*, Columbia, Brill, Columbia Studies in the Classical Tradition, 1999.

⁴ Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Paris, La Pléiade Gallimard, 2004, p. 37-40.

⁵ L'illustration est une capture d'écran du récit de la légende de sainte Lucie. Jacques de Voragine, *Here Begynneth the Legende in Latyn Legenda Aurea that is to saye in Englysshe the Golden Legende*, op. cit., ouvrage non paginé.

Au cours du XV^e siècle, des phénomènes quasiment surnaturels – une statue de marbre représentant Jésus-Christ qui se met à saigner, ou une Vierge qui laisse couler ses larmes – sont très souvent associés aux pouvoirs des sculptures. Cependant, ces dernières deviennent aussi de plus en plus considérées comme une vaste supercherie. Il nous faut souligner à ce stade que la supercherie est la raison officielle pour laquelle on s'en prend aux « images », mais que la raison officieuse demeure une forte croyance dans la capacité de nuisance de ces « images ». En d'autres termes, les images sont détruites moins parce qu'on voit en elles une duperie que parce qu'elles influencent le comportement des croyants. Les statues sont alors brisées car leur pouvoir sur l'homme devient trop important¹. Ici, une question se pose : quel est véritablement le pouvoir que l'on confère à ces représentations en ronde-bosse ? Et ce pouvoir est-il bien réel ?

2.1.3. Le pouvoir des statues

Nous l'avons déjà vu, toute statue est ciselée dans un but précis, ce qui lui confère nécessairement un rôle qui lui est propre et qui est toujours de quelque importance au sein d'une société donnée. Elle peut combler un manque, jouer un rôle symbolique, être destinée à un individu ou une collectivité, etc. Quoi qu'il en soit, chaque individu interprète ces sculptures selon le contexte culturel dans lequel il vit, certes, mais aussi selon sa sensibilité et son histoire personnelle.

Hans Belting² suggère quant à lui que le pouvoir des images n'est rien d'autre que ce que le propriétaire veut bien lui attribuer, ou alors qu'il réside purement dans leur contextualité. En somme, l'image n'aurait pas de pouvoir en elle-même. Sa force proviendrait en réalité de la croyance des individus. Il n'en reste pas moins qu'au début du XVI^e siècle, les images en trois dimensions exercent toujours un certain pouvoir sur les individus qui les regardent et interprètent leur signification. David Freedberg affirme même que

[m]ost people are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, stirred by them, and incited to

¹ Nous reviendrons sur ce point ultérieurement lorsque nous traiterons de la théologie protestante. Voir infra, p. 102-13.

² David Freedberg, *The Power of Images, op. cit.*, p. 1.

revolt. They give them thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear¹.

En d'autres termes, un désir puissant, parfois même sexuel, peut être le résultat de la contemplation d'une statue ou d'une image, ce qui rappelle bien sûr la légende de Pygmalion, ou encore, dans le cadre de notre étude, la statue d'Hermione dans *Le conte d'hiver* qui émoustille le roi. Nous y reviendrons dans notre deuxième partie.

Pour l'heure, efforçons-nous de comprendre la raison pour laquelle, au Moyen Âge et à la Renaissance, on vénère des statues. David Freedberg explique clairement la relation entre l'objet à forme humaine – une statue en ronde-bosse serait fort certainement la plus ressemblante à une femme de chair et de sang – et ce qu'il représente pour celui ou celle qui l'admire :

Most people cannot ascend directly to the plane of the intellect without the aid of perceived objects that may, at least conceivably, act as links between the worshiper and the worshiped, which they represent. Worshipers may as a consequence venerate the object and confuse it with what it stands for. What results is a condensation of the divine in material object – just what everyone wants to avoid. When that object takes human form, then it poses an even greater threat, because the unknowable becomes familiar and knowable².

En somme, Freedberg avance qu'il est plus aisé d'identifier et d'adorer une chose lorsqu'elle est clairement perçue. La vue d'un objet présiderait ainsi à sa vénération. L'utilisation du mot « threat » (« When that object takes human form, then it poses an even greater threat »), ici, est intéressante, car il s'agit bien d'un terme fort qui exprime une menace, un danger et une crainte, et qui témoigne donc d'un fait marquant ayant des répercussions sur le moment présent vécu par le spectateur qui regarde une statue. Ce spectateur se passionne pour ce qu'il est capable de concevoir et de voir, et la statue se substitue alors naturellement au divin, invisible, impalpable, imperceptible.

Dans *The Passions of the Minde* (1601), Thomas Wright évoque cette passion de l'esprit créée par les sens, et l'assimile à une perturbation de l'âme, à un dérèglement intérieur :

Three sorts of actions proceed from men's souls, some are internal and immaterial, as the acts of our wits and wills: others be more external and material, as the acts of our senses, seeing, hearing, moving, & others stand betwixt these two extremes, and other upon them both; the which wee may best discover in children because they lack the use of reason, and are guided by an internal imagination, following nothing else but what pleases their senses, even after the same manner as brute beasts do; for, as we see beasts hate, love, fear and hope,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 65.

so do children. Those actions then which are common with us, and beasts, we call Passions, and Affections, or perturbations of the mind¹.

D'une manière plus générale, l'image interprète la réalité, mais elle est aussi à son tour interprétée par celui qui la voit.

Jérôme Cottin résume bien les enjeux de l'image qui peut toujours être perçue sous deux angles différents. Selon lui, « l'image est en effet à la fois un objet, faisant partie par sa matérialité même du réel, et un objet de signification, lié comme tout autre signe à un processus complexe de signification ou de symbolisation de la réalité »². En d'autres termes, une sculpture de femme allaitant un enfant peut être la simple représentation d'une femme quelconque, comme elle peut être la représentation de la Vierge. Dans ce dernier cas, pour celui qui reconnaît la Vierge dans cette image, la sculpture représente une réalité, et pourtant, elle est de l'ordre du fantasme, non plus du réel³.

Le pouvoir des images en relief – des statues de cire, de bois, de pierre ou de métal – est donc considérable dès lors que l'individu qui les regarde est lié émotionnellement aux personnes qu'elles représentent. C'est donc aux croyances du catholicisme que nous allons à présent nous intéresser, en examinant la manière dont les catholiques anglais ont abordé le problème de la représentation, et plus particulièrement de la statuaire, aux XVI^e et XVII^e siècles.

2.2. Les concepts fondateurs de la théologie catholique

Pendant la période allant de 1535 à 1660, l'héritage catholique et artistique de l'Angleterre a été sujet à des vagues de destructions violentes et répétées. Les peintures et les sculptures religieuses ont été les fréquentes victimes de ces violences. Elles ont commencé avec la dissolution des monastères, dans les années 1530, jusqu'à la montée sur le trône du roi Charles II en 1660. Cependant, avant cette période de troubles, les images au sens large du terme n'étaient pas rejetées systématiquement. Qu'en était-il des intellectuels et des sages avant cette époque ?

¹ Thomas Wright, *The Passions of the Minde*, Londres, 1601, cité par Andy Mousley dans *Re-Humanising Shakespeare*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007, p. 86.

² Jérôme Cottin, *Le regard et la parole*, Genève, Labor et Fides, 1994, p. 86.

³ Pierre Kaufmann, *Imaginaire et imagination*, Encyclopædia Universalis [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/imaginaire-et-imagination/> p. 936-943 (site consulté le 17 janvier 2013).

2.2.1. Le philosophe grec Aristote

Au IV^e siècle avant Jésus-Christ, Aristote¹ établissait une différence cruciale entre un objet inanimé et un objet vivant. D'après les théories de la physique aristotélicienne, l'essence des objets est modifiée lorsque ces derniers sont en mouvement² : la différence entre immobilité (être) et mobilité (devenir, mutabilité) est désormais faite. Dans notre étude, les objets inanimés sont des statues, et selon le philosophe grec, « l'animé semble se distinguer de l'inanimé par deux caractères principaux : le mouvement et la sensation »³. Cette distinction est capitale, car une sculpture est par définition immobile, même si parfois elle semble sortir de son état de stase pour s'animer. Nous reviendrons sur cette transformation ultérieurement, mais il est intéressant de souligner dès à présent le caractère contradictoire de ces deux états.

Les écrits d'Aristote sont apparus en latin en Angleterre dès 1583⁴, puis furent traduits en langue anglaise à partir de 1598. Ses pensées et ses traités y exercèrent une forte influence car les contemporains lettrés de Shakespeare considéraient ses théories comme une source classique, et donc raisonnée⁵. Le discours d'Aristote quant aux images est traversé par une forte antinomie car les images sont, d'une part, utiles pour visualiser un concept : « Les images tiennent lieu de sensation. Et quand l'objet est bon ou mauvais, elle [l'âme] affirme ou nie, fuit ou poursuit. C'est pourquoi l'âme ne pense jamais sans image »⁶. Mais de l'autre, le philosophe affirme aussi que « les images sont le plus souvent fallacieuses »⁷. D'ailleurs dans la *Poétique*, l'art est caractérisé comme une activité qui « imite par des moyens différents, ou ils [les arts] imitent des choses différentes, ou ils [les arts] imitent d'une manière différente et non de la même manière »⁸. En outre, dans sa *Métaphysique*, Aristote précise que les productions de l'art, ce sont toutes celles dont la

¹ Philosophe grec 384 av J.C., mort 322 av J.C.

² Aristote, *Physique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, Livre 3, p. 89-92. Notons que le mouvement et le changement sont synonymes.

³ Aristote, *De l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, [1966], 2006, Livre 1, p. 6.

⁴ Voir par exemple son ouvrage intitulé *Andreae Hyperii Compendium physices Aristoteleae. Cum locupletiorum & verborum memorabilium indice*, Londres, Excudebat Henricus Midletonus impensis Georgii Bishop, 1583, STC (2nd ed.) / 758.

⁵ Louis Charlanne, *L'influence française en Angleterre au XVII^e siècle : le théâtre et la critique*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1906, p. 307.

⁶ Aristote, *De l'âme*, Paris, *op. cit.*, Livre 3, p. 85.

⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸ Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 29, 1447a.

forme est dans l'âme de celui qui produit, c'est-à-dire la forme l'être de chaque chose, sa substance première¹. L'art en général est donc bien une création individuelle qui se concrétise dans l'œuvre d'art mais qui se forme d'abord et avant tout dans l'esprit même de l'artiste, et donc, de manière artificielle et subjective.

De plus, l'objectif de l'art, selon Aristote, est le beau, c'est-à-dire l'harmonie, ce qui conduit à « idéaliser ». L'artiste, pourrait-on dire, supplée à la défaillance de la nature qui ne reçoit pas inmanquablement la forme parfaite. C'est pourquoi l'imitation artistique est source de plaisir et d'admiration. L'art est donc avant tout une production dont la dimension artistique ne se trouve pas dans l'œuvre elle-même, mais dans la main de l'artiste, dans le geste, dirions-nous, ce qui la différencie de la Nature. Reproduire scrupuleusement ne serait peut-être pas d'une grande utilité, par contre, l'enjeu de l'artiste l'est. Pour Aristote, ce dernier modèle simplement ce qui est, en dépouillant la réalité de tout superflu qui empêcherait ou gênerait la vision. Par conséquent, l'art dépouille la réalité et éduque en montrant autrement ce qui est vu, élevant ainsi les esprits tant intellectuellement que moralement. D'un point de vue purement théologique, les images seraient donc, de manière générale, d'utiles représentations.

À cet égard, l'image, qu'elle soit en deux ou en trois dimensions, est à rapprocher du théâtre qui, pour Aristote, permet utilement aux spectateurs de se délivrer de leurs maux. En effet, le théâtre en tant qu'art visuel provoque des réactions chez l'individu – tout comme les sculptures qui sont regardées et touchées. Aristote appelle ces réactions les « affections de l'âme » et écrit ainsi :

Or il semble que les affections de l'âme soient données avec un corps : ardeur, douceur, crainte, pitié, audace, la joie aussi et l'amour comme la haine ; dans tous ces cas le corps éprouve une certaine passion. En voici un indice : tantôt des excitations violentes et caractérisées surviennent sans produire ni colère, ni frayeur ; tantôt par contre des causes faibles et peu sensibles déclenchent des émotions, si le corps est déjà surexcité et dans un état semblable à celui qui accompagne la colère. Mais voici une preuve encore plus manifeste : en l'absence de toute cause d'effroi, on peut éprouver les affections mêmes qui caractérisent la frayeur. Dans ces conditions il est évident que les affections de l'âme sont des formes engagées dans la matière. Aussi les définitions doivent-elles être formulées en conséquence, par exemple : la colère est un mouvement d'un corps donné, d'une partie ou d'une faculté de ce corps, produit par telle cause en vue de telle fin².

Aristote voit l'art quel qu'il soit comme l'origine d'une réaction – « ardeur douceur, crainte, pitié, audace, la joie, etc ... ». Sa philosophie corrobore donc à la fois la nécessité des images – tant qu'elles sont utilisées à des fins éducatives – et leur pouvoir. Elle met en

¹ Aristote, *La métaphysique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 1047, 1032b.

² Aristote, *De l'âme*, *op. cit.*, Livre 1, p. 4.

outre en avant l'aspect idéalisé de toute représentation. Elle permet enfin de comprendre que sculpture et théâtre, deux arts visuels, sont fondamentalement liés et peuvent s'avérer fortement complémentaires.

2.2.2. Le théologien italien Thomas d'Aquin

Si la philosophie d'Aristote a quelque peu articulé la foi chrétienne, saint Thomas d'Aquin a lui aussi contribué à approfondir la théologie catholique. Ses réflexions religieuses et philosophiques étaient déjà fort discutées dès le XIII^e siècle sur le continent¹. Elles étaient étudiées en latin par les intellectuels, et l'on dit même d'Henri VIII qu'il était passionné par saint Thomas d'Aquin².

Ce religieux de l'ordre dominicain né vers 1224/1225, célèbre pour son œuvre théologique et philosophique, est considéré comme l'un des principaux maîtres de la philosophie scolastique. L'ouvrage qui nous intéresse, *Somme théologique*, se présente sous forme de questions, subdivisées en articles, eux-mêmes divisés en objections, qui donnent enfin lieu à ses réponses.

Thomas d'Aquin se positionne principalement sur les rapports de la foi et de la raison. Dans cette théorie, il place l'être humain au centre de toute son œuvre. La thèse de Thomas d'Aquin est que foi et raison ne peuvent se contredire car elles émanent toutes deux de Dieu. De fait, quelles qu'elles soient, les images fabriquées par l'homme émanent nécessairement de Dieu et ne peuvent donc pas être néfastes.

L'article 9 de la question 1 concernant « l'objet de la foi » s'interroge sur « la transmission des articles de foi par le symbole »³, le symbole étant ici la représentation concrète d'une notion abstraite. Bien que le théologien admette qu'il est « malheureux de mettre les articles de foi dans un symbole », il affirme aussi que « l'Église universelle ne peut pas se tromper, gouvernée qu'elle est par l'Esprit Saint qui est l'Esprit de vérité ». Il termine par conséquent en concluant que « quand un symbole est publié, c'est par l'autorité de l'Église universelle. Donc il n'y a rien en lui qui ne soit comme il faut ».

¹ Voir les condamnations de 1210-1277 à Paris et Oxford.

² Charles de Villers, *Essai sur l'esprit et l'influence de la réformation de Luther*, Paris, Henrichs, 1804, p. 171.

³ Voir l'ouvrage de Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, 1225-1274, p. 25-27. http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274_Thomas_Aquinas_Summa_Theologiae-Secunda_Secundae_FR.pdf (site consulté le 6 novembre 2012).

La question 84 porte quant à elle sur l'adoration, et son article 1 pose la question suivante : « l'adoration est-elle un acte de latrie ? »¹. Or, cette question est primordiale pour notre étude, car l'adoration est inévitablement liée à un objet, qu'il soit un simple morceau de bois, une pierre, une peinture ou une sculpture. Thomas d'Aquin parvient à la conclusion suivante : « L'adoration a pour but d'honorer celui qui en est l'objet. Or nous avons dit qu'il appartient en propre à la religion de témoigner à Dieu le respect qui lui est dû. L'adoration qu'on lui rend est donc l'acte de cette vertu »².

L'article 2 sur cette même question est le suivant : « l'adoration implique-t-elle un acte intérieur, ou extérieur ? ». Ce point est intéressant pour notre analyse, car il se rapporte directement à la présence physique d'un objet – peinture, statue, crucifix – qui faciliterait, ou non, l'accès à Dieu. Afin de répondre à cette question, Thomas d'Aquin examine les différentes paroles contenues dans la Bible. Il en conclut que l'adoration n'implique pas un acte corporel, mais un acte essentiellement spirituel, et que l'homme étant composé de deux natures, l'une intellectuelle et l'autre sensible, il offrirait à Dieu une double adoration³. En d'autres termes, l'homme ne peut pas atteindre Dieu uniquement par les sens. Les signes sensibles sont indispensables – à cause de la duplicité de notre être – car ces derniers nous aident à porter notre âme vers lui.

Enfin, la dernière question qui revêt un intérêt pour notre travail est la question 94 sur l'idolâtrie. En effet, après avoir traité l'objet de la foi, puis l'adoration, l'idolâtrie semble une progression logique, car l'amour pour Dieu est louable mais qu'en est-il lorsqu'il devient excessif ? Thomas d'Aquin examine l'idolâtrie sous l'angle du péché et affirme que tout supérieur a droit à un hommage, et donc l'homme, en tant qu'être inférieur à Dieu, se doit de lui rendre hommage. Selon lui, les humains auraient commis

¹ Ce mot n'est utilisé que dans cette locution : culte de latrie, culte d'adoration que l'on rend à Dieu seul, par opposition à culte de *dulie*, culte de respect et d'honneur que l'on rend aux saints.

² *Ibid.*, p. 501-504.

³ *Ibid.* : « L'une est spirituelle et consiste dans l'intime dévotion de l'esprit; l'autre est corporelle parce qu'elle consiste en l'abaissement extérieur du corps. Parce que, dans tous les actes de religion, l'extérieur est relatif à l'intérieur comme à ce qui est au principe, l'adoration extérieure est faite en vue de l'adoration intérieure. Les signes d'humilité présentés par le corps excitent notre cœur à se soumettre à Dieu, le sensible étant pour nous le moyen naturel d'accéder à l'intelligible ».

deux erreurs de jugements au sujet des images¹, néanmoins il défend à nouveau le besoin de signes², d'images, pour graver l'esprit de l'homme et fixer la foi.

Somme toute, la conception de la fonction des représentations visuelles par Thomas d'Aquin³ est assez permissive. Ces dernières peuvent être utilisées et ne sont en tous cas jamais prohibées.

Les deux grands théoriciens que nous venons de mentionner, à savoir Aristote et Thomas d'Aquin, ont incontestablement contribué à la théologie catholique des premiers siècles, théologie au sein de laquelle les images (au sens large du terme) avaient un rôle important à jouer dans le culte religieux. Avec la propagation du protestantisme en Angleterre, les images deviennent davantage considérées comme des objets néfastes. Il faut dire que la vision d'Aristote et de saint Thomas d'Aquin est parfois légèrement ambiguë, ce qui montre bien que les images revêtaient déjà une certaine dualité qui ne demandait qu'à s'accroître avec la diffusion de la théologie protestante.

2.3. Théologie protestante aux XVI^e-XVII^e siècles

L'interdit biblique du second commandement (Exode 20:4-6)⁴ dans laquelle Dieu interdit la création d'idole, et la vénération de ces représentations a imprégné la conscience – et même l'inconscient – de générations de réformés. Comme les neuf autres commandements, il fut appris par cœur par des générations de catéchumènes, et récité par l'assemblée des fidèles chaque dimanche. Or, la théologie protestante est un ensemble de doctrines bibliques ou d'idées découlant du mouvement spirituel, philosophique et

¹ *Ibid.*, p. 557 : « La première erreur est d'avoir cru que « les sacrifices et autres rites de latrie étaient dus non seulement au Dieu souverain, mais aux autres êtres dont nous avons parlé [les saints] [...] Car, si nous devons révéler tous ceux qui nous sont supérieurs, nous ne devons pas à tous une révérence identique ; on doit au Dieu souverain un hommage spécial puisque sa perfection le met à un titre unique au-dessus de tous : tel est le culte de latrie ». La seconde erreur fut de croire « qu'on ne devait pas rendre aux idoles de culte extérieur de latrie ».

² *Ibid.*, p. 557-58 : « Ni dans le tabernacle ou le temple de l'ancienne loi, ni dans nos églises, les images ne sont exposées pour qu'on leur rende un culte de latrie. Ce sont des signes. Leur rôle est d'imprimer dans nos esprits et d'y fixer la foi en l'excellence des anges et des saints. Il en est autrement pour l'image du Christ à laquelle, à raison de sa divinité, on doit le culte de latrie ».

³ Pour plus d'informations sur la théologie médiévale de Thomas d'Aquin, voir l'ouvrage d'Otto Hermann Pesch, *Thomas d'Aquin*, Paris, Cerf, 1994, plus particulièrement pour les images, p. 489-513.

⁴ Voir supra, p. 85.

politique de la Réforme dont les principaux fondateurs furent John Wycliffe, Andreas Karlstadt, Ulrich Zwingli, Martin Luther, et Jean Calvin¹.

Il nous faut donc comparer dès à présent les différentes théories de ces fondateurs concernant les images en général, puisque le terme d'« image », à l'époque élisabéthaine, englobait également les sculptures. C'est donc par John Wycliffe que nous allons commencer à retracer, de manière concise, les théories des images développées par les grands réformateurs dans l'Angleterre de la Renaissance.

2.3.1. John Wycliffe et le mouvement Lollard

Le mouvement qui est sans doute à l'origine de l'aversion élisabéthaine pour les images est le mouvement Lollard². Les Lollards sont les membres ou sympathisants d'un mouvement de contestation religieuse et sociale apparu en Angleterre au XIV^e siècle, principalement à cause de la corruption de l'Église.

L'appellation fut d'abord attribuée à certains groupes d'Europe continentale – majoritairement flamands – suspectés de dissimuler des croyances hérétiques sous une apparente volonté d'intensifier les pratiques dévotes. Margaret Aston note que : « Lollardy [was] an indigenous vernacular movement [which] presented a potential specifically appropriate to English reform »³. Toutefois, après 1382, elle fut attribuée par dérision aux partisans de John Wycliffe (1328-1384), auxquels elle resta attachée. Le premier groupe de Lollards anglais se forma à Oxford autour de Nicolas Hereford, docteur en théologie. Le mouvement attira dans ses rangs des universitaires, des artisans, des marchands et même quelques nobles tels que le comte John Montacute⁴ (v. 1350-1400).

À partir de 1374, Wycliffe publie, par l'entremise de divers fascicules, une véritable somme théologique dans laquelle il expose sa doctrine : selon lui, la véritable Église est celle invisible des chrétiens en état de grâce. S'ils sont en état de péché mortel,

¹ Au sujet des images présentes dans le Décalogue et leurs interprétations entre 1450 et 1650 dans les pays germanophobes, voir l'ouvrage d'Olivier Christin, *Les yeux pour le croire. Les Dix commandements en images, XV^e-XVI^e siècle, op. cit.* L'auteur étudie toutes ces images (qu'elles soient des gravures, des peintures, des fresques et des sculptures) et montre qu'elle se distinguent les unes des autres par leur destination, leur usage, leur origine géographique et confessionnelle.

² Lollard vient du mot allemand *lollaert*, dont la racine *lullen* signifie marmonner, chantonner à voix basse.

³ Margaret Aston, *Lollards and Reformers*, Londres, The Hambledon Press, 1984, p. 135.

⁴ Troisième comte de Salisbury.

les membres de la hiérarchie, et le Pape lui-même, en sont exclus. Wycliffe préconise même le tirage au sort de la dignité pontificale. Dieu exerce par conséquent directement, sans l'intermédiaire du Pape, son droit sur les biens terrestres. Les rois n'ont de comptes à rendre qu'à Dieu seul, et la Bible est l'autorité suprême. Quant aux indulgences, elles sont inacceptables : un péché ne peut être pardonné sans qu'il y ait expiation, et c'est Dieu seul qui pardonne. En revanche, Wycliffe maintient le dogme de la présence réelle du Christ dans la communion, ce qui implique que les images religieuses n'ont pas de place dans sa théologie. D'ailleurs, Margaret Aston souligne que bien que tous les participants n'étaient pas toujours d'accord sur tous les concepts, lorsque le sujet des images était traité, ils l'étaient. Elle écrit : « Opposition to images can be regarded as one of the most consistent features of the Lollard heresy, and was a criterion for distinguishing its adherents at the beginning of the movement and its end »¹.

Dans le cadre de notre étude, nous allons nous intéresser au rejet des statues au temps des Lollards. En effet, selon leur argumentaire, les images ne peuvent qu'être de celles de tous les jours, désacralisées, et non des images de nature religieuse. Comme l'explique John Phillips,

[t]he Lollards' argument (later to be the Puritan one) declared that art should be true to earthly fact precisely because the human imagination was suspect; above all, it showed a clear preference for "real objects" (good works) over simulated ones (works of art). Consequently much Puritan objection to religious images was expressed in revulsion against man-made objects of beauty².

L'objet religieux, tout comme l'objet d'art, est condamné. Sous l'influence des Lollards, bon nombre d'Anglais se mettent alors à détruire toute forme de représentation (illustrations n°88, 89). Margaret Aston insiste sur le fait que toutes les images étaient concernées, surtout celle en trois dimensions : « The imagery seen as proscribed by the law was primarily three dimensional: the works of carvers in wood and stone »³. Puis elle précise : « Lollards were certainly critical of the work of contemporary painters, but in directing the main burden of their criticism at image worship they had in mind sculpture – 'the craft of graving'⁴ – more than painting »⁵.

¹ Margaret Aston, *Lollards and Reformers*, op. cit., p. 136.

² John Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England 1535-1660*, Los Angeles et Londres, University of California, 1973, préface p. xii.

³ Margaret Aston, *Lollards and Reformers*, op. cit., p. 146.

⁴ John Wycliffe, *Select English Works of John Wyclif*, 3 vols., éd. Thomas Arnold, Oxford, Oxford University Press, 1869-71, vol. 3, p. 84.

⁵ *Ibid.*

Les procès à l'encontre de ces iconoclastes se multiplient alors et montrent toute l'influence des idées de Wycliffe. Au début du XVI^e siècle, Alice Hignell est ainsi jugée pour le traitement indigne qu'elle fait subir aux images. Selon John Thomson, « Alice Hignell of Newbury, [...] merely had to reply to a number of charges on the subject of images, which she had wished to chop up for firewood. She had also been abusive about people who had been making offerings to them »¹.

À la même époque, une pléthore d'accusés fut jugée pour s'être insurgée contre la religion catholique. John Yonge, chapelain d'une paroisse de Holy Cross of the Temple, était l'un d'eux. John A. F. Thomson raconte : « [he] denied the authority of Rome and the power of bishops or the pope to make constitutions, and was hostile to the religious orders and the veneration of images »². De même, poursuit Thomson, « [i]n January, 1453 a Hertfordshire jury denounced a butcher and a labourer of Standon for holding opinions against the catholic faith, [...] speaking against the veneration of images »³. James Willis, tisserand lettré, n'était pas en reste : « as to non-sacramental beliefs and practices, he denied purgatory, opposed the adoration of images and the burning of candles before them [images] [...] »⁴. La liste pourrait s'allonger sensiblement, mais ces quelques témoignages suffisent à démontrer que le rejet des images et leur destruction étaient déjà monnaie courante dès la seconde moitié du XV^e siècle.

De manière plus générale, les Lollards pratiquent une théologie du refus : ils s'opposent à la transsubstantiation, au prêtre, aux pèlerinages, à la vénération des images (« denial of transubstantiation and the power of the priest, opposition to pilgrimages and to the worship of crosses and images », selon les mots de Thomson)⁵. En d'autres termes, ils veulent imposer la pratique d'une foi simple, sans fioritures.

2.3.2. Andreas Bodenstein von Karlstadt

Un autre grand réformateur, Andreas Bodenstein dit Karlstadt (1480-1541), eut une influence considérable sur l'interprétation de certains épisodes de la Bible en Angleterre. Entre 1518 et 1525, plusieurs brochures illustrées circulèrent dans le pays qui interprétaient

¹ John A. F. Thomson, *The Later Lollards*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 77.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

le dernier souper du Christ¹. Karlstadt y encourageait le retrait des images en invoquant l'interdiction de représentation du Décalogue, qui s'érige contre toute image sculptée :

1. To have images in churches is contrary to the commandment, Thou shalt have no other gods before me.
2. To place idols on the altars is even more devilish.
3. Therefore, we should put them away in obedience to the Scripture².

Karlstadt explique ainsi la limite de toute image, voire presque leur futilité. Il affirme dans *On the Removal of Images* (1522) :

From the image of the crucified Christ you learn only about the suffering of Christ in the flesh, how his head hung down and the like [...] Since, then, images are deaf and dumb, can neither see nor hear, neither learn nor teach and point to nothing other than the pure and simple flesh which is of no use, it follows conclusively that they are of no use³.

L'image du Christ crucifié enseigne simplement, par sa représentation de Jésus sur la croix, que le fils de Dieu a ressenti une douleur physique. Cette image n'instruit les croyants que de la souffrance qu'il a endurée, non pas de l'épreuve morale que son père lui a infligée. Tous les autres pouvoirs qui lui sont conférés sont faux et inutiles.

Karlstadt fut entendu. Érasme décrit par exemple précisément la mise à mal des représentations dans une lettre rédigée en 1529 :

The smiths and workmen removed the pictures from the churches and heaped such insults upon the images of the saints and the crucifix itself. [...] Not one statue was left either in the churches, or the vestibules or the porches or the monasteries. The frescoes were obliterated with lime. Whatever would burn was thrown in the fire, and the rest was pounded into fragments. Nothing was spared for the love of money⁴.

Contrairement à Martin Luther, qu'il connaissait bien, Karlstadt était en faveur de la destruction des images mariales et de tous les lieux de dévotions. Même si le réformateur allemand ne prônait pas l'utilisation de la violence dans le processus de destruction des images exposé dans son traité, il ne conseillait pas non plus l'inaction. Il était

¹ Voir le livre d'Amy Nelson Burnett, *Karlstadt and the Origins of the Eucharistic Controversy: A Study of the Circulation of Ideas*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

² Andreas Karlstadt, *Von Abtuhung der Bilder*, Bonn, H. Lietzmann, 1911, p. 4, cité dans le livre de Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 45.

³ Bryan D. Mangrum et Giuseppe Scavizzi, *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Scared Images: (Renaissance and Reformation Texts in Translation, no. 5)*, Toronto, Dovehouse Editions, 1991, p. 33, cité dans Steve R. Halla, *Luther and the Visual Arts: A Study in Theory and Application*, Conservative Theological Journal, déc. 2000, p. 270.

⁴ Will Durant, *Reformation*, New York, Simon & Schuster, 1957, p. 411.

passionnément opposé aux représentations car, à ses yeux, elles étaient des idoles. Pour preuve, voici sa réponse très ferme à un sermon de Luther datant de mars 1522 :

To be specific, I ask whether I should leave idols standing which God commands me to take away until all the weak follow in their removal? I ask further whether I may blaspheme God as long as the others do not cease blaspheming? If you say yes, then the enemies of Christ and God may also rightly say that the murderers may murder, the thieves steal, adulterers commit adultery, and similar rascals engage in all kinds of vices until all rascals become pious....And you [Luther] think one must act slowly and forsake evil gradually!...What should I say? Should we teach Gods commands slowly? Should we wait for the crowd?¹

De fait, le réformateur allemand parvient à faire émerger un mouvement iconoclaste au début du XVI^e siècle (illustration n°90). En 1522, il convainc par exemple le Conseil de Wittenberg d'ordonner l'enlèvement de toutes les images, ce qui conduit à la disparition pure et simple de nombreuses œuvres d'art. Si Luther se détache de ses actions, Ulrich Zwingli et John Calvin suivent Karlstadt dans sa folie destructrice.

2.3.3. Ulrich Zwingli

L'humaniste Ulrich Zwingli (1484-1531) reçut une éducation à Vienne et à Bâle. Lorsqu'il vivait à Einsiedeln, il fut influencé par Érasme et devint l'un de ses disciples. Tout comme le Hollandais de Rotterdam, il rejetait la vénération des saints et commença à prêcher contre le culte des saints après son arrivée à Zurich en 1519. Cependant, il ne commença à s'ériger en pourfendeur des images qu'à partir de 1523². Les éléments clefs de sa pensée se sont d'abord diffusés sur le continent avant de gagner les îles britanniques par le biais de plusieurs opuscules.

Son travail le plus complet sur la question est intitulé *An Answer to Valentin Compar* (1525). Zwingli croyait qu'il était impossible de représenter une divinité par l'intermédiaire d'une forme matérielle. Il affirmait par conséquent qu'aucun crucifix et que nulle image du Christ ne devait se trouver dans les églises. Quatre ans avant son décès, il prononça un sermon à Berne qui résume bien sa doctrine iconoclaste :

There you have the altar and idols of the temple! [...] Now there is no more debating about whether we should have these idols or not. Let us clear out this filth and rubbish! Henceforth,

¹ Andreas Karlstadt, *Karlstadt's Battle with Luther: Documents in a Liberal-Radical Debate*, Édition, Ronald J. Sider, Philadelphie, Fortress Press, 1978, p. 53.

² Carlos M. N. Eire, *War Against the Idols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 79.

let us devote to other men, the living images of God, all the unimaginable wealth which was once spent on these foolish idols. There are still many weak and quarrelsome people who complain about the removal of the idols, even though it is clearly evident that there is nothing holy about them, and that they break and crack like any other piece of wood or stone. Here lies one without its head! Here another without its arms! If this abuse had done any harm to the saints who are near God, and if they had the power which is ascribed to them, do you think you would have been able to behead and cripple them as you did? ...Now, then, recognize the freedom which Christ has given you, stand fast in it, and as Paul said in Galatians [5:1], 'be not entangled again with the yoke of bondage'¹.

Ce sermon révèle en effet les points essentiels de sa doctrine et souligne l'inutilité et l'inefficacité des images. Aussi, selon Zwingli, les iconoclastes apportent-ils une forme de liberté en délivrant les croyants de l'emprise des représentations.

Pareille délivrance ne se fit pas sans violence. L'un des événements de destruction les plus mémorables eut lieu à Berne, ville dans laquelle les habitants protestants demandaient depuis plusieurs années que les images fussent retirées et que la messe fût supprimée. Devant l'inertie du Conseil, la population pénétra dans la cathédrale pour y détruire les représentations dans un feu de joie².

2.3.4. Martin Luther

Le célèbre livre de Martin Luther (1483-1546) intitulé *A Boke Made by a Certayne Great Clerke, Agaynst the Newe Idole, and Olde Deuyll Whiche of Late Tyme, in Misnia Shulde Haue Ben Canonysed for a Saynt*, fut publié à Londres dès 1534³ et eut un grand succès auprès des réformateurs qui s'insurgeaient contre les images⁴.

Pourtant, alors que Zwingli, Calvin, et la Réforme suisse ont, d'une manière générale, refusé l'image, Luther semble l'avoir globalement acceptée. Le prédicateur se montre en effet parfois plus conciliant à son sujet :

¹ *Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke*, Édition. E. Egli, W. Köhler, F. Blanke, et al. (Berlin/Zurich, 1905-), 6/1.497-8, cité par Carlos M. N. Eire, *War Against the Idols*, *op. cit.*, p. 111-112.

² Les habitants démontraient leur colère, « All you have failed to effect in three years of deliberation we have completed within this hour. » : *Briefe und Akten zum Leben Oekolampads*, édition. E. Stahelin, Leipzig, 1934, vol. 2, p. 281, cité par Carlos M. N. Eire, *War Against the Idols*, *op. cit.*, p. 117. Notons que le feu est considéré comme un élément purificateur.

³ Martin Luther, *A Boke Made by a Certayne Great Clerke, Agaynst the Newe Idole, and Olde Deuyll Whiche of Late Tyme, in Misnia Shulde Haue Ben Canonysed for a Saynt*, Londres, Robert Wyer, 1534, STC (2nd ed.) / 16962.

⁴ Voir le livre d'Amy Nelson Burnett, *Karlstadt and the Origins of the Eucharistic Controversy: A Study of the Circulation of Ideas*, *op. cit.*

En ce qui concerne les images, le cas est le même : elles ne sont pas nécessaires, mais nous sommes libres d'en avoir ou de ne pas en avoir ; quoiqu'il serait préférable que nous n'eussions pas les dites images, à cause de l'abus funeste et maudit et de l'impiété auxquels elles donnent lieu. [...] Mon cher ami, ne place pas ton jugement au-dessus de la haute majesté divine. Si Dieu avait voulu faire de cela un commandement ou une interdiction, il eût bien pu le faire. Mais puisqu'il a laissé la chose libre, pourquoi as-tu l'audace d'en faire un commandement ou une interdiction contre la liberté de Dieu ?¹

Lorsque les iconoclastes lui rappellent l'interdiction de tailler des images, ou toute autre représentation (Exode 20:4), il leur répond :

Je le sais fort bien, chers amis, c'est là la raison qu'ils invoquent ; mais ils ne pourront avoir prise sur nous avec ce texte. Car si nous considérons le premier commandement et l'esprit général dudit texte, ce que veut dire Moïse, c'est que nous devons adorer uniquement un seul Dieu, et aucune image ; ainsi que le dit clairement le verset qui suit aussitôt après : « Tu ne les adoreras point et tu ne les serviras point ». C'est pourquoi, on doit dire aux iconoclastes : ce qui est interdit ici, c'est l'adoration des images, et non leur fabrication. Je peux bien avoir des images ou en faire, mais je ne dois pas les adorer².

De tels propos ne doivent pourtant pas faire oublier que Luther module en réalité son discours en fonction de ses interlocuteurs du moment. Par exemple, face à la piété et aux abus de l'Église romaine, il se montre d'un iconoclisme radical et intransigeant. En revanche, face aux iconoclastes de Wittenberg et aux *illuminés*³, il se révèle plus modéré et devient parfois même un virulent défenseur des images. En réalité, il peine à formuler une théorie de la représentation en général. Ainsi, lorsqu'il évoque l'image en termes liturgiques, il apparaît très réservé ; en termes esthétiques, il se montre plutôt indifférent. En revanche, lorsqu'il voit en elle un vecteur de communication à la disposition des individus, son enthousiasme s'en trouve décuplé. En d'autres termes, selon Luther, le problème résiderait moins dans l'objet que dans le rapport que l'homme peut établir avec celui-ci. Ce qu'il refuse vigoureusement, ce sont les objets de culte, parmi lesquels il range les images, certes, mais de manière indifférenciée. Ce que le théologien attaque donc, ce n'est pas l'image au sens d'*imago*, ou la représentation mentale des « objets » mais l'image au sens d'icône, d'objet de dévotion, à savoir l'*Andachtsbild*⁴ et son statut théologiquement et liturgiquement ambigu.

¹ Daniele Menozzi, *Les Images, l'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991, p. 164-65.

² *Ibid.*

³ Le terme « illumines », ou plus récemment « Illuminati », désigne un certain nombre de groupes plus ou moins marginaux et secrets, et souvent en opposition avec les autorités politiques ou religieuses. Le nom se réfère souvent à l'« Illuminisme », c'est-à-dire un courant religieux et philosophique fondé sur la croyance en une illumination intérieure, directement inspirée par Dieu.

⁴ Recueillement par l'image.

En outre, Luther prend position contre la principale tradition historique relative à l'utilisation de l'image dans l'Église occidentale, celle de la *Biblia pauperum*¹. Si l'image devient la Bible des ignorants et des simples, cela veut dire que l'Écriture ne se suffit pas à elle-même et que l'image est plus éloquente que les mots. Accepter la validité de ce simple constat reviendrait à conférer indirectement à l'image un statut de révélateur et de révélation tout à la fois. Or, seule l'Écriture doit rester le véhicule de la grâce de Dieu². Enfin, Luther s'intéresse aussi à la justification par la foi. Aussi refuse-t-il l'image parce qu'elle sert de support à une théologie des œuvres. Pour lui, les images ne sont que l'expression de la volonté de l'homme de se sauver lui-même et de s'approprier un salut qui ne dépend pourtant que de Dieu seul.

S'il est possible de résumer en quelques lignes une pensée fort complexe, nous pouvons dire que Luther pensa d'abord que les images étaient néfastes mais qu'au fil du temps, il parvint à nuancer son jugement. Aussi son appréciation de leurs méfaits s'infléchit-elle et se corrige-t-elle au fil de son raisonnement. Trois phases peuvent être distinguées dans son cheminement. Il adopte tout d'abord le point de vue de Zwingli selon lequel les images doivent être éloignées de la vue des fidèles. Dans un deuxième temps, Luther interdit l'iconoclasme et relativise l'importance de la question des images religieuses, dont il dit alors qu'elles ne sont ni bonnes, ni mauvaises en soi. Le 'troisième Luther' finit par se convaincre que l'anthropomorphisme est inévitable et, en fin de compte, plutôt pratique : il est alors illusoire de croire que l'on pourrait s'en passer complètement.

2.3.5. Jean Calvin

Les textes de Jean Calvin (1483-1546) se sont rapidement répandus à travers le continent européen et le royaume anglais grâce à l'invention de l'imprimerie en Allemagne et la diffusion de pamphlets dès 1519. Henri VIII, qui était en faveur d'une séparation d'avec l'Église, s'intéressait à ses écrits qui fustigeaient l'Église catholique et le Pape Léon X.

¹ La *Biblia pauperum* (la Bible des pauvres en latin) est une Bible illustrée en langue vernaculaire, populaire à la fin du Moyen Âge.

² Galates 3:2 « This only would I learn of you, Received ye the Spirit by the works of the law, or by the hearing of faith? ». Voir *Holy Bible: Old and New Testaments In the Authorized King James Version*, *op. cit.*

Tout comme celle de Luther, sa théorie sur la légitimité des images varie au fil des ans mais il en ressort que la religion et les images peuvent, dans certains cas, cohabiter. En effet, il évoque les débuts de la religion aux tout premiers siècles, alors qu'elle était « pure et forte », et soutient que les églises n'avaient alors nul besoin de rejeter les images :

Pour le premier, si l'autorité de l'Église ancienne a quelque vigueur entre nous, notons que par l'espace de cinq cents ans, ou environ, du temps que la Chrétienté était en sa vigueur, et qu'il y avait plus grande pureté de doctrine, les temples des Chrétiens ont communément été nets et exemptés de telle souillure. Ainsi, depuis que le ministère de l'Église s'est abâtardi, on s'est avisé de forger des images pour orner les temples¹.

Puis, lorsque Calvin s'intéresse à l'Ancien Testament, son avis sur la présence des images se modifie quelque peu. Comme Dieu est invisible, Calvin fait siennes les inquiétudes de Zwingli lorsqu'il remarque qu'il ne peut pas être vu par nos yeux². De plus, il ajoute que les images doivent être enlevées car elles profanent la gloire de Dieu³. Son commentaire sur le Deutéronome 26:22 fait de l'acte d'ériger une statue une abomination qui contribue au mécontentement de Dieu⁴. En d'autres termes, les images doivent être évitées autant que possible car elles ne sont pas conciliables avec la vénération spirituelle. En essayant de figurer Dieu, elles ne font que profaner sa gloire. Calvin se persuade bientôt que les hommes deviennent dépendants des images qu'ils fabriquent et qui s'avèrent à ce titre dangereuses, précisément parce qu'elles les éloignent de Dieu⁵. Il précise d'ailleurs que chaque statue érigée par l'homme déplaît tout simplement à Dieu parce qu'elle le déshonore⁶.

¹ Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, Genève, Philbert Hamelin, 1554, p. 110.

² « The words simply express that it is wrong for men to seek the presence of God in any visible images, because He cannot be represented to our eyes ». Jean Calvin, *Calvin's Commentaries*, vol. 2, *The Last Four Books of Moses Arranged in the Form of a Harmony*, trans. Charles William Bingham, Grand Rapids, Baker Books, 2005, p. 107.

³ Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, *op. cit.*, p. 108 : « [...] His glory is defiled, and His truth is corrupted by the lie, whenever He is set before our eyes in a visible form ». Voir l'illustration n°91 où l'on est témoin de la destruction de l'église de Notre-Dame d'Anvers en 1566 ; des sculptures y sont renversées par des hommes tirant des cordes pendant que d'autres cassent les vitraux de l'église. Les illustrations n°92 et 93 intitulées *Beeldenstorm* témoignent également de la violence des attaques faites contre les sculptures dans les églises en 1566. Enfin, voir aussi l'illustration n°94, qui est une gravure sur bois datant de 1525-1527 où l'on assiste à la destruction d'objets religieux et d'images dans une église catholique par des protestants.

⁴ *Ibid.*, p. 127 : « In this way, His glory is dishonoured, when He is transfigured into a body, or when anything corporeal is mixed with His spiritual nature ».

⁵ David C. Steinmetz, « The Reformation and the Ten Commandments », *Interpretation* 43, no. 3, juil. 1989, (p. 256-66), p. 264.

⁶ Jean Calvin, *Institutes of the Christian Religion*, éd. John T. McNeill, Philadelphie, Westminster Press, 1960, p. 100 : « [...] every statue that man erects, or every image he paints to represent God, simply displeases God as something dishonorable to his majesty ».

À la lecture de tels propos, on devine aisément qu'il condamne fermement l'Église romaine qui a la faiblesse de tolérer les représentations licencieuses de saints, et il définit ces images comme des « monstruosités » :

Pour ce qui est des peintures, ou autres remembrances, qu'ils dédient aux saints, que sont-ce, sinon patrons de pompe dissolue, et même infamie ? Auxquels si quelqu'un se voulait conformer, il serait digne du fouet. Qu'ainsi soit, les putains seront plus modestement accoutrées en leurs bourdeaux, que ne sont point les images des vierges aux temples des Papistes : l'ornement des Martyrs n'est de rien plus convenable¹.

Mais en dépit de ses attaques répétées, Calvin ne condamne pas toutes les sortes de sculptures et de peintures. Ainsi, lorsqu'on lui demande si le deuxième commandement interdit de sculpter et de peindre, il répond par la négative². Convaincu que la capacité à dessiner, à peindre et à sculpter est un don de Dieu, il autorise en effet certaines représentations :

Toutefois je ne suis pas tant scrupuleux, de juger qu'on ne doive endurer ni souffrir nulles images : mais d'autant que l'art de peindre et tailler sont dons de Dieu, je requière que l'usage en soit gardé pur et légitime... Il reste donc qu'on ne peigne et qu'on ne taille sinon les choses qu'on voit à l'œil. Par ainsi, que la majesté de Dieu, qui est trop haute pour la vue humaine, ne soit point corrompue par fantômes, qui n'ont nulle convenance avec elle. Quant à ce qui est licite de peindre ou engraver, il y a les histoires pour en avoir mémorial : ou bien ligures, ou medales de bestes, ou villes, ou pais. Les histoires peuvent profiter de quelque advertissement, ou souvenance qu'on en prend : touchant du reste, je ne vois point à quoi il serve, sinon à plaisir³.

On voit que si Calvin s'oppose sans réserve ni compromis à toute représentation de Dieu, c'est parce que cette dernière suscite *ipso facto* sa propre adoration. Il autorise en revanche la reproduction de la nature, ainsi que les images représentant des événements historiques. Ces représentations, en effet, peuvent éduquer le peuple et, par conséquent, s'avérer bénéfiques pour l'homme.

Les grands réformateurs qui ont précédé l'époque élisabéthaine ont donc une conception de « l'image » très variée : certains la bannissent, d'autres l'acceptent sous maintes conditions, et d'autres encore restent relativement indécis. Or, en ce début de

¹ Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, op. cit., p. 106.

² « No, but it does forbid these two things: that we make images either for representing God, or for worshipping him ». Jean Calvin, « Geneva Catechism », *Theological Treatises*, éd. J. K. S. Reid, Londres, SCM Press, 1954, p. 109, cité par William Dyrness, *Reformed Theology and Visual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 90. La raison évoquée est la suivante : « because there is no resemblance between him who is spirit eternal and incomprehensible, and corporeal, corruptible, and dead figures ».

³ Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, op. cit., p. 109.

règne Tudor, les idées n'évoluent pas simplement dans un cadre purement religieux. Leur circulation est également favorisée par une situation politique particulièrement instable en Angleterre comme sur le continent. De fait, nous allons maintenant rappeler le contexte politique qui contribua à façonner l'époque élisabéthaine afin de mieux appréhender la place de la statuaire pour les contemporains de Shakespeare.

3. LE CONTEXTE POLITIQUE

L'histoire de la constitution anglaise doit être retracée dans ses grands traits car les lois qui la constituent installent les fondements de l'Angleterre protestante. Dès le règne d'Henri VIII, la constitution représente donc un point de départ pour notre étude, car elle met à jour certaines parties du système politique de l'Angleterre élisabéthaine.

Nous allons par conséquent nous intéresser à plusieurs documents relatifs aux « images » (au sens élisabéthain du terme), et plus particulièrement aux textes constitutionnels, aux réformes ratifiées et aux actes de parlement sous Henri VIII et ses successeurs.

3.1. La genèse du schisme

La Réforme anglaise s'est accomplie en deux temps durant le règne des Tudors : la première phase a consisté à rejeter l'autorité papale et la deuxième, à transformer la doctrine et les rituels religieux. Le rejet du Pape a été l'œuvre d'Henri VIII (1509-1547) et a entraîné d'importants changements constitutionnels. Ces bouleversements permanents du système de gouvernance ont débuté dès 1509 mais ont été différés presque d'une génération. Ils appartiennent donc également au règne d'Élisabeth (1553-1603). Entre ces deux importants monarques, deux épisodes mineurs se sont déroulés sous le règne d'Édouard VI¹ (1547-1553) et celui de la reine Marie (1553-1558), qui ont quelque peu ébranlé le système qui était en train de se mettre en place. Il y eut d'abord la Réforme prématurée d'Édouard VI, puis la réconciliation voulue par Marie avec Rome. Ces deux événements – bien que moins importants que ceux qui ont alimenté les longs règnes

¹ Voir l'illustration n°95 de mon annexe iconographique pour les premiers actes d'iconoclasme sous Édouard VI en début de l'année 1548. Des hommes tirent des cordes accrochées à une sculptures érigée au sommet d'une colonne.

d'Henri VIII et d'Élisabeth I^{ère} – ne peuvent être passés sous silence car ils ont eu des répercussions sur le peuple et, plus particulièrement, sur les amateurs d'art et de théâtre.

3.1.1. Henri VIII : les premières lois contre les images

Il n'est pas dans mes intentions de retracer ici l'histoire du schisme anglican dans tous ses détails, car tel n'est pas mon sujet. Je souhaite plus modestement me focaliser sur les épisodes postérieurs à la rupture entre les Églises romaine et anglicane. Dès le XVI^e siècle, les images (et leur conformité selon des lois bien établies) deviennent des vecteurs d'idées qui transparaissent dans toute la société élisabethaine. Ainsi, dans les pages qui vont suivre, je vais me concentrer plus précisément sur les injonctions et les lois se rapportant aux images.

C'est à partir de 1529 que les premières décisions de réforme ont été prises contre le clergé. À l'époque, elles visaient surtout les privilèges de ce dernier, ainsi que le laxisme des membres de l'Église. Rome n'était d'ailleurs pas hostile à ces lois qui devaient améliorer le fonctionnement de l'Église. J. R. Tanner souligne l'accord du Pape : « The positions of the Crown in this matter was subsequently supported by bulls from the Pope which imposed other limitations also upon the privilege »¹. Ces injonctions ne concernaient pas encore les représentations visuelles, mais furent les premières d'une série qui ne cessa de renforcer le contrôle de la Couronne au détriment du pouvoir clérical, et qui allait finir par bouleverser la place des images dans la religion anglicane.

L'étape décisive de la rupture avec Rome est la loi de 1534, l'*Act of Supremacy*, qui fait du roi « the Only Head of the Church of England on Earth ». Le roi Henri VIII réalise un tour de force en se faisant déclarer le « sole protector and Supreme Head of the Church and clergy of England ». Désormais, il revient au souverain, et à lui seul, de légaliser ou non les images. Afin que ses décisions soient appliquées, Henri VIII fait signer le *Treasons Act* la même année. Depuis le *praemunire*² de 1353, le clergé demeure sous l'épée de Damoclès du bon vouloir du monarque au pouvoir.

¹ J. R. Tanner, *Tudor Constitutional Documents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922, p. 15.

² Le délit de *praemunire* consistait à défendre ou à maintenir une juridiction papale en Angleterre. Elle interdisait l'obéissance à des dirigeants étrangers. Cette loi préservait la suprémacie royale en Angleterre.

Cependant, la destruction des images ne s'impose pas d'emblée. En 1536, une première étape est franchie avec la rédaction des Dix Articles. Une distinction très nette entre les images abusivement vénérées et les autres est alors établie :

As touching images, truth it is, that the same have been used in the Old Testament, and also for the great abuses of them, sometime destroyed and put down. And in the New Testament they have been also allowed, as good authors do declare. Wherefore we will, that all bishops and preachers shall instruct and teach our people committed by us to their spiritual charge, how they ought and may use them. And first, that there be attributed unto them, that they be representers of virtue and good example. And, that they also be by occasion the kindlers and stirrers of men's minds, and make men oft to remember and lament their sins and offences, especially the images of Christ and our Lady. And, that therefore it is meet that they should stand in the church, and none otherwise to be esteemed. And, to the intent that rude people should not from henceforth take such superstition as in time past; it is thought that the same hath used to do; We will, that our bishops and preachers diligently shall teach them, and according to this doctrine reform their abuses: for else there might fortune idolatry to ensue, which God forbid. And as for censuring of them, and kneeling and offering unto them, with other like worshippings, although the same hath entered by devotion, and fallen to custom, yet the people ought to be diligently taught, that they in nowise do it, nor think it meet to be done to the same images; but only to be done to God and in his honour, although it be done before the images, whether it be of Christ, of the cross, of our Lady, or of any other saint beside¹.

Le texte rappelle, dans un premier temps, que certains abus ont conduit à la nécessaire destruction d'images dans l'Ancien et le Nouveau Testament, mais dans le reste de l'article, c'est la question du bon usage des images qui prédomine (bon usage dont l'enseignement relève de la hiérarchie ecclésiastique). La fonction éducative des images reste l'élément clef de leur légitimité : « they be representers of virtue and good exemple ». Elles peuvent aussi servir d'incitation à la dévotion (« the kindlers and stirrers of men's mind »).

La seconde injonction de 1538 s'inscrit en revanche beaucoup plus fermement contre les superstitions médiévales et, par voie de conséquence, contre le recours à l'image :

[you] shall suffer from henceforth no candles, tapers, or images of wax to be set afore any image or picture. [...] still admonishing your parishioners that images serve for none other purpose but as to be books of unlearned men that cannot know letters, whereby they might be otherwise admonished of the lives and conversation of them that the said images do represent; which images if they abuse for any other intent than for such remembrances, they commit idolatry in the same to the greater danger of the soul².

¹ Thomas Fuller, *The Church History of Britain: From the Birth of Jesus Christ until the Year MDCXLVIII*, 3 vols., Oxford, J. S. Brewer, 1845, vol. 3, p. 153-54.

² Citation issue du *Prayer book*, cité par Eamon Duffy dans *The voices of Morebath*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001, p. 95.

L'utilisation de négations telles que « no, » « any, » ou « none, » accentue encore l'interdiction de toute sorte d'image. L'injonction s'achève sur les termes « idolatry » et « danger of the soul » qui soulignent le caractère pernicieux des représentations. Désormais, les membres du clergé doivent les supprimer. Significativement, la seule concession autorisée concerne l'éducation des illettrés. Les images deviennent alors des « books of unlearned, » ouvrages illustrés enseignant les épisodes de la Bible aux analphabètes.

Aussi le clergé devait-il, du haut de son pupitre, avertir ses ouailles,

[...] not to repose their trust or affiance in any other works devised by men's phantasies beside Scripture; as in wandering to pilgrimages, offering of money, candles, or tapers to images or relics, ...saying over a number of beads not understood or minded on, or in such-like superstition¹.

En d'autres termes, le clergé devait revenir aux fondamentaux verbaux et gestuels. Ce n'est qu'à la suite de la dissolution des monastères² et de la fin déclarée du culte des images que Thomas Cromwell (1485-1540), proche conseiller du roi, donna au clergé l'ordre d'enlever des églises les représentations picturales et sculpturales.

Dans la deuxième série d'injonctions d'Henri VIII, celle de 1538, les images ne sont plus simplement des facteurs potentiels d'idolâtrie, elles deviennent contraires aux Écritures. C'est à cette même période que Hugh Latimer (v. 1485/90-1555) suggéra à Cromwell que l'image de la Vierge à Worcester fût détruite car, selon lui :

[...] she hath been the devil's instrument to bring many (I fear) to eternal fire; now she herself with her older sister of Walsingham, her younger sister of Ipswich, and their two sisters of Doncaster and Penrhys will make a jolly muster in Smithfield. They would not be all day in burning³.

L'idolâtrie fut combattue avec force et sarcasmes. D'abord verbalement, par les lois interdisant les images, puis visuellement, par la suppression du recours à l'image, et dans un dernier temps matériellement, par la destruction des représentations existantes.

Au demeurant, la suppression et la destruction des images n'ont pas fait l'unanimité. Margaret Aston relève aussi dans son ouvrage que les décisions de destruction étaient souvent influencées par la bourgeoisie locale : « The influence of local gentry on decisions

¹ John Foxe et Reverend M. Hobart Seymour, *The Acts and Monuments of the Church Containing the History and the Suffering of the Martyrs Part One*, 3 vols., Londres, Company of stationers, 1684, p. 553.

² La dissolution des monastères se déroula entre 1538 et 1541.

³ *Letters and Papers. Foreign and Domestic, of the reign of Henry VIII*, Londres, Longmans, Green, Reader, & Dyer, 1867, vol. 13, p. 437.

about whether or not particular images were entitled to remain is obvious »¹. Néanmoins, les images étaient souvent fortement endommagées comme le relate Eamon Duffy. Ces faits se déroulèrent en 1541 :

John Tofer, the absentee parish priest of St George's Canterbury, prompted by Nevinson,² sent a letter from London to his curate and the churchwardens, instructing them to remove the patronal image of St George. [...] Shortly afterwards the curate and the churchwardens were summoned before Commissary Nevinson, asked if the image had been "cut in pieces", and were treated to a lecture to the effect that "it is not only the King's majesty's pleasure to have images abused to be pulled down, but also to be disfigured, and nothing of such images to remain, with the tabernacle"³.

Nous ne savons pas si l'image en question était une peinture ou une sculpture, mais elle finit découpée en morceaux. Du reste, Eamon Duffy précise que durant cet incident, les marguilliers⁴ protestèrent : « [...] one of them, Gregory Rande, saying that he thought it was not the King's wish that images 'where no common offering was' should be removed, and this image should be left 'being patron of England and the church dedicate in the name of the holy saint' ». Ce à quoi Nevison rétorqua « Why not... as well as the crucifix? We have no patron but Christ ». Rande et ses collègues répondirent alors : « If you pull down the Crucifix, then pull down all ». Nevison s'assura en effet que cela fût fait, et envoya ses gens pour vérifier. Les habitants furent outrés⁵. La procédure de soustraction et du démantèlement des images était en effet appliquée contre la volonté du peuple. À ces injonctions répétées renforçant l'illégalité des images, s'ensuit leur destruction en masse. Duffy explique : « [...] in many of the churches of London the crucifixes have been broken, the figures of the Saints defaced, and the altars denuded »⁶.

¹ Margaret Aston, *Broken Idols of the English Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 155.

² Né vers 1510, mort en 1555. Il était un jeune avocat travaillant avec Thomas Cranmer (1489-1556), archevêque de Canterbury sous Henri VIII.

³ Cité par Eamon Duffy dans *The Stripping of the Altars*, *op. cit.*, p. 440.

⁴ Selon le dictionnaire *Littre*, il s'agit du nom donné à chacun des trois membres pris dans le conseil de fabrique, c'est-à-dire parmi les fabriciens, pour composer un bureau sous le titre de président, secrétaire et trésorier ; les marguilliers sont chargés de dresser le budget de la fabrique, de préparer les affaires qui doivent être portées au conseil, d'exécuter ses délibérations, et de diriger l'administration journalière du temporel de la paroisse. <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/marguillier> (site consulté le 25 décembre 2012).

⁵ Cité par Eamon Duffy dans *The Stripping of the Altars*, *op. cit.*, p. 440-41.

⁶ Eamon Duffy parle de « ritual crime », *Ibid.*, p. 568.

Je ne donnerai pas davantage d'exemples de ces actes d'iconoclasme qui se sont déroulés à maintes reprises sous le règne d'Henri VIII, mais à la lumière des cas mentionnés, nous pourrions qualifier cette destruction systématique de crime coutumier¹.

3.1.2. Édouard VI et Marie : le durcissement du pouvoir et les images

Avec l'intronisation du jeune roi protestant Édouard VI (1537-1553) en 1547, la question des images religieuses est à nouveau sur le devant de la scène. D'ailleurs, les injonctions de 1547 concernent les représentations visuelles et reprennent en partie les lois de son père. J. R. Tanner note que les images sont toujours suspectes et le principe de dissuader l'utilisation des images (« the policy of discouraging a superstitious use of images and ceremonies »)² est réitéré. Ses articles de loi sont, de fait, une extension de ceux d'Henri VIII en 1538. Cependant, le jeune roi va plus loin dans la proscription des images. Très vite, en effet, il exige la destruction de toutes les images, y compris les statues, les reliques, les dessins, les peintures et même les vitraux dans les églises. Les prêtres doivent en outre demander à leurs fidèles de détruire les images qu'ils détiennent chez eux.

Édouard commença prudemment et s'enquit d'abord du sort des images dans les églises et les chapelles :

[...] whether there do remain not taken down in your churches, chapels, or elsewhere, any misused images, with pilgrimages, clothes, stones, shoes, offerings, kissings, candlesticks, trindles of wax, and such other like: and whether there do remain not delayed and destroyed any shrines, covering of shrines, or any other monument of idolatry, superstition and hypocrisy³.

La conjonction « whether » laisse clairement entendre que si les images de toute sorte, les monuments d'idolâtrie, de superstition et d'hypocrisie n'ont pas été détruits, il va falloir y remédier rapidement. En outre, les termes utilisés sont très durs. Ces mots sont d'ailleurs

¹ Janine Garrisson, *A History of Sixteenth Century France, 1483-1598: Renaissance, Reformation and Rebellion*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1995.

² J. R. Tanner, *Tudor Constitutional Documents*, *op. cit.*, p. 101.

³ W. H. Frere et W. P. M. Kennedy, *Visitation Articles and Injunctions*, 2 vols., Londres, Longmans Green & Company, 1910, vol. 2. http://archive.org/stream/visitationarticl01churuoft/visitationarticl01churuoft_djvu.txt (site consulté le 25 mai 2013).

repris dans différents articles, mais le message reste le même. Les images sont néfastes et il faut les enlever, voire les détruire :

Besides this, to the intent that all superstition and hypocrisy crept into divers men's hearts, may vanish away; they shall not set forth or extol any images, relics, or miracles, for any superstition or lucre, nor allure the people by any enticements to the pilgrimage of any saint or image. [...] and that works devised by men's fantasies, besides scripture as wandering to pilgrimage, offering money, candles or tapers, or relics, or images, or kissing and licking of the same, praying upon beads, or such like superstition, have not only no promise of reward in scripture for doing of them, but contrariwise, great threats, and maledictions of God, for that they be things tending to idolatry and superstition¹.

Les verbes « crept », « extol » et « allure » sont tous utilisés négativement pour exprimer des vices. Le jeune roi est intransigeant et martèle ses interdictions. À chaque article, l'inutilité des images et le danger qu'elles engendrent pour l'esprit sont réitérés :

Admonishing their parishioners, that the images serve for no other purpose but to be a remembrance, whereby men may be admonished of the holy lives and conversation of them that the said images do represent: which images if they do abuse for any other intent, they commit idolatry in the same, to the greed danger of their souls².

Avec de tels interdits, il n'est pas étonnant qu'Édouard VI s'attaque de manière plus radicale aux images que son prédécesseur. Le jeune roi charge d'ailleurs le clergé d'exécuter les basses besognes :

[...] that they shall take away, utterly extinct, and destroy all other monuments of feigned miracles, pilgrimages, idolatry, and superstition: so that there remain no memory of the same in walls, glass windows, or elsewhere within their churches or houses³.

Ce n'est pas tout. Le souverain va encore plus loin dans ses exigences :

That such images as they know in any of their cures to be or to have been abused with pilgrimage or offering of any thing made thereunto, or shall be hereafter censed into, they shall for the avoiding of that most detestable offence of idolatry, forthwith take down, or cause to be taken down and destroy the same; and shall suffer from henceforth no torches nor candles, tapers or images of wax to be set afore any image or picture⁴.

¹ Edward Cardwell, *Documentary Annals on the Reformed Church of England*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1839, vol. 1, p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

À l'interdiction de toute utilisation d'« image or picture », et de tout objet censé éclairer les représentations défendues (« torches nor candles, tapers or images of wax »), s'ajoute l'annonce de leur destruction (« to be taken down and destroy the same »).

Dans un autre article, il insiste à nouveau sur son autorité et sur l'interdit des images¹, puis sur les objets et gestes interdits². Mais on note avec intérêt que, si les images deviennent indésirables, une exception semble être faite pour les tombes des grands hommes :

Provided always, that this Act or anything therein contained shall not extend to any image or picture set or graven upon any tomb in any church, chapel, or churchyard only for a monument of any king, prince, nobleman, or other dead person, which hath not been commonly reputed and taken for a saint; but that such pictures and images may stand and continue in like manner and form as if this Act had never been had or made³.

Ainsi, de manière significative, la loi de 1550 contre les livres et les images sommat la destruction de toutes les représentations picturales à une date donnée sous peine d'amende, sauf celles de défunts qui, de leur vivant, avaient combiné noblesse et grandeur d'âme (« [...] of any King, Prince, or Nobleman, or other dead Person, which hath not been commonly reputed and taken for a saint »)⁴.

Cette exception mise à part, l'iconoclasme lié à la Réforme atteint des sommets durant le règne d'Édouard VI. Les sculptures sont retirées des églises car leur aspect tridimensionnel, qui renforce leur réalisme, les rend d'autant plus dangereuses⁵. Certaines

¹ Charles Dodd, *Church History of England from the Commencement of the Sixteenth Century to the Revolution in 1688*, édition Charles Dolman, 1839, vol. 2, p. appendix lxxxiv : « And be it further enacted by the authority aforesaid, that if any person or persons of what estate, degree, or condition so ever he, she or they be, body politic or corporate, that now have or hereafter shall have in his, her, or their custody any the books or writings of the sorts aforesaid, or any images of stone, timber, alabaster, or earth, graven, or painted, which heretofore have been taken out of any church or chapel, or yet stand in any church or chapel, and do not before the last day of June next ensuing deface and destroy the same images and every of them, and deliver or cause to be delivered all and every the same books to the mayor, bailiff, constable, or churchwardens of the town ».

² Edward Cardwell, *Documentary Annals on the Reformed Church of England*, *op. cit.*, p. 64 : « That no man maintain purgatory, invocation of saints, the six articles, beadrolls, images, relics, lights, holy bells, holy beads, holy water, palms, ashes, candles, sepulchres, paschal, creeping to the cross, hallowing of the font of the popish manner, oil, chrism, alters, beads, or any other such abuses, and superstitions, contrary to the king's majesty's proceedings ».

³ E. T. Tomline, John Raithby, John Caley et W. Elliott, *Statutes of the Realm*, 11 vols., Londres, Eyre 1810-28, vols. 3 & 4 Edward VI, c. 10., p. 110.

⁴ *The Parliamentary or Constitutional History of England: Being a Faithful Account of all the Most Remarkable Transactions in Parliament, from the Earliest Time to the Restauration of King Charles II*, 24 vols., Londres, William Sandby, 1643, vol. 12, p. 379.

⁵ J. R. Tanner souligne que néanmoins tout comme son prédécesseur, Édouard eut des difficultés à faire appliquer cette loi : « the injunction against images was found difficult to enforce, as it was not easy to say what came into the category of images 'abused' ». Voir J. R. Tanner, *Tudor Constitutional Documents*, *op. cit.*, p. 101.

images étaient enlevées et envoyées hors de l'Angleterre, vers l'Europe continentale (illustration n°96). Un document florentin de 1547 écrit par un entrepreneur, Giorgio Dati, rapporte que, dans certains ports des Flandres, des navires débarquaient chargés d'objets désormais indésirables outre-Manche :

[...] ships had arrived in certain Flemish ports loaded with beautiful altars tables, reliquaries, and images of saints for sale, having been brought from London where, considered idolatrous objects created in the workshops of priests, they had been stripped from churches¹.

Quant Marie² arrive au pouvoir (1553-1558), elle revient sur la plupart des lois passées par ses deux prédécesseurs. Malgré des problèmes financiers, la reine catholique et ses évêques déploient de gros efforts pour inverser les règles protestantes qui avaient été appliquées précédemment. Marie fut proclamée reine le 19 juillet 1553 et dès le début du mois de septembre, en même temps que les jugements et les exécutions des hérétiques protestants, elle entreprend de restituer les éléments de la foi catholique. Par exemple, d'importantes réparations sont faites dans l'abbaye de Westminster³ entre 1553 et 1558. Eamon Duffy et David Loades en détaillent les coûts : « A sacrist's bill for a massive outlay of £689 8s 4d includes £220 spent on copes and other fabrics, £38 for setting up the rood with the images of Mary and John, and among a total of £54 5s 4d on plate, £4 for a copper and gilt crosier »⁴. Dans le comté de York, les éléments de la religion catholique sont rétablis. Un témoignage daté entre 1549-1554 nous donne les explications suivantes : « Ther was veray few parishe churches in York shire but masse was song or saide in Latin [...] Hommy breade and holly watter was gyven, altares was reedifide, pyctures or yimages sett upp, the crosse with the crucifixe theron redyeto be borne on procession »⁵.

Marie s'efforce également de remplacer les éléments catholiques détruits :

By the end of 1554 all [churchwarden] had rebuilt a high altar, obtained vestments and copes, some or all of the utensils of Catholic worship, and some or all of the books. During the rest of the reign this list was steadily added to, and most churches acquired a Rood with Mary and John, images of one or more saints, a side altar, Rood lights, banners, hangings, and a canopy for processions of the Blessed Sacrament⁶.

¹ Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, *op. cit.*, p. 51.

² Sur son règne, voir Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars*, *op. cit.*, p. 543-64.

³ Eamon Duffy et David Loades, *The Church of Mary Tudor*, Farnham, Ashgate, 2006, p. 77-105.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Cité dans A. G. Dickens, *Reformation Studies*, Londres, The Hambleton Press, 1982, p. 309.

⁶ *Ibid.*, p. 547.

Ces « images » restent floues, car Eamon Duffy n'indique pas si ces représentations étaient en deux, ou en trois dimensions. Cependant, à Norfolk en 1557, bien que des toiles peintes représentant Marie ou Jésus eussent été accrochées, on leur préféra rapidement des œuvres en trois dimensions. Duffy précise : « the bishops insisted that these paintings be replaced as soon as possible with carvings »¹. En d'autres termes, les évêques de Norfolk semblent préférer pour leurs églises des images gravées ou sculptées à celles simplement peintes.

Les images étant désormais identifiées comme une marque d'appartenance à l'Église catholique, il serait logique de supposer qu'avec l'accession au trône de sa demi-sœur protestante Élisabeth, les « images » soient à nouveau enlevées et détruites. Qu'en fut-il vraiment ?

3.1.3. Élisabeth I^{ère} : l'évolution des lois

Élisabeth I^{ère}, qui arrive au pouvoir en 1558 après l'interlude catholique de sa demi-sœur Marie, cherche à affirmer par la loi la position iconomaque² des zwinglistes et des calvinistes devenus majoritaires en Angleterre. De surcroît, la reine est désireuse de constituer une identité politico-religieuse spécifique à l'Angleterre. Tout en étant soucieuse de se démarquer du modèle italien qui accorde à la peinture et à la sculpture religieuse beaucoup d'importance, Élisabeth autorise certaines miniatures qu'elle n'hésite pas à utiliser à des fins politiques. En conséquence, le rejet ou l'acceptation de certains arts visuels a joué un rôle majeur dans le statut des représentations au sein de la société anglaise de l'époque.

Dès le début de son règne en 1558, Élisabeth se préoccupe à nouveau du danger de l'utilisation abusive des images et de leur illégalité, même si elle semble beaucoup plus modérée que ses prédécesseurs. De fait, elle use et abuse de sa propre image à des fins politiques. Ce qu'elle souhaite avant tout, c'est canaliser les excès et obtenir durablement la paix civile. Ainsi, son *Act of Supremacy* de 1558 abroge toutes les lois que sa demi-sœur avait fait voter, et la souveraine revient aux statuts que son père, Henri VIII, avait établis.

¹ *Ibid.*, p. 556.

² Icono-, du grec ancien εἰκών (eikôn) « image » et -maque, du grec ancien μάχη (makhê) « combat », le combat iconomaque définit ceux qui combattent le culte des images.

Elle renouvelle également les injonctions de 1547¹. Dans l'article 45, elle s'attache ainsi à rappeler que la possession individuelle d'images « undefaced »² est prohibée :

Item, Whether you know any that keep in their houses undefaced any images, tables, pictures, paintings, or other monuments of feigned and false miracles, pilgrimages, idolatry and superstition, and do adore them, and especially such as seen set up in churches, chapels, or oratories³.

Néanmoins, ce texte sous-entend que détenir chez soi, dans un lieu privé, une statue cassée ou défigurée ne serait pas une infraction. Une telle déclaration annonce déjà une plus grande tolérance vis-à-vis de l'image. L'article 23 confirme pareille approche puisqu'elle y réitère sa demande de destruction des images tout en ordonnant la préservation des vitraux, des tombes et des monuments⁴. Enfin, la reine se montre aussi plus complaisante vis-à-vis de certains objets qui étaient auparavant retirés des églises, comme les tables et les autels⁵.

En septembre 1560, par le biais d'une proclamation royale, Élisabeth interdit à nouveau toute forme de destruction :

[...] by the means of sundry people, partly ignorant, partly malicious, or covetous, there hath been of late years spoiled and broken certain ancient monuments, some of metal, some of stone, which were erected up as well in churches as in other public places within this realm only to show a memory to the posterity of the persons there buried, or that had been benefactors to the buildings [...] and not to nourish any kind of superstition⁶.

La reine rompt donc définitivement avec toute politique de destruction culturelle, et souhaite préserver l'image comme vecteur de mémoire :

[...] her majesty chardeth and commandeth all manner of person hereafter to forbear the breaking or defeacing of any parcel of any monument, or tomb, or grave, or other inscription, and memory of any person deceased, being in any manner of place; or to break any images of kings, princes, or nobles, estates of this realm, or any other that have been in times past erected and set up for the only memory of them to their posterity⁷.

¹ Par exemple dans l'article 2, elle rappelle l'interdiction de posséder des objets censurés par la loi, dont les images, et l'obligation de les détruire : « Item, Whether in their churches and chapels all images, shrines, all tables, candlesticks, trindals or rolls of wax, pictures, paintings, and all other monuments of feigned and false miracles, pilgrimages, idolatry, and superstition be removed, abolished, and destroyed ». Voir W. H. Frere et W. P. M. Kennedy, *Visitation Articles and Injunctions*, 3 vols., Longmans Green Company, 1910, vol. 3, p. 2. Élisabeth demande comme ses aïeux – mise à part sa demi-sœur, bien sûr – le retrait et la destruction des monuments « of feigned miracles, pilgrimages, idolatry, and superstition ».

² Ce terme signifie l'action d'altérer une chose en la cassant, la barbouillant, en la défigurant, en enlevant une partie.

³ W. H. Frere et W. P. M. Kennedy, *Visitation Articles and Injunctions*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*, p. 16 : « preserving nevertheless or repairing both the walls and glass windows ».

⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

⁶ Sovereign Great Britain, *Tudor Royal Proclamations*, 3 vols., éd. Paul L. Hughes et James F. Larkin, New Haven et Londres, Yale University Press, 1964, vol. 1, p. 146.

⁷ Edward Cardwell, *Documentary Annals of the Reformed Church of England*, *op. cit.*, p. 257-58.

Cette proclamation, qui arrive après trente années de crise, concède aux monuments une vocation, celle de préserver le passé, et leur offre une nouvelle vie. La souveraine interdit aussi la destruction des vitraux si l'accord n'a pas été donné au préalable par l'autorité ecclésiastique concernée¹. En 1561, un nouvel ordre royal insiste sur la nécessité d'entretenir les églises et dresse dans le plus grand détail les éléments architecturaux à préserver. Force est de constater que tout est passé en revue, des toits aux voûtes, sans oublier les cloches, les marches, les poutres, etc². On notera en outre que bien que la reine s'opposât officiellement à la plupart des images, certaines exceptions étaient accordées. Ainsi, l'ami de la reine, Robert Dudley, comte de Leicester a commissionné, quelques années plus tard, pour sa propre demeure, des bustes (« companion sculpture busts ») malheureusement disparus depuis, d'Henri VIII, d'Édouard VI, de Marie Tudor, d'Élisabeth I^{ère} et de lui-même. Ces sculptures sont recensées dans des inventaires qui prouvent qu'elles ont été exposées à Leicester House³.

Ces changements politico-religieux ne concernent certes pas exclusivement les images, mais ils témoignent d'une nouvelle manière de les concevoir. Loin de créer un obstacle entre le pouvoir et le peuple, elles peuvent devenir un vecteur de communication et la reine l'a bien compris. Néanmoins, malgré les diverses lois contre les dégradations cycliques des statues et des monuments, il existe toujours des cas de violence faite aux images sous le règne d'Élisabeth. Citons à titre d'exemple un incident qui s'est déroulé vers 1600. À cette époque, les habitants de Banbury s'attaquaient encore aux monuments érigés. En effet, Jacqueline Eales et Christopher Durston rappellent que les représentations de Jésus sur la croix, la *High Cross* et la *Bread Cross* qui se trouvaient dans la ville, furent enlevées de leur socle et détruites⁴. Quelque dix années plus tard, les statues lovées dans les murs des églises étaient toujours mutilées⁵ alors que le nouveau souverain Jacques I^{er} d'Angleterre n'avait rien indiqué dans son *Constitutions and Canons Ecclesiasticall* (1604)

¹ Par exemple un responsable de l'église en question devait donner son aval : « [...] or to break down and deface any images in glass window in any churches, without consent of the ordinary ». *Ibid.*, p. 258.

² W. H. Frere et W. P. M Kennedy, *Visitation Articles and Injunctions*, *op. cit.*, p. 108-10.

³ Elizabeth Goldring, *Robert Dudley, Earl of Leicester, and the World of Elizabethan Art. Painting and Patronage at the Court of Elizabeth I*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2014, p. 11 : « 'portraits of the Queenes Majestie and my Lord cut in alabaster' were displayed together at Leicester House in the late 1570s and early 1580 ».

⁴ Jacqueline Eales et Christopher Durston, *The Culture of English Puritanism 1560-1700*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1996, p. 98.

⁵ *Ibid.*

au sujet des images toutes formes, couleurs et tailles confondues. Anne-Marie Miller-Blaise souligne que dans ce document « non seulement on ne trouve pas un seul article sur la controverse des images, mais les termes d'« idol », « idolatry », « monument, « picture », [et « sculpture »] n'apparaissent jamais »¹.

3.2. Les dégradations de statues

À la suite d'injonctions répétées, émanant de quatre souverains différents (même si celles d'Élisabeth sont à nuancer très largement) sur une période de près d'un siècle, les images furent considérées en Angleterre avec méfiance, parfois même avec hostilité. On peut comprendre la folie destructrice qui s'est emparée d'une certaine partie de la population. Les destructions de représentations visuelles dans les villes et villages découlaient en effet partiellement des lois promulguées par le souverain. Cependant, ces massacres n'étaient pas toujours généralisés. Ils émanaient parfois de simples individus apeurés par le pouvoir des images ou de puritains particulièrement zélés.

3.2.1. Les destructions physiques

En Angleterre, la destruction quasi-systématique des statues a commencé avec les Lollards², donc bien avant le règne d'Henri VIII, et s'est poursuivie au-delà de la gouvernance d'Élisabeth. Certaines sculptures étaient tout simplement retirées de leur autel ou de leur socle. D'autres subissaient des sévices corporels, semblables à des châtiments, pour avoir « ensorcelé » les croyants. Bien que les destructions des sculptures aient eu lieu tout au long du règne des Tudors, elles varièrent peu en forme et beaucoup en intensité.

À l'époque des Lollards, il n'était pas rare que les statues fussent dégradées. Elles étaient le plus souvent décapitées, brisées ou encore démantelées. Les dégradations, destructions ou décapitations des sculptures étaient les actes d'iconoclasme les plus fréquents : les membres étaient souvent coupés car comme le souligne David Freedberg, leur intention n'était pas de détruire la statue entière mais seulement de la mutiler pour rendre ses dits pouvoirs inefficaces « the aim is to render images powerless, to deprive

¹ Anne-Marie Miller-Blaise, *Le verbe fait l'image*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 43.

² Voir supra, p. 103-5.

them of those parts which may be considered to embody their effectiveness »¹. Olivier Christin parle même de « mise à mort »² comme si l'on parlait d'un être vivant. Et de fait, on la regarde, on la prie, on lui parle puis on la menace et enfin on la mutile... et on la tue. La tête, et plus particulièrement les yeux, le nez et les oreilles étaient souvent ciblés, ainsi que les bras et les jambes. Les yeux étaient retirés, les statues recouvertes de saleté ou de sang de vache. Des statues de Marie étaient jetées dans les latrines, dans les puits, les rivières ou encore les lacs³. En somme, c'est une destruction aussi symbolique que physique car les élisabéthains prêtaient aux statues des pouvoirs magiques et leur destruction représentait un châtement⁴. Jean Delumeau constate que « [...] pour les iconoclastes du XVI^e siècle, l'idolâtrie romaine et la puissance cléricale n'avaient point disparu si leurs symboles demeuraient debout. En revanche, la statue mutilée, le visage peint dont on a crevé les yeux, le cadavre transformé en pantin ridicule sont désacralisés et dépouillés de leur pouvoir magique »⁵. Le témoignage le plus célèbre est le récit de la destruction de la sculpture de la très aimée sainte Catherine, rapporté dans les *Chronicles* d'Henry Knighton qui couvrent les années 1337-1396⁶. Cette statue de sainte Catherine a d'abord été cassée puis brûlée. Le fait de découper la statue à la hache témoigne d'une volonté de l'empêcher de se défendre verbalement et physiquement. Il paraît étrange qu'une statue puisse parler et bouger, certes, mais le mythe du Golem⁷ prouve l'inverse. Le

¹ David Freedberg, « The structure of Byzantine and European iconoclasm » in *Iconoclasm*, éd. A. Bryer et J. Herrin, Birmingham, University of Birmingham, 1977, p. 169.

² Olivier Christin, *Une révolution symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 131.

³ Serguisz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts*, op. cit., p. 77.

⁴ Notons que lorsque les sculptures ne se défendaient pas contre les attaques commises par les iconoclastes, ces derniers pensaient que par l'inaction, ces êtres de pierre ou de bois prouvaient encore leur supériorité : « quite often the deadness, the lifelessness of images was emphasized, the fact that the images which were allegedly all-powerful, or at least supposed to visualize the sacrality, did not defend themselves against physical aggression » (*Ibid.*, p. 78).

⁵ Jean Delumeau, *La peur en Occident*, Paris, Hachette, [1978], 1999, p. 249.

⁶ Une sculpture de bois de sainte Catherine placée dans une chapelle aurait été coupée en pièce et utilisée pour cuisiner par un forgeron, William Smith, et un aumônier, Richard Waytestathe. Avant de couper la tête de la statue, les deux Lollards se seraient questionnés sur son possible saignement lorsqu'ils la décapiteraient, et leur possible conversion si, en effet, elle perdait son sang. Voir à ce sujet l'ouvrage d'Henry Knighton, *Knighton's chronicles: 1337-1396*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 296-97. Cet acte n'est donc pas anodin, d'autant plus que dans sa légende, elle aurait affirmé lors d'une fête que les idoles qui y défilaient n'étaient que mensonge et facétie. L'Empereur Maxentius aurait alors essayé de la convaincre du contraire et lui aurait même proposé de lui ériger une statue à son honneur, offre qu'elle refuse bien sûr. La sainte, par ses propos, confirme encore une fois de l'ambiguïté des statues et donc de la nécessité de les détruire. Voir à ce sujet Osbern Bokenham, *A Legend of Holy Women*, Londres, University of Notre Dame, 1992, p. 133, et John Capgrave, *Life of Saint Katharine of Alexandria*, Londres, Kegan Paul, 1893, p. 351-54.

⁷ Sur le Golem à l'époque pré-moderne, voir par exemple Arnold J. Band, *Studies in Modern Jewish Literature*, Philadelphie, The Jewish Publication Society, 2003, p. 320 : « [...] until the early modern period the entire focus of attention was devoted to the creation of a golem from clay, a theurgic act paralleling God's creation of Adam. In the early modern period, the notion of the golem as house servant developed and made its way in German folktales, too, as in the collection of Jakob Grimm ».

Golem, qui signifie en hébreu « embryon », « informe » ou « inachevé », est un être artificiel, fait d'argile, incapable de parole et dépourvu de libre-arbitre, façonné afin d'assister ou défendre son créateur¹. Néanmoins, dans le cas qui nous intéresse, la volonté de brûler la statue pousse plus loin le désir de l'annihiler. Le feu revêt un rôle important puisqu'il est souvent associé à la puissance divine, ce qui permet d'effectuer une sorte de purification. D'ailleurs, dans la Bible, Deutéronome 7:25, il est bien spécifié « [t]he graven images of their gods shall ye burn with fire: thou shalt not desire the silver or gold *that is* on them, nor take *it* unto thee, lest thou be snared therein: for it *is* an abomination to the Lord thy God »². Un témoignage qui date approximativement de 1387 révèle que certaines statues subissaient un sort plus clément. Sir John Montagu, qui devint plus tard comte de Salisbury, ordonna le retrait de toutes les images de la chapelle de son manoir de Shenley dans le comté de Hertfordshire. Elles furent toutes évacuées dans un recoin, « taken down and hidden in secret places, allowing only one, an image of St Catherine, the privilege of being taken to the bakehouse, because many people were fond of it »³.

En cette fin de XIV^e siècle, l'Église catholique de Rome n'accepta pas ces mutilations sans intervenir. Elle répondit à ces destructions par des missives en latin, puis en langue vernaculaire⁴. Ceux qui rejettent et détruisaient les statues, les destructeurs et les iconoclastes, étaient alors considérés comme des hérétiques par l'Église et jugés comme tels. John Phillips⁵ rapporte ainsi qu'en 1389, à Leicester, trois Lollards qui avaient manqué de respect à des images, furent excommuniés⁶. L'exemple d'Élisabeth Sampson d'Aldermanbury, citée pour hérésie en 1509 par l'évêque Fitzjames de Londres, démontre aussi la contre-attaque de la papauté contre la folie destructrice qui s'est propagée contre les statues⁷.

¹ Bien que le Golem n'ait pas le pouvoir de parler, ce mythe évoque la possibilité d'un transfert du pouvoir de Dieu dans une création par le biais d'un artiste.

² Voir *Holy Bible: Old and New Testaments In the Authorized King James Version*, *op. cit.* De plus, en brûlant cette statue, les deux acolytes réalisent un acte d'iconoclasme sur la sainte la plus estimée et la plus populaire d'Angleterre, voire d'Europe. La légende de sainte Catherine est apparue en Grèce dès le X^e siècle et s'est propagée en Europe. C'est à partir du XV^e siècle que sa vie est rapportée dans des manuscrits. Voir par exemple l'ouvrage d'Osborn Bokenham, *A Legend of Holy Women*, *op. cit.*

³ Voir Thomas Walsingham, *Chronicon Angliae 1328-1388*, Londres, E. M. Thomson, 1874. p. 377.

⁴ Voir W. R. Jones, « Lollards and Images: The Defense of Religious Art in Later Medieval England », *Journal of the History of Ideas*, vol. 34, No. 1, jan. - mars, 1973, p. 27-50.

⁵ John Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, *op. cit.*, p. 34.

⁶ Ils durent aussi porter des cierges dans les églises, s'agenouiller et embrasser par trois fois les images.

⁷ Lors de son procès, l'accusée aurait déclaré : « [Our Lady of Willesden] was a burnt arse eld and a burnt arse stock, and if she might have heled men and women which go to her on pilgrimage, she would not have suffered her tail to have burnt ». Voir John Morrill, *The Oxford Illustrated History of Tudor and Stuart Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 267. L'incriminée ne parle de la statue qu'avec le pronom personnel sujet féminin « she », et lui prête des actions et des sentiments propres aux êtres humains (« suffered », « heled ») et pourtant, elle n'hésita pas à brûler l'image.

Nous l'avons vu, sous le règne d'Henri VIII, le retrait et/ou la destruction des statues s'intensifie. Millar MacLure rapporte par exemple les propos d'un témoin direct des actes de destruction de sculptures dorées dans les années 1530, rapporté par le théologien John Foxe¹ :

there was many golden images in Wykam's colleage by Wynton. The churche dor was directly over agaynste the usher's chamber. Mr Forde tyed a longe coorde to the images, lynkyng them all in one coorde, and, being in his chamber after midnight, he plucked the cordes ende, and at one pulle all the golden godes came done with *heyho Rombelo*. Yt wakened all men with the rushe².

De manières identiques, les images à saint Paul et dans la plupart des églises de Londres furent mises à terre. Ainsi, à Portsmouth, Gardiner témoigne-t-il en 1547 d'un rassemblement lors duquel des images ont été démantelées et profanées : « [...] an image of Chirst crucified so contemptuously handled as was in my heart terrible – to have the one eye bored out and the side pierced! »³. Bien que le souverain ait été en faveur de la destruction des statues, ses sujets, encore attachés aux vestiges de l'ancienne religion, sont loin d'être unanimes. Aussi les comptes rendus des destructions causées ne sont-ils pas toujours favorables à la cause royale, et les exactions causées paraissent même choquer les membres de la population qui, de ce fait, réagissent parfois violemment. Cette anecdote rapportée par Eamon Duffy le montre bien :

[i]n Exeter in the summer of 1535 the women of the city rallied to the priory of St Nicholas, the first of the city's religious houses to be dissolved [...] The enraged women, 'some woth spikes, some with shovels, some with pikes, and some with such tools as they could get', trapped the workmen who had been ordered by the royal commissioners to dismantle the roodloft of the priory church⁴.

Il n'empêche que le massacre de statues sert de propagande anti-catholique. Lorsqu'une loi en défaveur des images était signée, en quelques semaines, les protestants vidaient des centaines d'églises, de chapelles, de monastères de leurs ornements et de leurs images. Ces dernières étaient souvent regroupées sur une esplanade publique avant d'être détruites. De nombreux témoignages relatent de destruction d'images dans la cathédrale de

¹ John Foxe est un ecclésiastique et théologien britannique né vers 1516-1517, à Boston (Lincolnshire) et mort en 1587. Il s'intéresse à la doctrine naissante de Martin Luther et est rejeté par l'Église anglicane qui en fit un martyr. Il dut alors se retirer en Suisse.

² Millar MacLure, *The Paul's Cross Sermon 1534-1642*, Toronto, University of Toronto, 1958, p. 42.

³ J. A. Muller, *Stephen Gardiner and the Tudor Reaction*, New York, Palgrave Macmillan, 1926, p. 151.

⁴ Eamon Duffy, *The Voices of Morebath, op. cit.*, p. 89-90.

Saint Paul à Londres et dans la plupart des églises de la capitale. Margaret Aston résume sobrement les faits :

The Boxley rood was destroyed at Paul's Cross on 2 February 1538; on 22 May it was the turn of the famous Welsh statue of Derfel Gadarn, which was burnt at Smithfield with the Observant friar, John Forest; in July followed the destruction at Chelsea of the images from Walsingham, Ipswich, and elsewhere¹.

Il était commun d'assister à une assemblée attaquant des images et les faisant tomber. Thomas Bayly Howell a rassemblé de précieux documents dans *A Complete Collection of State Trials and Proceedings for High Treason and Other Crimes and Misdemeanors from the Earliest Period to the Year 1783*². John Stow note quant à lui qu'en novembre 1547, lorsqu'on enlevait les images des églises londoniennes, on les remplaçait par des citations condamnant les représentations. Il était par ailleurs courant de tronquer la tête des statues ou de gratter le visage des figures peintes. Jean-Louis Claret explique ainsi que :

[...] les mains des statues étaient tranchées, les nez coupés, les têtes arrachées et les yeux des personnages peints étaient couverts de peinture blanche comme si les assaillants avaient voulu leur ôter la vue³.

La statue, tel un être humain, est donc mutilée. La mutilation était faite avec méthode tant et si bien qu'elle ressemblait à une véritable dissection anatomique. Celui qui était chargé de la dégradation de la sculpture examinait la substance même de la statue comme il l'aurait fait d'un cadavre, à la recherche d'une preuve de son caractère humain ou, au contraire, de sa qualité d'objet. Au sujet du caractère humain qui était prêté aux images (peintures et sculptures), il est intéressant de noter la circulation d'une feuille pamphletaire à Nuremberg vers 1530-1531. Intitulée *Complainte des pauvres idoles et images des temples injustement persécutées*, cette simple feuille de propagande affirmait que les images religieuses de toute sorte confessent leurs crimes et reconnaissent n'être que de simples blocs de pierre ou de bouts de bois, sans vie ni pouvoir⁴. Olivier Christin souligne

¹ Margaret Aston, *England's Iconoclasts*, op. cit., p. 234.

² Thomas Bayly Howell, *A Complete Collection of State Trials and Proceedings for High Treason and Other Crimes and Misdemeanors from the Earliest Period to the Year 1783*, 34 vols., Londres, T. C. Hansard, 1816, vol. 1, p. 575.

³ Voir l'article de Jean-Louis Claret, « Le martyr de Dom Luc : les mots/maux du peintre dans la littérature élisabéthaine » in *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, ed. cit., (p. 493-510), p. 497.

⁴ Concernant les débats publics entre adversaires religieux, voir l'ouvrage d'Olivier Christin, *Confesser sa foi. Conflits confessionnels et identités religieuses dans l'Europe moderne, 16^e-17^e siècles*, Paris, Champs Vallon, 2009, p. 19-50.

que, bien que ce pamphlet apparaisse en Allemagne sous l'influence de la réforme luthérienne, le message est « la critique de l'idôlatrye papiste et avec elle, l'iconoclasme »¹ comme en Angleterre.

Dans l'Angleterre du XVI^e siècle, les statues dorées n'existent pas, loin s'en faut, que dans l'imagination de Shakespeare². Mais elles sont vues d'un mauvais œil. Dans l'extrait que nous venons de citer par exemple, Mr Forde n'y va pas de main morte et se déchaîne contre la statue. Il faut attendre les injonctions d'Élisabeth pour que cessent de tels actes, même si les dégradations infligées aux images se poursuivent à une échelle plus réduite. Par exemple, aux alentours de 1597, Edward Fitton le jeune (1548?-1606) serait rentré dans l'église de St Mary à Nether Alderley, dans le Cheshire, et serait allé jusqu'à la tombe de Thomas Stanley (mort en 1591). Il aurait pris un poignard avec lequel il aurait frappé le visage de l'effigie sculptée sur cette tombe avant de s'en aller³.

Bien après le règne d'Élisabeth, les destructions continuent, ce qui n'a rien de très surprenant si l'on songe à l'influence croissante des puritains. En 1644, à la cathédrale de Canterbury, l'évêque Hall raconte que les autorités brûlent encore les représentations suspectes :

Lord, what a work was here, what clattering of Glasses, what beating down of Walls, what tearing up of manuscripts, what pulling down of seats, what resting out of irons and Brass from the Windows and Graves, what defacing of Arms, what demolishing of curious Stonework... what Tooting and Piping upon the destroyed Organ Pipes, and what hideous Triumph on the Markt-day before all the Country, when in a kind of Sacrilegious and prophane procession, all the Organ Pipes, Vestments... together with the Leaden Cross ...were carried to the fire in the publick Maket-Place⁴.

De fait, le Commonwealth n'est plus très loin et toute forme de représentation va devenir suspecte aux yeux du gouvernement. Les sévices infligés à des objets de bois ou de pierre s'apparentent alors aux brutalités subies par les catholiques⁵. Les « briseurs d'idoles » parlent, menacent, torturent, et enfin tuent l'idole, qui devient ainsi un martyr de substitution.

¹ Véronique Castagnet, Olivier Christin et Naïma Ghermani, *Les affrontements religieux en Europe : du début du XVI^e au milieu du XVII^e*, Lille, Septentrion Presses Universitaires, 2008, p. 21-22.

² Voir le dénouement de *Roméo et Juliette*. Cette pièce est analysée dans la deuxième partie de ma thèse (voir infra, p. 136-81).

³ J. P. Earwaker, *East Cheshire: Past and Present: Or a history of the Hundred of Macclesfield in the County Palatine of Chester*, 2 vols., Londres, Earwaker J. P., 1877, vol. 2, p. 629-30.

⁴ Joseph Hall, *The Shaking of the Olive-Tree*, Londres, J. Cadwel, 1660. <http://archive.org/details/shakingolivetree00hallgoog> (site consulté le 25 décembre 2012).

⁵ Voir Richard Verstegan, *Le Théâtre des cruautés*, Paris, Gallimard, [1587], 1995.

3.2.2. « Thing like a man »

Assurément, dans le quotidien, l'homme et la statue présentent des caractéristiques communes aux yeux des élisabéthains. Nous avons constaté que, dans le contexte religieux, lorsque l'association de l'être humain à la statue est identifiée, la statue est presque systématiquement détruite, disséquée, ôtée. Ces marques de fascination et d'aversion sont inévitablement répercutées dans la littérature et le théâtre de l'époque.

Ainsi, dans le poème shakespearien, *Vénus et Adonis*, qui a pour thème principal le désir amoureux, Vénus courtise hardiment Adonis qu'elle n'hésite pas à comparer à une statue sans vie car, bien qu'elle lui déclare sa passion pressante, le jeune homme effarouché se borne à déclarer une courte phrase d'esquive¹. Voyant qu'Adonis résiste à ses tentatives de séduction, la déesse tente de le culpabiliser en l'assommant de questions, l'enjoignant à répondre. Devant son silence, elle finit par le comparer à un être dur, fait de pierre ou de métal : « Art thou obdurate, flinty, hard as steel? » (vers 199). Cette question le métamorphose, de fait, en une statue d'homme.

De plus, l'amalgame « homme-statue », « être animé-objet », est de nouveau explicitement mis en avant par l'exaspération de Vénus qui ne parvient pas à émouvoir le jeune homme. Désarçonnée, elle s'exclame alors :

Fie, lifeless picture, cold and senseless stone,
Well-painted idol, image dull and dead,
Statue contenting but the eye alone,
Thing like a man, but of no woman bred!
Thou art no man, though of a man's complexion,
For men will kiss even by their own direction.
(vers 211-16)

Les critiques ont vu dans ce passage un écho du mythe de Pygmalion, d'autant que, selon Ovide et son traducteur Arthur Golding, c'est Vénus elle-même qui, cédant aux supplications de Pygmalion, aurait donné vie à la statue du sculpteur². L'allusion est donc d'autant plus ironique qu'ici, Vénus est incapable de susciter le désir d'Adonis, aussi froid qu'une statue (« dull and dead »), alors que ce dernier est déjà doté de la vie. Cette réplique

¹ « Fie, no more of love! / The sun doth burn my face: I must remove » (vers 185-86).

² Voir Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 304, livre X, 321, « The marriage that herself had made the goddess blessèd so ». Voir également l'ouvrage de John Roe, *The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 91. Je m'intéresserai à nouveau au mythe de Pygmalion en relation avec Shakespeare dans la deuxième partie de ma thèse, lorsque j'aborde *Le conte d'hiver* (voir infra, p. 270-99).

est donc un constat d'échec, qui certes montre l'irritation de Vénus, mais aussi et surtout, qui dévoile le mépris de la déesse pour les sculptures. Si le bel Adonis n'est rien d'autre qu'une statue sans vie, insensible et froide, doit-elle s'acharner dans son amour ? En outre, en mentionnant une « well-painted idol », la déesse met en exergue une certaine confusion entre la statue religieuse, ou l'idole, et l'être humain. La statue d'Adonis apparaît alors comme un simulacre ne satisfaisant que les yeux. Vénus l'accuse en effet de n'avoir d'humain que l'aspect et de n'être pas né d'une femme : le jeune éphèbe est presque semblable à une œuvre d'art ratée, qui montre que l'artiste n'a pas su rivaliser avec la nature. Aux yeux de la déesse, Adonis ne cède pas à ses avances parce qu'il n'est tout simplement pas une créature de chair et de sang. En d'autres termes, elle définit l'être humain en partie par sa capacité à la désirer.

Par le biais de cet exemple, nous constatons que la poésie a elle aussi contribué à véhiculer une représentation relativement négative des statues et à détruire leur crédibilité auprès des Élisabéthains. La « chose » qui ressemble à l'homme, mais qui n'en est pas une (« thing like a man »), la statue en trois dimensions d'Adonis, selon la description de Vénus, atteste bien de l'aversion qu'elle ressent envers cet objet. En exprimant de la sorte le mépris qu'elle éprouve face à l'imperturbabilité de l'homme-statue, Vénus participe à l'assimilation de l'homme insensible à la statue.

Tout ceci souligne également le caractère peu noble, imparfait de la sculpture. D'ailleurs, l'écart qui existe en l'art imparfait de la sculpture et celui, loué, de la peinture, apparaît clairement quelques stances plus loin. Vénus vante en effet les proportions parfaites de l'œuvre du peintre. L'inanimé, représenté par la peinture, surpasserait même le vivant :

Look when a painter would surpass the life
In limning out a well-proportion'd steed,
His art with nature's workmanship at strife,
As if the dead the living should exceed;
So did this horse excel a common one,
In shape, in courage, colour, pace and bone.
(vers 289-94)

Le *Paragone* entre sculpture et peinture est donc très clairement énoncé dans ces deux stances : la première (vers 211-16) expose l'imperfection du sculptural Adonis tandis que la seconde (vers 289-94) confirme bien la perfection de la peinture. Ainsi, d'une part, la rivalité entre ces deux arts est soulignée, et d'autre part, cette comparaison semble attester de la supériorité de la peinture à l'époque élisabéthaine.

En terminant cette première partie essentiellement axée sur une approche civilisationniste par de rapides commentaires sur un poème narratif, nous avons souhaité montrer que tous les domaines d'études (religion, politique, histoire de l'art, littérature) s'interpénètrent et se fertilisent mutuellement lorsqu'on souhaite aborder la période de la Renaissance. Nous l'avons vu, dans l'Angleterre des XVI^e et XVII^e siècles, les influences culturelle, religieuse et politique se rejoignent. Les supplices infligés aux statues témoignent de peurs, d'obsessions et de craintes qui se reflètent donc également sur les scènes de théâtre élisabéthaine et jacobéene. Dans la deuxième partie de cette étude, nous allons par conséquent aborder dans le détail quelques pièces de Shakespeare, quatre au total, mettant en scène des statues vivantes – ou presque –, et nous allons notamment nous intéresser à la question de la mise en scène de la statuaire à la fin du XVI^e siècle.

DEUXIÈME PARTIE : LA STATUE ÉLISABÉTHAINE EN SCÈNE



ans notre première partie, nous avons mis en lumière les différents contextes dans lesquels les statues étaient présentes dans le quotidien élisabéthain. Elles brillaient parfois par leur absence, du fait des destructions bien réelles qui ont eu lieu sous le règne des Tudors. Il va s'agir désormais de passer à un second volet de mon analyse. Je souhaite en effet, à présent, me concentrer sur la statue élisabéthaine telle qu'on la représentait dans les pièces de théâtre, et plus particulièrement dans celles de Shakespeare. Or, dans une étude sur les mises en scène des statues, il semble incontournable d'isoler quelques rôles d'acteurs-statues (je m'expliquerai sur cette expression dans les pages qui suivent) et d'en analyser la portée artistique sur le public de l'époque.

Il est vrai que cette analyse se confronte à de sérieux obstacles. D'une part, bien que nous possédions des *in-quarto* et des *in-folio* qui donnent de précieuses indications scéniques, nous trouvons peu de didascalies dans les textes de Shakespeare. Vraisemblablement, le dramaturge se trouvait avec sa troupe pendant les répétitions, et pouvait donc donner ses indications de vive voix. En outre, bon nombre de didascalies sont en réalité insérées dans le texte même. Grâce à Alan C. Dessen et Leslie Thomson qui se sont attachés à rassembler les didascalies utilisées à l'époque dans leur ouvrage *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, l'univers et le langage du théâtre ont pu être utilement classifiés et clarifiés¹. Les mots des didascalies pré-modernes reflètent donc une conception bien précise du jeu scénique de l'époque. Néanmoins, les conditions de jeu d'alors sont moins bien documentées, et de nos jours, si certaines troupes s'efforcent de les retrouver pour mieux comprendre l'essence du théâtre élisabéthain², les metteurs en scène essaient rarement de reproduire ces conditions qu'ils ne peuvent qu'imaginer. Ils s'attachent plutôt à recréer une mise en scène pour que la pièce jouée rencontre son public.

¹ Alan C. Dessen et Leslie Thomson, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. vii.

² Voir notamment le projet appelé « Unrehearsed Shakespeare Project », dirigé par Andy Kirtland et Elizabeth Ruelas (tous deux établis à Pittsburgh). Les participants travaillent à partir de « cue scripts ». Cette technique enseigne aux acteurs comment exploiter le Premier in-Folio des œuvres de Shakespeare. Grâce aux indices scéniques que l'auteur a laissés, les acteurs exploitent plus spontanément les notes humoristiques ou tragiques de chaque pièce. <http://www.unrehearsedshakespeareproject.com/index.html> (site consulté le 21 janvier 2015).

L'autre difficulté de mon investigation concerne l'étude de la réception des pièces par les spectateurs de l'époque et, plus particulièrement, la place de la stase dans ce théâtre que l'on imagine vif, privilégiant volontiers l'action. Des témoignages de spectateurs ou de voyageurs existent bien sûr¹, mais à ma connaissance, aucun d'entre eux ne mentionne l'art de la statuaire. Néanmoins, la présente étude ayant démontré que les statues jouaient un rôle important dans la société élisabéthaine, j'entends désormais mettre en lumière la place de la sculpture sur la scène des XVI^e et XVII^e siècles. Je m'efforcerai donc de donner quelques pistes sur les rapports qui pouvaient alors s'établir entre les acteurs-statues et leur public.

Par le biais de quatre pièces de Shakespeare, à savoir *Roméo et Juliette* (1595), *Jules César* (1599), *Antoine et Cléopâtre* (1606) et *Le conte d'hiver* (1611), je vais donc, dans les pages suivantes, analyser le rôle symbolique de la statuaire en mettant au jour quelques réseaux métaphoriques encore peu commentés, ainsi que l'évolution des acteurs-statues sur la scène shakespearienne.

1. ROMÉO ET JULIETTE, SCULPTURES VIVANTES ?

Tout au long de *Roméo et Juliette*, les amants maudits, ou « star-crossed lovers », sont caractérisés par une série de mouvements et d'arrêts façonnant la structure de leur vie, de leur amour et de leur mort. Ces phénomènes deviennent partie intégrante de leur histoire et sont synthétisés dans la représentation visuelle finale que nous livre la pièce par le biais d'une statue qui sera érigée collectivement par Montaigu et Capulet. Il va sans dire que, pour les deux familles, les sculptures commémoratives représentant leurs enfants décédés doivent être mémorables afin que l'on se souvienne d'une « story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo » (5.3.308-9). Lors du dénouement de la tragédie, Montaigu déclare en effet sa volonté d'ériger une représentation statique de Juliette, autrement dit, une statue censée incarner toute la grandeur d'âme de la jeune femme :

¹ En septembre 1599, un gentilhomme suisse, Thomas Platter (1574-1628) a assisté à une représentation de *Jules César* au Globe. Voir Richard Courtney, *Shakespeare's World of Death: The Early Tragedies*, Toronto, Simon & Pierre Publishing, 1995, p. 79. Avant la fin de 1607, c'est Samuel Daniel (1562-1619) qui évoque une représentation d'*Antoine et Cléopâtre*. Simon Forman (1552-1611), physicien et astrologue rapporte aussi dans son ouvrage *Booke of Plaies and Notes thereof per Forman for Common Pollicie*, MS, Bodleian Library, University of Oxford, 1611, qu'il aurait vu au Globe quatre pièces de Shakespeare entre 1610 et 1611, *Macbeth*, *Cymbeline*, *Richard II* et *Le conte d'hiver*. Il ne parle pourtant pas de statue dans cette dernière pièce. Au sujet de cette représentation vue par Forman, voir l'ouvrage de Charles Frey, *Shakespeare's Vast Romance*, Columbia et Londres, University of Missouri Press, 1980, p. 10-13.

For I will raise her statue in pure gold,
That whiles Verona by that name is known,
There shall no figure at such rate be set
As that of true and faithful Juliet.
(5.3.298-301)

Ce à quoi, Capulet répond qu'il fera élever une statue dorée de Roméo en souvenir de la tragédie provoquée par l'inimitié des deux familles.

Mais avant de nous intéresser à la sculpture dorée des amants de Vérone, il est nécessaire d'étudier les moments successifs de stase et d'extase¹ des deux protagonistes pour mieux analyser par la suite leur pétrification progressive et leur immobilité finale.

1.1. Roméo et Juliette automates

Tandis que l'on se bat dans les rues de Vérone, que les valets préludent à coup d'épées à la querelle des maîtres, que Tybalt force Benvolio à riposter, et que le vieux Capulet menace Montaigu de sa rapière, Roméo, dans son monde triste d'amoureux transi, erre dès l'aube dans Vérone. Juliette, quant à elle, ne rentre en scène que succinctement. Tels des automates, ces personnages ne semblent avancer, reculer et s'arrêter qu'au rythme heurté des automates renaissants.

1.1.1. Mise en contexte : les caractéristiques des êtres animés

Imitant par à-coups les gestes et/ou les expressions visuelles des êtres vivants, les automates, dont les premiers remontent à l'Antiquité (illustration n°97), suscitent une grande curiosité à la Renaissance. Homère, dans *L'Illiade*, parle déjà des automates qui semblent imiter la vie. Dans son livre XVIII, il est dit qu'Héphaïstos a façonné des automates femelles pour aider le dieu boîteux : « Handmaids of gold attending him, resembling in all work / Living young damsels, fill'd with minds and wisdom, and were

¹ Le *Littré* définit l'extase comme une « élévation extraordinaire de l'esprit, dans la contemplation des choses divines, qui détache une personne des objets sensibles jusqu'à rompre la communication de ses sens avec tout ce qui l'environne », <http://www.littre.org/definition/extase> (site consulté le 14 décembre 2014). Étymologiquement, on trouve : « Provenç. extazis, exthasis ; espagn. Extasis ; ital. estasi ; terme grec signifiant transport et provenant de deux mots se traduisant par hors et base, fondement, de même radical que le latin stare, être debout (voy. STABLE) », <http://www.littre.org/definition/extase> (site consulté le 14 décembre 2014).

train'd / In all immortal ministry »¹. La scène ressemble à un tableau vivant mécanisé. Dans les écrits du Moyen Âge², les automates effrayent et attirent à la fois. Ils sont rarement considérés comme des statues bienveillantes. Jonathan Sawday souligne qu'ils sont des êtres magiques : « [t]hey are malignant, even daemonic devices, constructed with the aid of magic and sorcery »³. Pourtant, il déclare aussi que l'automate émerveillait : « [it] was a luxurious device designed to provoke admiration and wonder both for the ingenuity and the ostentatious display of wealth that was expressed in its manufacture »⁴. Au XV^e siècle, les automates décorent souvent les horloges⁵ des cathédrales comme celle de la cathédrale de Southwold (illustration n°98), où se trouvent plusieurs automates représentant des êtres mécaniques⁶.

Dans l'Angleterre pré-moderne, la première occurrence du terme « automata » apparaît dans le dictionnaire de Thomas Elyot Knyght (1490 ?-1546) dans lequel il est défini comme suit : « thynges without lyfe, whyche seme to moue by them selves: as it may appere in olde horologes, and ymages, whiche by vices do moue »⁷. Rehaussés de couleurs et dotés d'un mécanisme interne qui permet d'exécuter une suite limitée, déterminée et lente d'opérations, ils donnent souvent l'illusion⁸ d'êtres vivants. L'émerveillement du spectateur devant des dispositifs mécaniques qui actionnent ces automates s'intensifie dans la mesure où il ne voit pas les mécanismes qui semblent leur donner vie. Caractérisés par une autonomie restreinte, les automates⁹ représentent des humains ou des animaux, et font souvent office d'ornements dans des lieux bien définis. Ils prennent ainsi place à l'intérieur de maisons particulières, dans les jardins¹⁰, et même sur les toits d'édifices. C'est surtout

¹ George Chapman, *The works of George Chapman. Homer's Iliad and Odyssey*, Londres, Chatto and Windus, 1875, p. 226.

² Par exemple, l'ouvrage de Benoît de Sainte-Maure au XII^e siècle, *Roman de Troie* ou *The Squire's Tale* (v. 1370-80) de Geoffrey Chaucer, Oxford, Clarendon Press, 1965.

³ Jonathan Sawday, *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Londres et New York, Routledge, 2007, p. 193.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ Sur les mécanismes d'horlogeries, voir Carlo M. Cipolla, *Clocks and Culture 1300-1700*, New York et Londres, W. W. Norton, 2000.

⁶ Voir *The Study of Time II*, eds. J. T. Fraser et N. Lawrence, New York, Springer-Verlag, 1975, p. 384-86.

⁷ *The Dictionary of syr Thomas Eliot Knyght*, Londres, In aedibus Thomae Bertheleti typis impress. Cum priuilegio ad imprimendum solum, 1538, STC (2nd ed.) / 7659, ouvrage non paginé.

⁸ Nous analyserons plus en profondeur le thème de l'illusion dans la seconde sous-partie de cette partie consacrée à *Roméo et Juliette*.

⁹ Les premiers automates primitifs remontent à plusieurs siècles avant Jésus-Christ et prenaient alors la forme de statues ou de poupées pour enfants. Dans l'Antiquité, les statues automatisées représentaient les puissances divines et intimidaient les fidèles tout en renforçant leur pouvoir du culte. Voir l'ouvrage d'Alfred Chapuis et d'Edmond Droz, *Les automates : figures artificielles d'hommes et d'animaux*, op. cit.

¹⁰ Voir Wendy Beth Hyman, *The Automaton in English Renaissance Literature*, Farnham, Ashgate, 2001, p. 168-73.

vrai à partir du XVI^e siècle, période durant laquelle les systèmes de bielle-manivelle et de miniaturisation des mécanismes, notamment dans le domaine de l'horlogerie, connaissent un nouvel essor. Désormais, grâce à ces statues animées, c'est une vision mécaniste du corps humain qui prévaut. C'est sans doute le jacquemart¹ (illustration n°99), automate à forme humaine qui s'anime pour frapper l'heure sur la cloche de l'église, qui est la forme la plus commune des automates renaissants. Le célèbre médecin et mathématicien Girolamo Cardano fait d'ailleurs l'éloge des horloges et des automates dans son *De Subtilitate* (Nuremberg, 1550). En anglais, l'expression « quarter jack » est utilisée pour la première fois en 1604 sous la plume de Middleton, si l'on en croit l'*OED*². Néanmoins, l'expression « jack of the clock » se rencontre dès 1563 (« jack », *OED*, compounds, C. 3), et le terme seul de « jack » est quant à lui employé dès la toute fin du XV^e siècle pour désigner un jacquemart (« jack », *OED*, 6).

Shakespeare fait référence à un automate dans *Richard II* (1597). Dans une tirade restée célèbre, le personnage-titre se lamente du temps perdu et gâché et se compare à un jacquemart, « Jack O' the clock », c'est-à-dire à un automate qui marque les quarts d'heures sur une horloge mécanique. Il s'apitoie ainsi sur son triste sort, et se rend compte désormais qu'il n'est plus maître de ses mouvements ni de son destin :

I wasted time, and now doth time waste me,
 For now hath time made me his numbering clock.
 My thoughts are minutes; and with sighs they jar
 Their watches on unto mine eyes, the outward watch,
 Whereto my finger, like a dial's point,
 Is pointing still, in cleansing them from tears.
 Now sir, the sound that tells what hour it is
 Are clamorous groans, which strike upon my heart,
 Which is the bell: so sighs and tears and groans
 Show minutes, times, and hours: but my time
 Runs posting on in Bolingbroke's proud joy,
 While I stand fooling here, his Jack o'the clock.
 (5.5.49-60)

En écoutant le souverain déchu, le spectateur se rend compte de l'importance du temps qui passe, et surtout du temps présent qu'il ne faut pas gâcher. Le roi apparaît ainsi comme un

¹ Un jacquemart (ou jaquemart) est un automate d'art représentant un personnage en bois ou en métal sculpté, qui indique les heures en frappant une cloche avec un marteau. Les premières horloges mécaniques remontent au XII^e siècle. L'un des plus anciens et des plus célèbres jacquemarts se trouve à Dijon, installé depuis 1383 sur le clochet de l'église Notre-Dame. À l'origine, il comportait un automate appelé Jacquemart, mais une épouse automate, Jacqueline, fut ajoutée en 1651, puis vers 1714 un fils, Jacquelinet, vint tenir compagnie à cette dernière. Enfin, en 1884, une fille, Jacquelinette, fit son apparition.

² Voir *OED*, 1, « quarter jack ». Thomas Middleton a employé cette expression dans *The Ant and the Nightingale: or Father Hubbards Tales*, Londres, T[homas]. C[reede], 1604. (STC (2nd ed.) / 17874.3).

être mécanique qui se meut sous les yeux des spectateurs enchantés. Mais sa mécanisation ne parvient pas à le réifier entièrement : il continue à émouvoir, peut-être même plus qu'au temps de sa gloire. Shakespeare parvient donc à concilier la mécanique et l'humain en la seule personne de Richard II. Pourtant, Jessica Wolfe précise qu'un automate reste un objet mécanique dépourvu de qualités humaines :

An automaton might exemplify the instrumentalized body governed by right reason, or it might symbolize a non-sentient being, devoid of reason and ruled by sheer impulse or by powers extrinsic to it, thus lacking in the essential qualities which promise to reserve for humanity a discrete and privileged place in the universe¹.

Elle souligne également que ces êtres animés ouvrent de nouvelles possibilités pour l'esprit en plus d'être un ornement pour l'élite sociale et intellectuelle : « The practice of mechanics cultivates the actuezza, or sharpness of wit, privileged by courtesy literature, while mechanical devices themselves are perceived as infused with ingegno (wit; engine), an inventive spirit which grants them their motive power »². En effet, mis en mouvement lors de spectacles et processions, les êtres mécaniques peuvent incarner la grâce du corps en mouvement. Le témoignage d'un Espagnol (et donc d'un catholique) au début du XVI^e siècle montre à quel point ces automates fascinaient par leur grâce. Il déclare en effet à propos de ces êtres animés qu'ils vont au-delà de la perfection : « such order and precision that a living man could not do it with greater perfection »³. Jessica Wolfe rappelle d'ailleurs que ces êtres mécaniques symbolisent pour certains, à la Renaissance, l'ordre et la modération :

[t]he fusion of the animate and the inanimate effected by its machinery has the capacity to erode Renaissance culture's most essential and hard-won assumptions about human nature. [...] Renaissance hybridizations of humans and machines expose and censure the inhuman impulses which lurk within Renaissance humanism's own idealized image of humanity, from the technological sophistication of its warfare and the coercive pressures of its intellectual and corporeal disciplines to its political and philosophical instrumentalities⁴.

Pour d'autres, ils reproduisent avec une grâce infinie les gestes humains :

Often praised by their Renaissance audiences for being « subtle » and « graceful » in their gestures, automata possess certain kinematic correspondances to the motions of the ideal

¹ Jessica Wolfe, *Humanism, Machinery, and Renaissance Literature*, op. cit., p. 76.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa Compravación entre lo antoguo y lo presente*, Madrid, Manuel Serrano y Sanz, 1539, p. 173-74.

⁴ Jessica Wolfe, *Humanism, Machinery, and Renaissance Literature*, op. cit., p. 202.

courtly body, correspondences strengthened by the fact that the term « motion » describes mechanical movements but also the physical and emotional gestures of human beings¹.

En somme, ils sont très en vogue car ils démontrent l'ingéniosité de l'homme : « Renaissance culture understands machination not simply as a tool to impose constraints upon the human intellect, but also as a medium for the unfettered expression of wit and fancy »². Plusieurs voyageurs élisabéthains ont ainsi décrit ces automates³. L'écrivain anglais Fynes Moryson (1566-1630) fait par exemple référence à un automate hydraulique qu'il a vu à Pratolino dans les années 1590. Il en couche la description sur papier. La voici :

A head of marble distilleth water; and two little trees by the turning of a cocke shed waters abundantly, and a little globe is turned about by Cupid, where the images of duckes in the water, and then look around them⁴.

Thomas Nashe décrit également des mécanismes hydrauliques dans *The Vnfortunate Traueller. Or, The Life of Iacke Wilton Newly Corrected and Augmented*⁵ (1594). Jack Wilton, jeune anglais de dix-huit ans en périple sur le continent, semble fasciné par les mouvements de ces automates et s'émerveille des jardins italiens dans lesquels de magnifiques sculptures trônent. Il remarque pourtant que ces statues sont quelque peu inquiétantes : « There are a number of other shrines and statues also dedicated to their emperors and withal some statues of idolatry reserved for detestation⁶ ».

En Angleterre, on trouve par exemple deux petits jacquemarts de 46 cm de hauteur qui tournent sur eux-mêmes et frappent les quarts sur des timbres suspendus à la croix de fer (illustration n°100), datant de 1620 et ornant la cathédrale de Norwich, dans le Norfolk.

Ces êtres animés se retrouvent souvent dans des lieux bien précis (tombes, lieux de dévotion, foires, jardins...) et signalent la transition d'un état à un autre (de la stase à l'action, de l'illusion à la réalité, de l'artificiel au réel...). Linda M. Strauss a recensé les endroits les plus répandus pour l'exposition de ces automates :

The sites in which automata have historically been located - tombs, temples, theaters, magician's stages, fairs, gardens, laboratories, and labyrinths - are all liminal not simply

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 239.

³ E. R. Truitt, *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, *op. cit.*, p. 96-115.

⁴ Cité par Roy Strong, *The Renaissance Garden in England*, *op. cit.*, p. 79.

⁵ Voir l'ouvrage de Thomas Nashe, *The Vnfortunate Traueller. Or, The Life of Iacke Wilton Newly Corrected and Augmented*, Londres, Thomas Scarlet, 1594, STC (2nd ed.) / 18381.

⁶ Thomas Nashe, *The Vnfortunate Traueller. Or, The Life of Iacke Wilton Newly Corrected and Augmented*, *op. cit.*, ouvrage non paginé.

because they exist at the margins of everyday existence, but also because they exist at the boundaries between two or more worlds or states of being. Tombs and labyrinths, for instance, occupy the boundary between life and death, and along with temples and theaters, mark the place where the divine and the secular meet. Gardens and laboratories lie at the boundary between the natural and the artificial, or between what is wild and free and what is controlled. Theaters, magicians' stages, and fairs also exist at the junctions of order and disorder, as well as on the line between illusion and reality¹.

Ces statues animées jouant sur l'illusion et la réalité deviennent alors rapidement des objets de luxe très prisés par la noblesse occidentale, qui les enferme parfois dans les cabinets de curiosités² (illustrations n°101, 102). R. J. W. Evans dans son ouvrage collaboratif *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment* rappelle les raisons des collectionneurs de curiosités :

People could exhibit curiosity and – as a consequence – assemble collections of curiosities; they could wonder at the natural wonders which they experienced. More important still, the words' connotations might be bad or good: curiosity could tempt the incautious, but also impel the enterprising; wonder might imply, on the one hand, primitive incomprehension or, on the other hand, an engagement with the truly marvellous³.

Ainsi, l'engouement du public pour les automates s'explique-t-il en partie par le désir ambitieux de vivification d'un être artificiel. On comprend donc pourquoi la popularité des automates influence Shakespeare dans *Richard II*. On peut aussi penser que dans *Le marchand de Venise*, écrit aux alentours de 1596 ou 1597, le dramaturge évoque un automate en termes à peine voilés. Lorsque Bassanio trouve dans le coffret un portrait de Portia, il s'exclame :

[*Bassanio opens the leaden casket*]
Bassanio: What I find here?
Fair Portia's counterfeit. What demi-god
Hath come so near creation? Move these eyes?
Or whether, riding on the balls of mine,
Seem they in motion? [...]
(3.2.114-18)

¹ Voir l'article de Linda M. Strauss, « Reflections in a Mechanical Mirror: Automata as Doubles and as Tool » in *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, n°10, 1996, (179-207), p. 194.

² La pratique de la curiosité est une composante majeure de la culture savante des XVI^e et XVII^e siècles. Les cabinets de curiosités désignent des lieux dans lesquels on collectionne et présente une multitude d'objets rares ou étranges représentant les trois règnes : le monde animal, végétal et minéral, en plus de réalisations humaines. Ces cabinets de curiosités ont connu leur phase de pleine expansion dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. À partir de 1750, ils ont presque tous disparu. Voir à ce sujet l'ouvrage de Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004.

³ Voir *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, eds. Robert John Weston Evans et Alexander Marr, Farnham, Ashgate, 2006, p. xv.

Curieusement, ce que Bassanio découvre avec stupeur correspond peu ou prou à ce que vit vraiment à Venise l'Anglais Thomas Coryate. Ce dernier semble en effet avoir été fasciné par un automate représentant une jeune femme aux yeux particulièrement mobiles. Dans son récit de voyage publié en 1611, il décrit cette « image » de la sorte : « the picture of a Gentlewoman, whose eies were contriued with that singularitie of cunning, that they moued vp and down of themselues, not in a seeming manner, but truly and indeed. But I believe it was done by a vice which the Greeks call *automaton* »¹. Les statues animées étaient donc appréciées parce qu'elles jetaient le spectateur dans un trouble profond, et Shakespeare le savait bien. Elles se voulaient, le plus possible, fidèles à la réalité humaine. Pourtant, elles ne parvenaient qu'à produire une illusion de mouvement à cause de leurs actions saccadées dans un espace restreint et défini, de leurs couleurs parfois trop blafardes ou trop vives, et de leur lenteur.

Par le biais de ce long excursus, je souhaite montrer que ces caractéristiques, qui trahissent toute l'artificialité des automates, se retrouvent dans la tragédie de *Roméo et Juliette*, où les deux personnages-titres semblent souvent être des figurines enfermées dans leur décor, cloisonnées, et qui se meuvent lorsqu'elles y sont contraintes. La cadence de leur vie, leur amour et leur mort est en effet rythmée par leurs déplacements, et leurs haltes systématiquement stimulées par une tierce personne.

À titre d'exemple, dès le premier acte, Roméo est décrit par Benvolio se promenant au petit matin (1.1.115-27) sous l'impulsion de l'amour qu'il ressent pour Rosaline. Mais, accablé, il s'arrête, le temps d'une courte conversation initiée par son cousin, Benvolio. S'étant lamenté depuis la veille, voire depuis plusieurs nuits d'affilée comme le précise Montaigu, Roméo au lever du jour est à nouveau prêt à s'activer. Ce dernier demande ainsi à Benvolio « Where shall we dine? » (1.1.170). Roméo, piégé la nuit, semble heureux le jour venu, de suivre les décisions de Benvolio. Inactif le soir, tel un automate au repos, paralysé par ses amours malheureux, Roméo reprend ses activités coutumières, voire prédéterminées par la volonté des autres, le jour. De manière similaire, à la réception organisée par les Capulet, c'est encore à l'initiative des jeunes gens de son clan que Roméo les accompagne, bon gré mal gré. Lourd de son chagrin, le jeune homme ne souhaite pas venir avec eux. Il resterait bien cloué là où il est, à la manière d'une figurine de plomb : « I have a soul of lead / So stakes me to the ground I cannot move » (1.4.15-16). Lui-même se

¹ Cet extrait de *Coryat's Crudities* est cité par Paul Franssen, « From Shakespeare's Italy to Italy's Shakespeare » in *Shakespeare and the Mediterranean*, The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001, éd. Tom Clayton, Susan Brock, Vincente Forés, Newark, University of Delaware Press, 2004, (p. 332-43), p. 333.

relègue d'ailleurs au rang de simple objet en déclarant qu'il ne sera qu'un chandelier lors des festivités : « I'll be a candle-holder and look on. / The game was ne'er so fair, and I am done » (1.4.38-39). Le jeu de mot sur « done » and « dun » accentue non seulement le caractère final et irréversible de sa situation amoureuse, qui pâtit des refus de Rosaline, la belle amante pétrarquiste que l'on ne verra jamais, mais communique également au spectateur la couleur grisâtre de tout son être. Tel un automate de métal, toute sa personne, externe et interne, se teinte de gris. Il s'ensuit que le monde de Roméo, au sein même de Vérone, avec sa famille, ses amis, ses habitudes et bientôt, avec sa Juliette, apparaît terne, morose, routinier et enclavé. Une fois banni, il reconnaît d'ailleurs humblement que sa cité représente à ses yeux son univers tout entier : « There is no world without Verona walls / But purgatory, torture, hell itself. / Hence banished is banished from the world, / And world's exile is death » (3.3.17-20). En d'autres termes, Vérone est l'espace restreint auquel il appartient. Pourtant, à la mort de Tybalt, Roméo doit dans un premier temps fuir la cité italienne, et il se réfugie une fois de plus dans un lieu clos, restreint et lugubre, la cellule du Frère Laurent (3.2). Exclu par le Prince, Roméo accentue encore davantage ses réflexes d'automate, comme le suggère un enchaînement d'actions conformes à ce qui lui a été conseillé et/ou imposé. Caché, cloîtré dans la cellule du moine, il attend désormais, sans aucun esprit d'initiative, les suggestions du religieux : « Romeo, come forth, come forth, thou fear-full man » (3.3.1). À partir de cette conversation, Roméo exécutera ce qu'on lui dira de faire, sans jamais véritablement remettre en question les ordres d'autrui. Ainsi, quand on frappe à la porte du religieux, le moine ordonne à Roméo :

Arise. One knocks. Good Romeo, hide thyself.
 [...]
 Hark, how they knock! – Who's there? – Romeo, arise.
 Thou wilt be taken. – Stay awhile. – Stand up.
 [...]
 Run to my study.
 (3.3.71-76)

Lorsque la nourrice le sermonne sur sa faiblesse (« Why should you fall into so deep en O? », 3.3.90), il se lève. Quand Frère Laurent lui commande de se comporter en homme, et de partir pour Mantoue, il le fait sans hésiter ni rechigner. Roméo écoute et agit donc selon les conseils de moine. Il était allé le voir pour lui parler de son amour de Rosaline, il vient le voir à nouveau pour lui confesser l'amour qu'il porte à Juliette.

Devant le désarroi de Roméo, Frère Laurent lui propose une solution (« I'll give thee armour », 3.3.54) qui, en fait, s'avère être une protection de fer, un déguisement qui

pourrait lui permettre de continuer son histoire d'automate avec celle qu'il aime. Après la mort de Tybalt, Roméo se cache chez Frère Laurent, et ce dernier trouve une nouvelle fois une solution en lui indiquant quoi faire. En d'autres termes, dans la pièce, le moine devient le déclencheur d'un cycle d'actions successives, et il est celui qui fait fonctionner les automates Roméo et Juliette. Ce faisant, il se substitue à Dieu et outrepassé largement ses fonctions. Toutefois, en apprenant la fausse mort de Juliette, Roméo semble enfin se libérer de ces forces qui le faisaient agir et entreprend seul de retourner à Vérone. Ironiquement, il fait le mauvais choix, et comme un automate dysfonctionnant qui ne suivrait plus la cadence imposée par le mécanisme d'origine, Roméo devient un automate en perdition, voué à l'oubli, à la casse, à la mort.

Quant à Juliette, ses mouvements se limitent à l'espace du foyer, puisque le dramaturge la montre confinée soit dans sa chambre, soit dans une chapelle, soit dans un monument. Sa première apparition dans la tragédie a lieu à la scène 3 de l'acte 1, avec sa femme de chambre et sa mère, dans la demeure des Capulet. Puis, elle apparaît lors du bal à l'intérieur du même bâtiment. Comme si elle était consciente d'être enfermée entre ces quatre murs, alors qu'elle attend la réponse de la gouvernante pour connaître le nom de Roméo, elle se borne à remarquer qu'elle mourra là, dans sa chambre : « My grave is like to be my wedding bed » (1.5.134). Pareille remarque décrit une Juliette emmurée dans sa chambre tel un automate rangé dans sa boîte.

Ce confinement est encore plus perceptible lors de la rencontre nocturne des jeunes amants. Le lieu de cette rencontre, un *hortus conclusus* médiéval, forme d'abord un espace clos qui renforce les limites du lieu scénique en se confondant avec un jardin muré : « The orchard walls are high and hard to climb / And the place death, considering who thou art » (2.1.105-06), rappelle la jeune femme. De plus, alors que Juliette apparaît en hauteur et que Roméo, lui, évolue en contrebas dans le jardin, les spectateurs assistent en quelque sorte à un tableau à deux niveaux qui n'était sans doute pas sans rappeler les scènes d'automates populaires à l'époque, et dans lesquelles plusieurs statues animées étaient placées en hauteur, mises en relief pour être vues par tous lors de la représentation¹. La vision qu'a

¹ Je pense ici notamment au théâtre de marionnettes qui prend son origine dans la *Commedia dell' arte* en Italie et qui est devenu très célèbre en Angleterre au XVI^e siècle. Voir Scott Cutler Shershow, *Puppets and "Popular" Culture*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995, p. 43-55 et George Speaight, *History of the English Puppet Theatre*, Londres, George G. Harrap & Co, 1955. À ce sujet, une représentation de *Richard III* avec Lars Eidinger dans le rôle de Richard III, mise en scène par Thomas Ostermeier en juillet 2015, au Festival d'Avignon, mettait justement en scène deux automates actionnés par plusieurs comédiens qui bougeaient les jambes, les bras et la tête des poupées articulées. Ces deux marionnettes représentaient les enfants d'Édouard IV, Richard Duc de York le cadet, et Édouard Prince de Galles l'ainé (illustration n°103). De manière identique aux deux enfants-automates d'Édouard IV, les automates que sont devenus Roméo et

Juliette de Roméo, après leur nuit d'amour, va d'ailleurs dans le sens d'une mise en scène adaptée aux automates. Dans un endroit contigu, ils n'ont pour ouverture à leurs amours qu'un petit cadre, que Juliette désigne sous le terme de « fenêtre ». Après leurs ébats, Juliette, pensive, s'adresse ainsi à cette fenêtre : « Then, window, let day in, and let life out » (3.5.41), et souligne de ce fait l'unique ouverture vers l'extérieur qui caractérise la chambre. La jeune fille perçoit tout à coup Roméo comme un corps inerte au fond d'une tombe, ou comme une marionnette dans une boîte profonde : « Methinks, I see thee, now thou art so low, / As one dead in the bottom of a tomb. Either my eyesight fails, or thou look'st pale » (3.5.55-57).

Le spectacle fini, Juliette semble à nouveau rangée dans sa grande maison, protégée jusqu'à la prochaine parade où elle sera exposée une nouvelle fois. Les régisseurs du spectacle d'automates dans lequel Juliette apparaît sont bien sûr ses parents. Ils arrangent en effet le mariage de leur fille en ne touchant mot de leur dessein que lorsqu'il est quasiment conclu avec Paris. Capulet invite ce dernier à se joindre aux invités et à courtiser Juliette « [to] get her heart » (1.2.14). La mère de Juliette (acte 1, scène 3) lui demande bien, juste avant le bal, quelles sont ses prédispositions (1.3.67), mais la question est purement rhétorique. La décision est prise, et cela se confirme lorsque Capulet garantit l'amour de sa fille à Paris (acte 3, scène 4) pour qu'elle soit mariée trois jours plus tard. Dès la scène suivante, Lady Capulet annonce d'ailleurs leur choix à Juliette. L'emmurement de la jeune fille, couplé à l'absence d'alternative, fait de cette dernière une simple poupée dont on peut disposer à sa guise. Rebelle et obstinée au départ, mais progressivement privée de son libre arbitre, elle ne peut que suivre à son tour les conseils du Frère Laurent, pareille à un automate. À partir de là, Juliette s'enfermera dans des lieux de plus en plus clos et étroits qui semblent annoncer le caveau du dénouement. On notera ainsi que la maison comme le jardin préfigurent le lieu de la mort des amants.

Une autre caractéristique des automates, nous l'avons vu, c'est la répétition. Or, dans la tragédie de Shakespeare, les deux amants agissent presque mécaniquement et se mettent en branle à un signal bien précis pour s'arrêter à un autre. Ainsi, lorsque Tybalt est tué par Roméo, Benvolio le presse de s'enfuir et lui dit : « away, be gone » (3.1.132) puis, « be gone, away » (3.1.135). Cette injonction réitérée à deux reprises, mais de manière inversée la seconde fois, donne non seulement une impression de répétition, mais aussi de

Juliette sont eux aussi des objets que l'on anime. Notons que le but ultime de l'animation et de l'utilisation de ces enfants-automates est de satisfaire aux attentes des adultes : dans *Richard III*, c'est le désir du pouvoir et, dans *Roméo et Juliette*, c'est la soif de vengeance.

situation cyclique, inextricable, qui s'inverse sans fin. Juliette, lorsqu'elle apprend le décès de Tybalt, est elle aussi dans une impasse : elle ressasse les solutions qui auraient pu émaner du conflit entre les deux jeunes gens, mais elle ne trouve qu'une sorte de cycle existentiel répétitif qui ne mène qu'à la mort, ou à l'arrêt de la vie : « My husband lives, that Tybalt would have slain; / And Tybald's dead, that would have slain my husband » (3.2.105-6). L'un est tué, l'autre banni. Mais pour Vérone, ils sont tous les deux 'morts'. Juliette l'a bien compris lorsqu'elle se lamente : « All slain, all dead. "Romeo is banished" – / There is no end, no limit, measure, bound, / in that word's death » (3.2.124-26). Tybalt est alors semblable à un automate allongé et inerte, à la mécanique brisée, tandis que Roméo s'apparente à un automate enfermé, mais tous deux sont bel et bien à l'arrêt.

Une autre vision d'automate se dessine dans la description de Juliette par la nourrice après la mort de Tybalt et le bannissement de Roméo. Cette fois, tel un automate d'extérieur dans un jardin, Juliette semble représenter un être articulé qui se meut, et pleure comme une fontaine. Comme le confiera le voyageur écossais Fynes Moryson (1566-1630) à propos de la grotte de Galatée à Pratolino, où il se rend en 1594 : « here by the turning of a pipe, certaine images of Nymphes are carried by the water out of the Cave, and in againe, as if they had life, no water being seene »¹. Dans la pièce, Juliette prend part à ce manège d'eau de manière saccadée et répétitive. La nourrice décrit d'ailleurs Juliette comme si elle était la réincarnation du mythe de Niobé, puisqu'elle observe une jeune fille silencieuse, pleurant elle aussi comme une fontaine², accomplissant une succession d'actions, prostrée dans un coin (au repos), puis redressée (en action), pour finalement s'immobiliser sous forme de statue de pierre³ :

O, she says nothing, sir, but weeps and weeps,
And now falls on her bed, and then starts up,
And "Tybalt" calls, and then on Romeo cries,
And then down falls again.

¹ Fynes Moryson, *An Itinerary Containing His Ten Yeeeres Travell*, Glasgow, James Maclehose and Sons, 1617, (4 Vol.), vol. 1, p. 328-29.

² Voir Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 186, livre VI, 393-95. Voici ce qui est dit à propos de Niobé : « she wept and, being hoist by force of whirling wind, / Was carried into Phrygie. There upon a mountain's top / She weepeth still in stone ». La description de Juliette rappelle également les célèbres jardins de la villa de Pratolino que François I^{er} fit construire par l'italien Bernado Buontalenti (1536-1608). Ils contenaient des grottes, des fontaines et des automates, ainsi que la sculpture colossale du « Géant de l'Apennin » (1570-1580) d'où coulait l'eau (illustration n°105).

³ Voir Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 185-86, livre VI, 385-92. Voici ce qui est dit à propos de Niobé : « Her cheeks waxed hard; the air could stir no hair upon her head; The colour of her face was dim and clearly void of blood; / And sadly under open lids her eyes unmoved stood. / In all her body was no life. For even her very tong / And palate of her mouth was hard, and each to other clung. / Her pulses ceasèd for to beat; her neck did cease to bow, / Her arms to stir, her feet to go. All power forwent as now, / And into stone her very womb and bowels also bind ».

Se dessine, ici, sous les yeux des spectateurs l'image d'une statue au sein même d'une fontaine à la manière de Lucrèce dans *Le viol de Lucrèce*. Cette dernière blanche comme l'ivoire et immobile ne peut s'arrêter de pleurer. Elle est alors comparée à une fontaine : « A pretty while these pretty creatures stand, / Like ivory conduits coral cisterns filling » (1233-4). Une image similaire est également décrite dans *Titus Andronicus* lorsque Lavinia mutilée s'enfuit à l'approche de son oncle, Marcus. Ce dernier la compare à une fontaine (« bubbling fountain », 2.4.23). Silencieuse, elle est quelques vers plus loin, assimilée à une sculpture dans un jardin d'où l'eau jaillit : « As from a conduit with three issuing spouts, / Yet do thy cheeks look red as Titan's face, / Blushing to be encountered with a cloud » (2.4.30-32). Toutefois, Juliette n'est pas qu'une simple statue complètement immobile dans un jardin comme l'affirme son père : « How, how, a conduit, girl? What, still in tears? » (3.5.129), elle est ici l'héroïne tragique d'un « dumb show » où les gestes remplacent les mots. Or, si l'absence de son caractérise les automates, ces derniers attirent parfois l'attention par leurs couleurs variées¹. Des teintes nuancées, voire criardes, étaient en effet présentes sur les automates polychromes. Certes, comme le montrent les deux jacquemarts en bois de chêne, datant de la fin du XV^e siècle, de la cathédrale Saint-André dans la ville de Wells (Somerset) (illustration n°104), ils étaient parfois d'une couleur terne venant renforcer le caractère morne et répétitif de leurs mouvements mécaniques. Les automates de Wells représentent ainsi des soldats casqués de couleur grise, sans qu'aucune autre nuance ne rehausse leurs habits ou leur teint. Cependant, toujours dans la même cathédrale, un autre jacquemart, appelé « Jack Blandifer », en bois articulé et datant du XVI^e ou XVII^e siècle, arbore quant à lui un teint rosé et des lèvres rouges, ainsi qu'un manteau vermillon rehaussé d'une écharpe verte (illustration n°106). Brooke Conti, dans *The Automaton in Early Renaissance Literature*, évoque d'ailleurs l'iconophobie dont les automates et marionnettes faisaient l'objet au XV^e siècle en Angleterre². Avant la Réforme, ces statues articulées, dont l'imitation du vivant était poussée au plus près de la réalité, rappelaient souvent les statues idôlatrées des églises catholiques. Les déclarations de Roméo à propos de Juliette après qu'il a appris son bannissement suggèrent l'importance des couleurs caractéristiques de la vie, et de ce fait, les teintes indispensables à la

¹ Pour une étude plus approfondie des couleurs, voir mon article « Polychrome Sculptures in *Romeo and Juliet* and *The Winter's Tale* » dans la revue électronique *E-rea*, « 'The Dyer's Hand': Colours in Early Modern England », 12.2, éd. Sophie Chiari, juin 2015. <https://erea.revues.org/4499> (site consulté le 7 juillet 2015).

² Wendy Beth Hyman, *The Automaton in Early Renaissance Literature op. cit.*, p. 95-107.

réalisation d'un bel automate. Il s'émerveille en effet à la simple évocation des couleurs de sa bien-aimée :

They may seize
On the white wonder of dear Juliet's hand,
And steal immortal blessing from her lips,
Who, even in pure and vestal modesty,
Still blush, as thinking their own kisses sin.
(3.3.35-39)

Bien que cette description puisse rappeler la passion des idolâtres et évoquer, dans une moindre mesure, la statue de Pygmalion, elle met surtout en exergue les couleurs feintes de la vie que l'on trouvait alors sur les statues articulées : d'une part, le teint blanc de porcelaine si cher aux Élisabéthaines, et de l'autre les joues rosées, censées témoigner d'une bonne santé. Ces attributs visuels embellissent et vivifient en effet les automates dans un but de réalisme et de séduction. Dans son célèbre traité, Paolo Lomazzo souligne d'ailleurs l'importance des couleurs et affirme même que ces dernières peuvent mimer la vie : « [i]t is manifest, that all those things which are first proportionably drawne, and then artificially coloured, will beare the true and naturall resemblance of the Life, by expressing all the actions and gestures thereof »¹. Les couleurs donnent une apparence de vie et une illusion de volume qui confèrent à la forme sculptée, ici l'automate, une présence presque humaine, ce qui conduit le public à s'émerveiller plus rapidement. Or, lorsque Roméo est dans le jardin, il s'extasie de la beauté de Juliette qui semble, à ce moment-là, pareille à une belle automate à sa fenêtre. Il la voit briller parmi les étoiles : elle scintille, (« twinkle », 2.1.59) à un tel point que ses joues volent la vedette aux étoiles (« the brightness of her cheek would shame those stars », 2.1.61). La vision de Roméo fait donc apparaître Juliette comme une figurine brillante, presque chatoyante, sous les rayons de la lune. Disposée en hauteur, elle semble inaccessible et fascinante à la manière des automates de la Renaissance. Juliette elle-même a conscience de ses attributs d'automate. Ainsi, en préparant sa fausse mort, elle demande à sa nourrice ses « ornaments » (4.2.34) ou, pour le dire autrement, ses vêtements de scène. Elle se pare donc d'atouts visuels puissants, à savoir de parures dont les automates étaient décorés sous forme de peintures colorées. L'utilisation du verbe « furnish » (4.2.35) renvoie d'ailleurs à la racine du mot « furniture », terme qui désigne un simple équipement, un matériel dont l'on peut disposer à sa guise, un peu à la manière d'une créature artificielle.

¹ Giovanni Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge*, op. cit., p. 93. Le livre 3 traite des couleurs.

Enfin, le dernier ingrédient indissociable des automates qui contribue à émouvoir, à émerveiller et à fasciner ceux qui les regardent, c'est la lenteur – une lenteur qui, précisons-le, n'a rien à voir avec la *sprezzatura* vantée par Castiglione. Cette lenteur vient rompre l'effet de réel initialement donné par les statues animées et les fait apparaître comme des personnages ni tout à fait vivants, ni tout à fait morts, menant une existence au ralenti. La nonchalance des personnages qui entourent Roméo et Juliette crée dans la pièce une apathie générale qui plonge dans la torpeur les deux personnages-titres et les ralentit considérablement dans leur hâte. Une scène peut ici être citée en exemple. Lorsque Juliette attend le retour de sa nourrice afin de connaître la réponse de Roméo à propos de leur union, cette dernière tarde. S'ensuivent maints reproches sur le manque de vivacité de la servante : « O, she is lame! [...] Had she affections and warm youthful blood / She would as swift in motion as a ball [...] But old folks, many feign as they were dead – / Unwieldy, slow, heavy, and pale as lead » (2.4.4-17). La nourrice est comparée à une personne claudicante, âgée, caractérisée par son inertie et sa lenteur. Juliette assimile même le manque de vivacité de sa servante à l'immobilisme d'une lourde statue couleur plomb, qui aurait très bien pu être celle d'un automate. La dame de compagnie est donc indirectement assimilée à une vieille statue articulée dont les rouages seraient rouillés. La nourrice a besoin de souffler (« Give me leave a while », 2.4.25) après son entrée en scène. Elle ne comprend pas – ou fait mine de ne pas comprendre – la précipitation de Juliette, qu'elle contribue à freiner par son inertie. Elle lui rétorque même : « Jesu, what haste! Can you not stay a while? / Do you not see that I am out of breath? » (2.4.30). Face à l'agitation fiévreuse de Juliette, la nourrice persiste à se conduire comme un automate¹ vétuste, endommagé, presque en fin de vie.

Si l'on considère maintenant Roméo, il lui est également demandé par Frère Laurent, et même par la nourrice de Juliette, de se modérer dans ses propos comme dans ses actions. Lorsque la nourrice vient voir Roméo dans la cellule du moine, c'est elle qui lui arrache le poignard avec lequel il veut se tuer, et c'est le religieux qui lui ordonne de se contenir : « Hold » (3.3.107). L'injonction de Frère Laurent est claire, il n'est pas encore temps pour Roméo de se montrer, et encore moins d'agir. Il doit au contraire tempérer ses élans passionnés et donc, ralentir. D'une manière plus douce que la nourrice, le religieux lui rappelle, alors qu'il se lamente sur son exil, qu'il doit être « patient » (3.3.16). Frère

¹ La nourrice faisant partie de l'entourage proche de Juliette, elle devient finalement partie intégrante du « spectacle » d'automates, en acceptant d'aider la jeune fille dans son entreprise. À cet égard, il ne faut pas oublier qu'étant au service des Capulet depuis presque quatorze ans, elle agit depuis la naissance de Juliette selon les directives de la famille.

Laurent ne fait en réalité que réitérer son conseil précédent : « Wisely and slow. They stumble that run fast » (2.2.94).

C'est donc cette lenteur amplifiée par les arrêts et mouvements, les répétitions et l'espace restreint de Roméo et Juliette, qui nous fait percevoir les deux amants tels des automates. Ces deux êtres, aimants, contrariés et passionnés, restent donc paradoxalement illusoire et artificiels aux yeux des spectateurs.

1.1.2. Statues illusionnistes

La vision mécanique offerte par les deux protagonistes nourrit, chez le spectateur, une sensation étrange. Vie et mort se confondent en effet dans la pièce, comme si Roméo et Juliette évoluaient sans cesse au seuil d'une fin imminente. Aussi est-il pertinent de s'interroger sur la nature de l'illusion dans la pièce et d'en examiner ses fondements.

Tout d'abord, l'illusion peut être définie comme une perception fautive qui remet en cause la réalité. Selon Pierre Frantz, l'illusion, à l'époque pré-moderne, serait considérée comme « une erreur des sens qui entraîne une erreur du jugement : le trompe-l'œil en serait l'exemple et l'allégorie »¹. Ainsi, le terme synonyme de « deçoit »² est souvent associé à une imitation, « mockery ». Chez Érasme, il est même assimilé à la fraude³. John Palsgrave, dans son ouvrage *Lesclarcissement de la Langue Francoyse* (1530), l'explique comme une vision trompant le jugement (« Sight that disceyueth ones iugement »)⁴. Quant à l'*OED*, il le définit aussi comme : « The action of illuding, the condition of being illuded; that whereby one is illuded », ou encore comme « 2. †a. The action, or an act, of deceiving the bodily eye by false or unreal appearances, or the mental eye by false prospects, statements,

¹ Pierre Frantz, *Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 30-31.

² Marcus Porcius Cato, (234-149 B.C.) *A Handful of Honesty. Or, Cato in English Verse Whereunto is Prefixed a Proper Preface of the Translator, and Annexed, a Three-fold Table Directing to Varietie 1 Of Lessons for all Sorts of Persons. 2 Of Copies for Writing-Schollers. 3 Of Poesies for the House and Schoole. By I.P. Louer of Learning*, Londres, Augustine Mathewes, 1623, STC (2nd ed.) / 4861, ouvrage non paginé. (site consulté le 12 décembre 2014)

³ Voir Érasme, *The First Tome or Volume of the Paraphrase of Erasmus vpon the Newe Testamente*, Londres, Edwarde Whitchurche, 1548, STC (2nd ed.) / 2854.5, ouvrage non paginé. (site consulté le 12 décembre 2014)

⁴ John Palsgrave, *Lesclarcissement de la Langue Francoyse, compose par maistre Iohan Palsgraue Angloyse natyf de Londres, et gradue de Paris*, Londres, Richard Pynson, 1530, STC (2nd ed.) / 19166 (site consulté le 12 décembre 2014)

etc.; deception, delusion, befooling. *Obs.* »¹. Ainsi, Paulina rappelle-t-elle dans *Le conte d'hiver*² que sa statue n'est qu'une simple imitation illusoire de la vie: « Prepare / To see the life as lively mocked as ever / Still sleep mocked death » (5.3.8-20). La tromperie est donc un aspect essentiel de l'illusion. Or, dans *Roméo et Juliette*, les deux personnages-titres ne cessent de berner les autres. Leurs comportements trompent dans un premier temps leur entourage proche. À la question de Roméo : « What is her mother? » (1.5.111), la nourrice répond que Juliette est une Capulet. À son tour, lorsque cette dernière connaît enfin le nom du jeune homme, elle apprend à Juliette que « [h]is name is Romeo, and a Montague, / The only son of your great enemy » (1.5.135-36). Dès lors, les deux amants doivent à tout prix faire illusion, car leur amour ne peut être validé par leurs familles respectives.

Les parents, qui se pensaient chefs d'orchestre de leur famille, ne s'avèrent finalement que de simples témoins de l'illusion créée par leurs enfants. En jeune fille qui se comporte selon les désirs de ses parents, Juliette ne répond à l'annonce de Lady Capulet à propos de son mariage avec Paris que par une phrase à double sens, qui satisfera sa mère sans l'engager pour autant, laissant ainsi planer le doute et l'illusion : « I'll look to like, if looking liking move » (1.3.99). Juliette réitère sa performance d'artiste illusionniste alors que Roméo vient de quitter sa chambre. La mère de la jeune femme arrive, et Juliette répond à ses questions en prenant bien garde de la tromper (acte 3, scène 5). Devant la figure patriarcale, Juliette essaye bien de plaider pour que son union avec Paris soit reportée, mais en vain. Aussi se voit-elle obligée de rentrer complètement dans son rôle de jeune fille obéissante, d'automate disciplinée, et de duper les siens. Cherchant un soutien moral chez sa nourrice qui avait consenti à l'aider jusqu'à présent, Juliette lui fait part de ses angoisses, mais celle-ci ne soutient plus son idylle avec Roméo. Dès lors, Juliette doit aussi faire illusion devant la nourrice, qui avait pourtant été sa première alliée. Très affligée par le meurtre du Tybalt, cette dernière déclare : « Shame come to Romeo » (3.2.90). Juliette, elle, défend l'homme qu'elle aime envers et contre tout, et convainc la nourrice de retrouver son Roméo. Cet incident semble isolé et exceptionnel dans leur complicité, cependant il déclenche la méfiance de Juliette, puis sa secrète insoumission.

La querelle avec son père s'étant terminée par le refus obstiné de ce dernier de l'écouter, Juliette rentre dans son rôle de jeune fille soumise et déclare : « [...] tell my lady I am gone, / Having displeas'd my father, to Laurence's call / To make confession and to be

¹ *OED*. La première occurrence du terme serait de 1382.

² La quatrième sous-partie de la partie deux sera consacrée au *Conte d'hiver* de Shakespeare.

absolved » (3.5.231-33). Pourtant, dès que la nourrice quitte la pièce, Juliette peste contre la sévérité de son père et la perfidie de sa servante. Elle s'exclame : « Go, Counsellor! / Thou and my bosom henceforth shall be twain » (3.5.239-40). Aussi, seul le moine connaît-il le vrai visage, les vrais sentiments des deux amants qui se protègent derrière leur image de sages automates exécutant les actions voulues par d'autres.

C'est d'ailleurs Frère Laurent, au courant de leur amour, qui essaie de freiner les ardeurs du comte Paris (acte 4, scène 1), aux côtés d'une Juliette très résolue à faire illusion. Tous les propos de la jeune fille renferment un double sens que son prétendant officiel ne saisit jamais. Lorsque Paris, confiant, dit à Juliette qu'elle sera bientôt son épouse, cette dernière manie une ironie tranchante : « That may be, sir, when I may be a wife » (4.1.19). Puis, à la réponse de Paris qui lui rappelle qu'un 'peut-être' se transformera en certitude le jour d'après, elle prétend se plier au jeu et répond : « What must be shall be » (4.1.21). La reprise par Juliette de « must », qui avait d'abord été utilisé par Paris, démontre qu'elle se joue de la situation en prétextant d'une obéissance et d'une soumission d'automate, digne d'une future jeune épouse. Pourtant, nous savons que ce n'est pas le cas. Pendant toute leur conversation, Juliette persiste à jouer sur les termes en employant le pronom « him » (4.1.25) pour faire allusion à Roméo. De jeux de mots en duperies linguistiques, Juliette finit par annoncer à Paris qu'elle ne s'appartient plus (« It may be so, for it is not mine own », 4.1.36) et que son visage même est désormais la propriété de Roméo. Mûrée dans son personnage, elle ne répond plus que par automatismes et manque de se trahir. Force est de constater que, sans Frère Laurent, le seul qui ose assister les deux amants jusqu'à la fin, l'illusion n'aurait pas pu avoir lieu. Roméo le remarque bien en associant le moine (qui incarne pourtant, traditionnellement, le sacré) à la science : « Both our remedies / Within thy help and holy physic lies » (2.2.51-52). Il faut dire que ce moine ne dissimule jamais, dans la tragédie, ses connaissances en médecine. Sa 'science' semble pourtant dangereuse et inadaptée à la vie car elle oscille entre athéisme et nécromancie. Son art frôle en effet la marginalité et transgresse les limites, ce qui fait de Frère Laurent un savant illicite aux desseins inquiétants. Mickael Popelard affirme même que le savant, l'érudit, « possède au moins deux visages : d'un côté le savant sociable, quoique parfois excentrique, qui œuvre pour le bien de l'humanité ; de l'autre le savant fou, ivre de puissance, qui rêve de maîtriser la nature et les hommes »¹. Le problème de Frère Laurent, c'est qu'il se sert de son savoir de manière hérétique, dans le but de reproduire

¹ Mickael Popelard, *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 1-2.

une illusion, c'est-à-dire de recréer l'apparence de la mort dans tous ses détails. L'illusion que pensent manier parfaitement les personnages éponymes, est donc aussi utilisée contre eux. Le fait est que, dans la pièce, Roméo comme Juliette sont victimes de leur aveuglement. Ainsi, Roméo, dès son entrée en scène, évoque son amour pour Rosaline, amour qui finalement n'est qu'une fausse impression (« Love is a smoke made with the fume of sighs », [1.1.187]). Le jeune homme ne se connaît pas lui-même. D'ailleurs, Benvolio n'hésite pas à rappeler à Roméo que son mal d'amour est dû à une illusion d'optique, « some new infection to thy eye » (1.2.48).

L'illusion est également très présente lors de la cérémonie masquée des Capulet. Leslie Dunkling rappelle d'ailleurs le rôle des masques à cette occasion¹ et souligne l'importance de la dissimulation : « they [masks] try to conceal from others at least some of their real thoughts and feelings »². Lorsque Roméo est masqué durant le bal, il montre un visage sans expression qui cache le tumulte de ses sentiments. Mercutio considère d'ailleurs son propre visage comme une chose plus que comme une partie intégrante de son être lorsqu'il déclare : « Give me a case to put my visage in, / A visor for a visor » (1.4.29-30). Réifié, le visage semble être un objet que l'on ôte et que l'on range à souhait. Il se confond avec le masque. Ce déguisement facial, modelé, sculpté, coloré, crée lors du bal l'illusion d'une multitude de personnages automates, ce d'autant plus que Roméo et Juliette dansent mécaniquement au rythme de la musique, un peu à la manière d'un jacquemart qui exécuterait en silence ses pas de danse au son des cloches, et s'immobiliserait à la fin de son tour. L'effet de trompe-l'œil que crée la présence de Roméo et Juliette dans la salle de bals des Capulet se perpétue dans toute la pièce, et est également accentué par la mention de la Reine Mab³ (1.4.53). N'était-elle pas une fée des songes entourée de serviteurs tous plus extraordinaires les uns que les autres ? À ce stade, les actions automatiques des jeunes gens, les masques, la musique, et la description de la fée sont autant de caractéristiques visant à souligner la force de l'illusion au sein d'une société statique et sclérosée. Roméo et Juliette sombrent donc progressivement dans un univers tissé de mensonges, de non-dits, et perdent au fur et à mesure des scènes de la tragédie les repères qui les rattachaient jadis au monde réel. Fait surprenant, alors que les deux amants sont ensemble dans la chambre de Juliette, ils n'entendent pas les mêmes

¹ Janette Dillon, « From Revels to Revelation: Shakespeare and the Mask » dans *Shakespeare Survey, Theatres for Shakespeare*, vol. 60, éd. Peter Holland, 2007, p. 58-71. Voir également l'ouvrage de Gerald Eades Bentley, *A Book of Masques*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

² Leslie Dunkling, *When Romeo Met Juliet*, Victoria, Trafford Publishing, 2005, p. 61.

³ Voir Jennifer Louise Ailles, *The Fairy/Queen/Mab: Mediating Elizabeth in Early Modern England*, New York, University of Rochester, 2007.

bruits, comme s'ils étaient affectés d'hallucinations auditives. Juliette affirme avoir entendu le son du rossignol (« It was the nightingale, and not the lark », 3.5.2) alors que Roméo soutient quant à lui avoir écouté le chant de l'alouette (« It was the lark, the herald of the morn, / No nightingale », 3.5.6-7). Ils sont ensuite tous deux victimes d'une illusion optique. Roméo voit des traînées de lumière augurant du petit matin (« envious streaks / Do lace the severing clouds in yonder east », 3.5.7-8) alors que Juliette, elle, maintient l'inverse : « Yon light is not daylight » (3.5.12). Et lorsque Roméo finit par accepter l'idée de Juliette (« Let's talk. It is not day », 3.5.25), c'est elle qui, à son tour, le contredit en lui répondant : « It is, it is. Hie hence, be gone, away » (3.5.26-27). Les jeunes gens ont une perception floue de la réalité. Incapables de faire face au réel, ils se nourrissent de chimères. Aussi se réfugient-ils sans même s'en apercevoir dans le mythe ovidien¹ de Pyrame et Thisbé. De manière similaire à ces deux personnages mythologiques, Roméo et Juliette s'aiment malgré l'interdiction de leurs familles, se retrouvent en secret, se croient tour à tour morts, et se suicident. Statues animées, privées des repères du réel, Roméo et Juliette réinterprètent donc d'une manière allégorique l'amour et le suicide des deux amants de Babylone. Comme eux, ils attendent la délivrance dans la pierre du tombeau. Souvenons-nous en effet des derniers mots de Thisbé :

For death which only could, alas, asunder part us twain
 Shall never so dissever us but we will meet againe.
 And you, the parents of us both, most wretched folk alive,
 Let this request that I shall make in both our names believe
 Entreat you to permit that we, whom chaste and steadfast love
 And whom even death hath joined in one, may as it doth behove
 In one grave be together laid².

À la faveur de ces quelques exemples, l'illusion dans *Roméo et Juliette* semble avoir pris le dessus sur la vision que les deux enfants de Vérone se sont faits de leur monde. À cause de leur conception anamorphosée de la cité, les limites semblent reculer, et l'illusion qui se dessine, en fond de toile, prime sur le réel auquel ils essayent d'échapper.

Alors que les automates ont été inventés dans le but de recréer les mouvements caractéristiques de la vie, ils ne sont finalement que porteur d'illusions et de rêves. Mais dans la tragédie des amants de Vérone, les deux personnages principaux, que nous avons

¹ Voir à ce propos la thèse de doctorat de Janice Valls-Russel intitulée « Pyrame et Thisbé. Itinéraire d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des XVI^e-XVII^e siècles : transmission, appropriations, réécritures », dirigée par Jean-Marie Maguin, soutenue le 13 décembre 2007 à l'Université Paul Valéry-Montpellier III.

² Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 126, livre IV, 185-91.

comparés à ces automates dépourvus d'autonomie et d'espace, sont finalement révélateurs de la mécanisation de la vie et d'une aliénation toujours plus forte. *Roméo et Juliette* sont tous deux prisonniers d'un carcan social au sein d'un monde trompeur. Ils voudraient échapper à l'illusion par l'illusion, mais seule la mort peut rompre ce cercle vicieux et les libérer du joug des patriarches.

1.2. Roméo ou l'ébauche d'une statue de métal

C'est dans le sillage de la vision mécanique de Roméo et Juliette que nous venons d'étudier que je voudrais maintenant m'intéresser à l'élaboration des statues de métal. Car la technique du métal coulé prend corps dans une statue de cire, de la même manière que le jeune Capulet se sculpte au fil des actes pour devenir une statue d'or lors de la toute dernière scène de la pièce.

1.2.1. La technique des sculptures de métal

La fabrication des sculptures en métal remonte à la plus haute Antiquité : ce type de statue existe en effet depuis le 3^e millénaire avant notre ère. Malgré les progrès techniques qui ont fait évoluer bon nombre de techniques artistiques, la fabrication de ces œuvres reste pratiquement identique à ce qu'elle était à ses débuts. Elle repose toujours sur l'application, par couches superposées, de matériaux incompatibles (solides et liquides) nécessaires à la préparation de moules.

Le procédé est long et complexe, et le sculpteur doit donc être patient et appliqué. La fabrication d'une sculpture de métal se décompose en plusieurs étapes incontournables. Dans un premier temps, le sculpteur doit modeler son œuvre en terre, puis la recouvrir de plâtre ou de gélatine. Cette étape initiale lui permet d'élaborer un moule, aussi appelé 'empreinte en négatif' (illustration n°107). Ensuite, cette empreinte sera remplie de cire qui reformera l'œuvre originale dans ses moindres détails, et qui sera à son tour utilisée comme modèle pour fabriquer un nouveau moule. Pour cela, le sculpteur enrobe la pièce en cire ('l'épreuve de cire') d'une carapace obtenue par l'application de couches successives de céramique. Il fabrique ainsi le moule réfractaire qui recevra la coulée du métal (le plus souvent, du bronze). Le moule réfractaire où la statue de cire est

emprisonnée est alors vidée de sa cire lors de la cuisson, et celle-ci est remplacée par le bronze en fusion¹. Il s'agit là d'une opération très délicate (illustration n°108). Le métal refroidi forme alors une pièce assez grossière qui devra être ciselée, c'est-à-dire travaillée avec précision à l'aide d'un ciseau ou d'un ciselet. Cette phase donnera à l'œuvre finale son poli et son relief, et permettra au sculpteur de s'attacher aux plus petits détails de son œuvre. Enfin, l'ultime étape qui donne au bronze son aspect fini est la patine² dont l'application à chaud se fait au pinceau.

Cette technique, aussi dite la technique « à la cire perdue » (ou, en anglais, « lost wax »), prend toute sa signification si l'on observe la manière dont Shakespeare façonne le personnage de Roméo. Dans la tragédie, le jeune homme est comparé à plusieurs reprises à un être en cours de construction, passant par les diverses étapes nécessaires à la confection d'une statue de métal harmonieuse. Les mensurations de Roméo, soulignées par les propos de la nourrice, répondent d'ailleurs aux canons esthétiques en vigueur à l'époque. La domestique provoque Juliette en lui affirmant que la jeune fille ne sait pas choisir un homme, pourtant elle consent à approuver les mesures du jeune homme et remarque même les courbes agréables de Roméo : « Well, you have made a simple choice. You know not how to choose a man. Romeo! No, not he, though his face be better than any man's, yet his leg excels all men's, and for a hand and a foot and a body, though they be not to be talked on, yet they are past compare » (2.4.38-42). Cependant, l'apparence du jeune homme n'est pas tout, sa substance est également prise en compte. Dans le cas d'une statue métallique, la splendeur de la sculpture s'établit au fil des différentes phases de sa réalisation par l'utilisation de matériaux de plus en plus précieux. Roméo, lors de ses transformations successives, passe précisément par ces différentes phases. Il est d'abord perçu par Frère Laurent comme un jeune inconstant (« young waverer », 2.2.89), métaphore qui donne lieu à deux interprétations différentes. Roméo peut en effet être vu soit comme une statue de glaise pas encore biscuitée³, et donc malléable, soit comme une statue de cire. La particularité de la cire est d'être une substance grasse, molle, qui peut prendre la forme que

¹ Le bronze est chauffé à 1300°C.

² Le patineur chauffe la surface du bronze tout en appliquant, avec un pinceau ou en tamponnant, à chaud des oxydes métalliques tels que le sel de cuivre, le fer, la potasse, le chrome ou les nitrates. La succession de couches d'oxydes acides attaque la pièce (une éponge à l'eau permet d'en enlever les excès), obtenant ainsi des effets de transparence et des couleurs traditionnelles (vert, brun).

³ Dans le vocabulaire technique de la céramique, le « biscuit » (bisque) est en fait le résultat de la première cuisson d'une pièce en terre après une période plus ou moins longue de séchage. Une pièce en céramique peut être cuite une seconde fois, voire plus, pour l'émaillage ou les émaillages si la couleur d'une pièce veut être modifiée par le sculpteur. Le terme anglais de « biscuit » défini comme « the name given to porcelain and other pottery-ware after having undergone the first firing, and before being glazed, painted, or otherwise embellished » remonte à peine à 1791 (voir « biscuit », *OED*, 2).

L'on veut bien lui donner, et Frère Laurent, en homme de science, le sait très bien. Aussi, lorsque Roméo lui annonce son nouvel amour pour Juliette, le moine ne peut que souligner le caractère indécis, voire inconsistant du jeune homme, et il est fort possible qu'il ait en tête, à ce moment-là de la pièce, des images relatives à la sculpture. Lui-même, ne l'oublions pas, se comporte en anti-Pygmalion, ou en Pygmalion perversi. Il ne donne pas la vie à une créature inerte, mais cherche à rendre inertes des êtres animés.

Revenons à Roméo qui, au cours de l'acte 2, déclare à Juliette : « Ah, Juliet, if the measure of thy joy / Be heaped like mine [...] » (2.5.24-25). Grâce à l'emploi du verbe « heap », l'amoureux se décrit lui-même comme un être issu d'une forme indéfinie, d'un amoncellement de matière. Cette matière, en termes de statuaire, s'apparente à de la glaise, dans un premier temps, puis à de la cire, dans une seconde étape. À cette déclaration d'amour, Juliette répond sur le même ton : « Conceit, more rich in matter than in words, / Brags of his substance, not of ornament » (2.5.30-31). Pour elle, le signifiant n'a que peu d'importance, le signifié s'avère bien plus significatif que son enveloppe. D'un point de vue artistique et sculptural, la métaphore utilisée par Juliette exprime aussi la prépondérance de la matière sur la forme. Ainsi, bien que la cire soit loin d'être un matériau noble comme le bronze ou encore l'or, elle est une matière indispensable aux premières phases de construction d'une statue. La sculpture intermédiaire, généralement très inesthétique, participe à l'élaboration d'un produit fini qui, lui, sera très harmonieux et gracieux.

Dans cette même perspective, Roméo étant comparé à plusieurs reprises à un être de cire¹, il apparaît manifeste qu'il est en fait perçu comme un homme en construction. L'enfant qu'il était devient un homme confronté aux difficultés de l'amour. Dans la pièce, il est le plus jeune des Montaigu, de ce fait, il reste sous l'autorité patriarcale. Il est d'autant plus pertinent, à mon sens, de le comparer à une effigie de cire car de telles pauses, sur la scène élisabéthaine, pouvaient être représentées par des acteurs bien vivants. Farah Karim-Cooper explique en effet : « Practically, the effigies could be performed by real bodies; wooden mannequins or wax replicas of the actors playing those characters to which the effigies refer »².

¹ La pratique des figurines de cire remonte au Moyen Âge, quand des masques mortuaires en cire étaient souvent réalisés en mémoire de grands monarques. La tradition s'est perpétuée jusqu'au XVI^e siècle comme en témoigne le musée de l'abbaye de Westminster, qui possède une magnifique collection d'effigies en cire des monarques britanniques.

² Voir le site internet du blog du « Shakespeare's Globe », rédigé par Farah Karim-Cooper et le « Globe research team » : <http://blog.shakespearesglobe.com/post/74828055002/wax-works-in-the-duchess-of-malfi> (site consulté le 1^{er} janvier 2016).

La cire vient souligner le caractère incomplet du jeune homme autant que son immaturité. L'instabilité et l'incomplétude de Roméo sont soulignées à d'autres reprises par le moine qui le compare ouvertement à un modèle de cire. Frère Laurent considère en effet son protégé comme un jeune garçon à la personnalité encore peu affirmée :

Thy noble shape is but a form of wax,
Disgressing from the valour of a man;
Thy dear love sworn but hollow perjury,
Killing that love which thou hast vowed to cherish;
Thy wit, that ornament to shape and love,
Misshapen in the conduct of them both,
Like powder in a skillness soldier's flask
Is set afire by thine own ignorance,
And thou dismembered with thine own defence.
(3.3.125-33)

Ce qui frappe dans cette description, c'est que le beau Roméo apparaît en réalité comme un être malformé. Il est telle une masse aux jointures mal assemblées, « dismembered », presque informe, « misshapen », ce qui rappelle, par certains aspects, l'une des étapes initiales qui jalonnent l'élaboration de toute statue métallique. Souvent, l'artiste céramiste, mécontent de la statue qu'il a façonnée, n'hésite pas à la casser pour recommencer. La matière première doit alors être entassée et malaxée jusqu'à l'obtention d'une masse difforme qui sera réutilisée pour le façonnage d'une nouvelle œuvre¹. La tentation du recommencement guette à l'évidence Frère Laurent, qui se verrait bien re-façonner le jeune homme à son idée. La confection de l'épreuve de cire² n'est qu'une étape intermédiaire pour atteindre l'ultime statue de bronze, ce que le moine, ici, appelle « noble shape ». Or, ce caractère majestueux n'est visiblement pas atteint par le jeune Montaigu, statue inachevée.

Dans la même veine, Frère Laurent dépeint le jeune homme en soulignant son manque de virilité (« disgressing from the valour of a man », 3.3.126). Roméo n'apparaît pas à la hauteur de ses prérogatives d'homme, et il renvoie de lui-même une image efféminée, qui paradoxalement, est perceptible dès l'instant où il tue Mercutio. Roméo

¹ La terre (glaise, porcelaine, faïence, grès) est une matière qui peut être réutilisée 'à l'infini' tant qu'elle n'est pas biscuitée. Trop sèche, elle peut être humectée à nouveau et pétrie pour réutilisation. Cuite, elle peut être broyée en très petits morceaux et incorporée à nouveau dans une terre lisse, c'est-à-dire pure et non cuite. Cette nouvelle matière obtenue, appelée la terre chamottée, permet de donner de la structure à la terre de modelage et évite sa déformation lors du séchage.

² Cette technique de l'épreuve de cire fut utilisée par Alexander d'Abingdon (?-v.1320), sculpteur anglais très actif entre 1291-1316, qui montrait d'abord à ses clients les sculptures qu'il devait réaliser pour eux sous la forme de petites figurines de cire. C'est ainsi qu'il procéda pour le tombeau de la reine Éleanor, situé à Londres dans le quartier de Blackfriars.

reconnaît en effet que la beauté de Juliette (et son amour pour la jeune femme) l'a efféminé, et il constate que son cœur d'homme n'est pas aussi trempé qu'il devrait l'être, faisant ainsi référence à l'acier trempé¹ : « O sweet Juliet, thy beauty hath made me effeminate, / And in my temper softened valour's steel » (3.1.113-15). Le moine est même obligé de lui rappeler qu'il est un homme, et que les larmes lui sont de ce fait interdites :

Art thou a man? Thy form cries out thou art.
Thy tears are womanish. Thy wild acts denote
The unreasonable fury of a beast.
Unseemly woman in a seeming man,
And ill-beseeming beast in seeming both!
(3.3.108-12)

En se conduisant comme une femme, en succombant à la douleur, Roméo est une créature veule dans un corps d'homme. Il renvoie de lui-même l'image d'un monstre difforme, « ill-beseeming » (3.3.112), ni homme, ni femme, ni même de forme humaine. Le moine le sermonne d'ailleurs assez rudement, tant et si bien que ses invectives sont plus insultantes que moralisatrices (« mishaved and sullen wench », 3.3.142). Le terme de « wench », outrancier, montre à quel point, aux yeux du moine, Roméo se conduit comme une jeune fille.

Tout comme Frère Laurent, la nourrice révèle aussi l'amollissement de Roméo. Devant la faiblesse physique et morale du jeune homme, elle lui ordonne : « Stand up, stand up, stand an you be a man [...] rise and stand. Why should you fall into so deep an O »² (3.3.88-90). Les termes « stand » et « fall » s'opposent ici de manière significative : ils laissent entrevoir la masse informe de Roméo, tas de terre prête à être travaillée, puis Roméo comme il devrait être à l'âge adulte, droit, fort, érigé en statue d'acier. Néanmoins, le jeune homme n'apparaît ici que comme une statue de cire. Même Balthasar, qui n'est pas au courant de ce qui se trame, rapporte la couleur blafarde et les contours informes du jeune homme lorsqu'il lui apprend la mort de Juliette : « Your looks are pale and wild » (5.1.28). Le teint de Roméo rappelle ainsi la couleur de la cire non modelée. En d'autres termes, Roméo, qui est un homme non achevé, « *non-finito* »³, sans sa Juliette, reflète la couleur et le texture d'une sculpture en construction.

¹ La trempe est le procédé de base du durcissement de l'acier par traitement thermique.

² L'onomatopée « O » représente le gémissement de Roméo.

³ Ce terme italien se traduit par « esthétique de l'inachevé » et s'applique souvent aux sculptures (illustration n°109). Le saint Mathieu de Michel-Ange semble émerger avec difficulté du bloc de marbre laissé en partie visible.

La masse sans forme de Roméo rappelle bien sûr la création des êtres humains telle qu'elle est racontée dans la Bible. Dans la Genèse, il est rapporté qu'Adam fut créé à partir de la poussière de la terre, façonnée puis animée par le souffle de Dieu. Dans la *Bishop's Bible*, on lit ainsi : « The Lord God also did shape man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life, and man was a living soul »¹ (Genèse 2:7). Adam et Roméo sont ainsi tous deux façonnés en glaise² (ce qui constitue, nous l'avons vu la première étape de la confection d'une statue de métal). En outre, la Genèse nous enseigne que Dieu créa d'abord l'homme à son image, puis la femme (Genèse 1:21-22), et la Bible souligne donc l'antériorité de l'homme par rapport à la femme. Dans la pièce de Shakespeare, Roméo, simple statue de terre, est dans cette optique l'ébauche d'une œuvre finale, celle de la statue dorée du dernier acte, où les principes du masculin et du féminin sont dûment représentés (« Juliet and her Romeo », 5.3.309).

À la faveur de ces rapprochements, il devient évident que le jeune Montaigne partage de nombreux points communs avec les modèles issus des différentes étapes de l'élaboration des statues de métal. La lente transformation de Roméo jusqu'à la phase de la statue dorée s'opère dès le début et se remarque tout particulièrement à la fin de l'acte 3, où le terme « monument » apparaît pour la première fois (3.5.201), puis est répété de manière quasi obsessionnelle jusqu'au dénouement qui, on le sait, s'achève par l'érection des statues d'or. L'allusion à l'alchimie³, science occulte héritée du Moyen Âge et consistant en la recherche de la transmutation des métaux en or, est ici à peine voilée. La statue dorée des deux amants émane donc de l'habileté du sculpteur-alchimiste qui parvient à réunir Roméo et Juliette par l'évaporation de la matière molle et fragile qu'est la cire, pour la remplacer par la matière solide et durable qu'est l'or. Frère Laurent avait bien pressenti cette métamorphose d'un état (et/ou d'un matériau, et/ou d'un individu) à un autre en affirmant dès le second acte de la tragédie que les deux enfants s'incorporeraient l'un à l'autre (par les liens sacrés du mariage), à l'instar d'un métal en fusion qui pénètre dans le moule façonnant l'œuvre finale : « [...] Holy Church incorporate two in one » (2.4.37). Cette « incorporation » donne donc bien lieu à un monument, lieu de mémoire et de recueillement. Ce monument aura aussi une fonction apotropaïque puisqu'il doit

¹ Voir Anonyme, *Holy Byble conteyning the Old Testament and the Nevv / set forth by aucthoritie; whereunto is ioyned the whole seruice used in the Church of England*, Londres, 1576. (STC (2nd ed.) / 2115) (site consulté le 25 décembre 2014)

² Voir aussi le mythe du Golem, abordé dans la première partie de ma thèse.

³ Ian McAdam, *Magic and Masculinity in Early Modern English Drama*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2009, p. 159.

empêcher les familles de se déchirer à nouveau. Il convient donc désormais de s'interroger sur l'appellation de ce monument si particulier, qui célèbre l'amour au-delà de la mort. Le tombeau et ses statues, nous l'avons vu, représentent la réunification des esprits de Roméo et de Juliette. Ramie Targoff parle de cette réunion en des termes à la fois célestes et terrestres. Elle déclare : « The mode of the lovers' burial further establishes their intended companionship in both the celestial and earthly spheres »¹. Curieusement, à aucun moment, n'est mentionnée une quelconque épitaphe, comme si les statues représentaient une preuve suffisante de la possibilité d'un amour posthume. Le monument symbolise l'union de deux corps qui ne sont plus là et qui habitent désormais un autre espace-temps. Ramie Targoff souligne d'ailleurs qu'à la fin de la pièce, il n'est question que des statues, et jamais des corps : « The statues are in effect, a form of cenotaph: literally an empty (*kenos*) tomb (*taphos*) that honors the bodies in their absence. There is no relationship established between the sculptures recording their love and the lovers' physical remains »². Le cénotaphe, dépourvu de tout corps, est donc une présence-absence.

1.2.2. La technique du titre

Toute œuvre créée doit-elle avoir un titre puisqu'elle a été érigée à la mémoire d'un (ou de plusieurs) personnage(s) ? Étymologiquement, le terme « titre »³ remonte au XII^e siècle et désigne tout d'abord « une inscription sur un tombeau ». Au XIII^e siècle, un titre est une « désignation du sujet d'un ouvrage ». De fait, l'intitulation d'un monument est donc une phase très importante venant parachever le processus de la sculpture : il s'agit de sélectionner un nom, et donc, symboliquement, de baptiser la pièce artistique. C'est en effet grâce à son titre qu'une sculpture peut être identifiée et citée car le signifiant et le signifié entrent ici dans une relation d'interdépendance. Le titre peut être soit choisi par l'artiste, soit par le commanditaire de l'œuvre, mais il est toujours issu d'une complexe stratégie de dénomination. Or, dans *Roméo et Juliette*, la statue finale semble rester sans titre⁴.

¹ Ramie Targoff, *Posthumous Love: Eros and the Afterlife in Renaissance England*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2014, p. 100.

² *Ibid.*, p. 127.

³ Voir le site du CNRTL déjà mentionné précédemment (<http://www.cnrtl.fr>) pour les différentes explications proposées ici (site consulté le 2 janvier 2015).

⁴ Les sculptures, à la Renaissance, ne portaient pas systématiquement de titre. La personne qui commandait une statue auprès d'un artisan, avait la possibilité de choisir un titre pour l'œuvre commandée ou la laisser sans titre. Parfois, le nom de l'artisan y apparaissait.

La question du nom, comme l'ont montré de nombreux critiques¹, est bien sûr au cœur d'une pièce qui propose une réflexion sur le naturalisme et le nominalisme². Juliette demande ainsi à Roméo de renoncer à son nom. En effet, bien qu'elle s'exclame « O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo? » (2.1.75), c'est le nom de famille qu'elle voudrait effacer, et non le prénom de Roméo. Elle lui spécifie à ce titre : « Deny thy father and refuse thy name » (2.1.76). Cependant, il n'est pas aisé d'être débaptisé, puis d'être renommé, et Juliette le sait. Cela ne l'empêche pas de déclarer la guerre à un nom ennemi :

Tis but thy name that is my enemy
 Thou art thyself, though not a Montague
 What's Montague? It is nor hand, nor foot,
 Nor arm, nor face, nor any other part
 Belonging to a man. O, be some other name!
 (2.1.80-84)

Le nom, « name », dont Juliette parle, fait également référence au terme « title » (2.1.80), autrement dit, à une appellation (« a descriptive or distinctive appellation; a name, denomination, style »³) mais aussi, selon l'*OED*, à une inscription (« [a]n inscription placed on or over an object, giving its name or describing it; a legend; sometimes, a placard hung up in a theatre giving the name of the piece, etc »⁴). Roméo semble confondre ces deux sens lorsqu'il répond à la nourrice qui le cherchait : « I am the youngest of that name, for fault of a worse » (2.3.114). Quant à Juliette, lorsqu'elle invite Romeo à se défaire de son nom (« doff thy name », 2.1.89), elle démontre elle aussi qu'elle a pleinement conscience de la signification culturelle de ce nom⁵.

Jacques Derrida remarque ainsi que le nom du jeune homme renvoie à son essence même :

Elle [Juliette] ne lui dit pas : pourquoi t'appelles-tu Roméo, pourquoi portes-tu ce nom (comme un vêtement, un ornement, un signe détachable) ? Elle lui dit : pourquoi *es-tu* Roméo ? Elle le sait : si détachable et si dissociable, si aphoristique soit-il, son nom est son

¹ À propos des noms de Roméo et Juliette, on consultera avec profit le livre de David Lucking, *The Shakespearean Name: Essays on Romeo and Juliet, The Tempest, and Other Plays*. Bern, Verlag Peter Lang, 2007, p. 21-88.

² Voir Jean-Jacques Chardin, « Le débat entre naturalisme et nominalisme dans quelques pièces de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, 19, 2002, p. 19-30. <http://shakespeare.revues.org/897> (site consulté le 3 mars 2015).

³ *OED*, « name », 4a.

⁴ *OED*, « name », 1a.

⁵ D'ailleurs, plus de quatre siècles plus tard, l'*OED* enregistre le terme de « Romeo » comme un type de personne, voire plusieurs types, plutôt qu'un individu : 1b, « A lover, a passionate admirer; a seducer, a habitual pursuer of women ».

essence. Inséparable de son être. Et en lui demandant de se départir de son nom, elle lui demande sans doute de vivre enfin, et de vivre son amour (pour vivre vraiment soi-même, il faut échapper à la loi du nom, à la loi familiale faite pour la survie et rappelant sans cesse à la mort) mais elle lui demande aussi bien de mourir, car sa vie est son nom¹.

En acceptant de changer de nom et de se faire appeler « love », (« Call me but love and I'll be new baptized », 2.1.92), Roméo consent à changer son être, à cesser d'exister en partie à la suite d'une mort symbolique. Dans cette mort, le jeune homme voit néanmoins une renaissance possible, une opportunité de vivre une vie meilleure sous un nouveau nom.

En effet, dans une optique réaliste (et non nominaliste), un nom est une étiquette donnant des indications précises sur l'individu, ou la statue, qui le porte. Roméo aimerait donc être réduit à son simple prénom (étymologiquement, le « pèlerin de Rome »), et il ne peut que haïr son patronyme parce que ce dernier le désindividualise et l'associe inexorablement au camp ennemi :

As if that name
Shot from the deadly level of a gun
Did murder her as that name's cursed hand
Murdered her kinsman. O tell me, friar, tell me,
In what vile part of this anatomy
Doth my name lodge?
(3.3.101-106)

Comment donc se débarrasser d'un tel titre, logé dans les entrailles même de son propriétaire ? Le seul espoir de Roméo, c'est qu'il n'est encore qu'une ébauche de Montaigu : peut-être pourra-t-il se défaire de cet encombrant patronyme avant d'être achevé. Dans le fond, Roméo, statue en construction, tantôt de glaise, tantôt de cire, n'a pas encore de titre propre. Il est le fils de Montaigu, et n'est en quelque sorte, qu'un jeune homme non marié, une copie incomplète du père. Cette idée d'œuvre ébauchée, encore sans titre – il n'est pas le patriarche –, apparaît lors de sa visite dans le jardin des Capulet. Roméo déclare à Juliette qui s'inquiète des risques qu'il prend, même dissimulé sous un manteau, (« cloak », 2.1.117), qui le protège. À cet instant, le tissu qui le recouvre rappelle le voile humidifié que les sculpteurs de terre utilisent lors du façonnage de la pièce d'art. Avant de parvenir à leur œuvre finale, ils la conservent en effet sous un tissu imprégné d'eau afin de ralentir le séchage et de pouvoir la retravailler plus facilement par la suite.

Quant à Juliette, elle existe surtout, aux yeux de son amant, par son prénom. Elle est, pour Roméo, un bijou, (« jewel », 1.5.45), ou encore un petit modèle sculpté et

¹ Jacques Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, II, Paris, Galilée, 2003, p. 139.

précieux. La proximité phonétique de ‘jewel’ et de ‘Jule’ est au cœur du nom de Juliette, et Brian Gibbons analyse cette correspondance phonologique comme suit : « the quick, warm, dancing girl before his eyes is transformed into carved, anonymous stillness, precious stone »¹. Or, à l’occasion du bal masqué, Roméo remarque la jeune femme et la compare à un matériau sculpté. Subjugué par la beauté de Juliette, le jeune homme s’émerveille :

O, she doth teach the torches to burn bright!
It seems she hangs upon the check of night
As a rich jewel in an Ethiope’s ear –
Beauty too rich for use, for earth too dear.
So shows a snowy dove trooping with crows
As yonder lady o’er her fellows shows.
(1.5.43-48)

Mi-femme, mi-déesse, la beauté statuesque de Juliette rayonne dans l’obscurité et semble forte de pouvoirs irrésistibles². Le prénom de Juliette est en outre un paronyme du terme ‘July’³, mois de l’année où le soleil brille le plus fort. Juliette est donc perçue tel un soleil et accède à une dimension cosmique avec son teint clair d’astre. Gillian Woods souligne ainsi que, pour Roméo et Juliette, changer de nom revient à acquérir une nouvelle dimension au fil de la pièce et à se libérer de toute entrave : « [t]he very problem that Juliet discusses has become a facet of her play’s existence: she ponders whether we can ever break free of our nominal, familial and social fetters »⁴.

En se soustrayant à leurs noms de famille, les deux amants pensent pouvoir se déconstruire pour mieux se reconstruire sous une autre identité, sous une autre forme. Ils n’aspirent qu’à quitter leur représentation statuesque qui n’est qu’à peine dégrossie, à sculpter d’eux-mêmes une nouvelle image, et à se réintituler, en quelque sorte. Pourtant, ils ne réussissent pas à briser les haines ancestrales. Les contraintes familiales et sociétales sont bien trop associées à leurs noms... ou à leurs titres.

¹ Brian Gibbons, *Shakespeare and Multiplicity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 59.

² Voir l’article de Marie-Dominique Garnier, « Mab et la méthode, Shakespeare et Shelley » in *Innovation et tradition de la Renaissance aux Lumières*, éd. François Laroque et Franck Lessay, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, (p.17-32), p. 25.

³ Voir à ce sujet la préface de François Laroque, dans l’ouvrage écrit en partenariat avec Jean-Pierre Villquin, *Roméo et Juliette*, Paris, Le livre de poche, 2005, p. 9.

⁴ Gillian Woods, *Shakespeare: Romeo and Juliet*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 1.

1.3. Une statue de la liberté

À notre époque, lorsque la statue de la liberté est évoquée, celle d'Auguste Bartholdi (1834-1904) inaugurée en 1886 vient immédiatement à l'esprit. Cette statue monumentale métallique recouverte de cuivre martelé et fixé¹ symbolise en effet la liberté retrouvée pour des immigrants qui s'exilaient de leur pays pour des raisons politiques, religieuses, ou sociales. Leur but ultime était le même : fuir une société tyrannique pour accéder au libre arbitre et à un monde meilleur.

Il ne s'agit donc pas, ici, de verser dans l'anachronisme. Disons simplement que dans *Roméo et Juliette*, Shakespeare dépeint déjà des jeunes gens désireux de s'émanciper et de lutter contre une société sclérosée par son héritage familial, par ses rites et par ses pratiques immuables.

1.3.1. Un univers figé (« form of death », 5.3.245)

Nous avons vu précédemment que les deux amants étaient physiquement enfermés dans leurs espaces respectifs. Ajoutons qu'ils subissent un cloisonnement intellectuel provoqué par les traditions de la cité véronaise. Pour Roméo et Juliette, cet enfermement se traduit par une forme d'immobilisation qui ne fait que croître au fil de l'intrigue.

Dans la pièce, les deux jeunes gens n'ont pas les moyens de déroger aux rituels de leurs clans et sont forcés de perpétuer les rites des anciens. Dans le prologue, le Chœur énonce dès le troisième vers que la tragédie qui va nous être contée provient d'une querelle ancestrale (« from ancient grudge break to new mutiny », vers 3). Ici, le terme « ancien » revêt toute sa signification, à savoir, selon la définition donnée par John Baret en 1574, une haine « Antique. Vetuste. That is left by ancestors: ancient of long time of continuance »². Parmi les exemples d'utilisation du terme « ancien » fournis par Baret, on notera le suivant : « An ancient enimie ».

¹ Voir Edward Berenson, *The Statue of Liberty*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2012.

² John Baret, *An Aluearie or Quadruple Dictionarie Containing Foure Sundrie Tongues: namelie, English, Latine, Greeke, and French*, Londres, Excudebat Henricus Denhamus typographus, Gulielmi Seresij vnicus assignatus, 1580, STC (2nd ed.) / 1411, ouvrage non paginé.

Les Montaigu et les Capulet sont en effet ennemis de longue date, et les deux familles sont empêtrées dans un conflit ancré dans leur histoire depuis des générations. La nouvelle génération reste donc figée dans le passé, respectant les règles précédemment fixées par leurs ancêtres. Alors que vient d'avoir lieu la rixe de la toute première scène, Montaigu demande : « who set this ancient quarrel new abroach? » (1.1.101). Pareille question, qui renvoie à des causes passées et dépassées pour expliquer la brouille, suggère que la société de Vérone toute entière repose sur des traditions devenues absurdes. L'invitation de Capulet, qui convie Paris à son « old-accustomed feast » (1.2.18), s'inscrit dans la même veine. Cette célébration fige le temps, comme le remarque Benvolio (« same ancient feast of Capulet's », 1.2.84). Pierre, l'un des serviteurs de Capulet, est chargé de parcourir tout Vérone pour informer les invités de la fête. Il s'exécute contre son gré en marmonnant « It is written (...) » (1.2.36), comme si l'organisation du banquet était immuable et écrite depuis longtemps.

On ne sera donc pas surpris de voir que les héritiers reproduisent les haines de leurs aînés. Tybalt reconnaît, malgré son masque, Roméo à sa voix, et dit ne pouvoir le tolérer par respect pour sa lignée (« by the stock and honour of my kin », 1.5.57). L'animosité qui habite le neveu de Capulet façonne donc ses actes tout comme elle façonne ceux de la partie adverse. Benvolio analyse quant à lui cette détestation en termes de mesure : « But let them measure us by what they will, / We'll measure them a measure, and be gone » (1.4.9-10). Bien que la jeune génération ne connaisse vraisemblablement pas la genèse de cette aversion violente et réciproque, ses manières sont altérées par la transmission de la discorde. Les pratiques d'attaque et de contre-attaque établies entre les deux clans se répercutent ainsi tout au long de la pièce. Caché chez Frère Laurent, Roméo demande à la nourrice ce que Juliette pense de lui après le meurtre de Tybalt. Il s'inquiète à juste titre de l'interprétation que fera Juliette de son acte (« Doth not she think me an old murderer », 3.3.93).

Le destin de Roméo est donc tout tracé. Samson et Grégoire, dans une scène pourtant comique, font immédiatement comprendre aux spectateurs que, dans la pièce, l'hostilité qui sépare les deux clans ne relève aucunement d'une conviction, mais d'une tradition :

Samson:

Gregory, on my word, we'll not carry coals.

Gregory:

No, for then we should be colliers.

Samson:

I mean, and we be in choler, we'll draw.

Gregory:

Ay, while you live, draw your neck out on the collar.

Samson:

I strike quickly, being moved.

Gregory:

But thou art not quickly moved to strike.

Samson:

A dog of the house of Montague moves me.

Gregory:

To move is to stir; and to be valiant is to stand:

Therefore, if thou art moved, thou runn'st away.

(1.1.1-9)

Ici, le discours s'articule autour d'insultes et d'attaques qui, selon les deux jeunes gens, sont autant de stimulants destinés à provoquer la rixe. L'atmosphère de Vérone est lourde, et ses habitants pétrifiés par la rancœur ancestrale.

À l'échelle familiale, ce type de stagnation délétère est tout aussi présent. Dès la scène 2 de l'acte 1, la coutume ancestrale des patriarches qui consiste à arranger le mariage de leurs filles est mise en exergue. Cette pratique devient chez Shakespeare le catalyseur de la tragédie. La discussion entre Paris et le vieux Capulet s'axe donc autour de la volonté du père, bien qu'il s'efforce de minimiser son autorité (« My will to her consent is but a part », 1.2.15). Devant Paris, il réitère son entière confiance en sa fille qui, selon lui, suivra ses volontés. Aussi affirme-t-il : « I think she will be ruled / In all respects by me. Nay, more, I doubt it not » (3.4.13-14). Les termes de « rule » et de « respect » fondent l'autorité de père. Choqué par l'obstination de sa fille qui ne veut pas épouser Paris, il réagit très violemment :

Hang thee, young baggage, disobedient wretch!

I tell thee what: get thee to church o'Thursday,

Or never after look me in the face:

Speak not, reply not, do not answer me;

My fingers itch.

(3.5.160-64)

Capulet est en effet tellement surpris de la réponse de Juliette qu'il ne peut qu'avilir sa propre fille et exiger sa complète soumission. Selon Sasha Roberts « Capulet resorts to insult, humiliation, even blackmail in order to procure his daughter's obedience »¹. Telle une sage sculpture, elle ne doit ni parler, ni même répondre, car la coutume veut que le

¹ Sasha Roberts, *William Shakespeare: Romeo and Juliet*, Plymouth, Northcote House Publishers Ltd, 1998, p. 21.

père trouve seul un bon parti pour sa fille. Lynda Boose a bien montré l'importance de la tradition patriarcale dans l'Angleterre élisabéthaine. Elle observe ainsi :

[...] the aristocratic family of Shakespeare's England was, according to social historian Lawrence Stone, 'patrilinear, primogenitural, and patriarchal.' Parent-child relations were in general remote and formal, singularly lacking in affective bonds and governed solely by a paternal authoritarianism through which the 'husband and father lorded it over his wife and children with the quasi-authority of a despot'¹.

Malgré les refus de son enfant et le sinistre événement qui vient d'ôter la vie à son neveu, Capulet se borne en despote à appliquer le rituel. Il peut, pense-t-il, disposer de sa progéniture comme d'un objet :

Day, night, work, play,
Alone, in company, still my care hath been
To have her matched, and having now provided
A gentleman of noble parentage,
Of fair demesnes, youthful, and nobly lined,
Stuffed, as they say, with honourable parts,
Proportioned as one's thought would wish a man;
And then to have a wretched puling fool,
A whining mammet, in her fortune's tender,
To answer 'I'll not wed; I cannot love,
I am too young; I pray you, pardon me'!
(3.5.176-86)

Parce qu'il a offert à sa fille une créature aux proportions parfaites, un jeune homme lisse et bien né, semblable à une 'image' (au sens élisabéthain du terme) reflétant en tous points sa propre vision d'un mari exemplaire, il ne souffre aucun refus. Face aux usages, Juliette ne peut lutter frontalement, et elle le comprend très vite. Dès qu'elle décide d'appliquer le stratagème du Frère Laurent, elle prétend redevenir la jeune femme soumise aux attentes de son père pour lui vouer respect et obéissance : « [...] I have learned me to repent the sin / Of disobedient opposition [...] I am ever ruled by you » (4.2.17-22). La docilité dont Juliette fait preuve apparaît tout à fait logique aux yeux de Capulet, qui lui répond froidement : « This is as't should be » (4.2.29).

Suivre les traditions n'est pas mauvais en soi. Plus encore qu'aujourd'hui, à la Renaissance, c'est une manière d'acquérir des valeurs et de construire son identité car les traditions constituent, en partie, le fondement de la société dans laquelle on évolue. Elles

¹ Lynda Boose, « The Father and the Bride in Shakespeare », *Modern Language Association of America*, vol. 97, No. 3, mai 1982, (p. 325-47), p. 325.

procurent un sentiment d'appartenance à un clan et donc, un sentiment de sécurité. Paul Veyne observe à propos des Romains que « la tradition était là et elle était la vérité, voilà tout »¹, et ils construisaient donc le socle d'une société solide et soudée.

Cette même logique est encore présente dans la Vérone shakespearienne. On comprend donc que les personnages-titres soient désespérés et peinent à briser les traditions. Or, si la haine est un puissant moteur d'action, elle ne peut cependant pas rivaliser avec le pouvoir de l'amour (« Here's much to do with hate, but more with love », 1.1.172). Guidés par leurs seuls sentiments, les deux amants franchissent donc, au cours de la pièce, plusieurs étapes censées les libérer de leurs entraves.

1.3.2. « A thing like death » (4.1.74) : une statufication progressive

Les deux jeunes gens sont confrontés à un monde vieillissant et immobile dont ils sont les acteurs malgré eux. Otages de leur passé et de leur famille, ils sont tiraillés entre le devoir, le pouvoir et l'amour. Par conséquent, Roméo et Juliette n'entrevoient le dénouement de leur situation que par une statufication qui, seule, les mènera vers la liberté.

Les termes qui jalonnent le premier acte, à l'instar de « bound », « shut up in prison », « kept », « whipped and tormented » (1.2.53-56), montrent que Roméo se voit comme un fou enchaîné à sa propre folie. Montaigu le décrit comme un insomniaque, un jeune homme dolent, rêveur et soucieux, « adding to clouds more clouds with his deep sighs » (1.1.130). D'humeur sombre, perdu dans ses nuages, Roméo se fond d'emblée dans la grisaille, qui est d'ailleurs une technique picturale proche du clair-obscur². Mercutio, quant à lui, va jusqu'à comparer Roméo à un mort bien qu'il soit encore vivant. Il déclare ainsi d'un ton ironique : « Alas, poor Romeo, he is already dead – stabbed with a white wench's black eye » (2.3.12-13). À ce propos, Ramie Targoff affirme que le jeune Montaigu est en réalité habité d'une pulsion de mort. Il est, en quelque sorte, attiré par la

¹ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983, p. 19.

² La technique de la grisaille était prisée dans l'Angleterre de la Renaissance, comme le montrent certains portraits d'Isaac Oliver. Voir à ce sujet Raphaëlle Costa de Beauregard, « “Medieval” and “Modern” Conceptions of the Colours of Light in Early Modern England and Isaac Oliver's Portrait Miniatures », *E-rea. 'The Dyer's Hand': Colours in Early Modern England*, 12.2, éd. Sophie Chiari, juin 2015. <http://erea.revues.org/4348> (site consulté le 3 janvier 2016 ; voir en particulier les paragraphes 39 et 40).

mort qu'il perçoit comme une libération : « Romeo actively seeks death as a way out of love [...] he is motivated by a death-drive »¹.

Quant à Juliette, elle se laisse aller dès le premier acte à une déclaration proleptique particulièrement troublante : « My grave is like to be my wedding bed » (1.5.134). Une image de Juliette, pétrifiée en gisante, s'offre alors au spectateur, bien que la jeune femme, à ce stade de l'intrigue, se contente d'évoquer ses amours et son mariage.

De son côté, Roméo voit Juliette tantôt comme un être céleste – c'est-à-dire surnaturel et immortel –, tantôt comme un être terrestre, et donc mortel. Par exemple, lorsqu'il l'aperçoit dans le jardin, il s'extasie sur la capacité qu'a la jeune femme de s'exprimer sans rien dire : « She speaks, yet she says nothing. What of that? / Her eye discourses; I will answer it » (2.1.54-55). Cette vision semble en effet émaner du divin, car qui serait capable de parler sans bouger les lèvres, mis à part ces statues catholiques que les idolâtres vénéraient ? Roméo présente en fin de compte sa bien-aimée comme une sculpture plus que comme un être vivant. La conversation qui montre qu'aux yeux du prétendant, la belle s'est statufiée en sculpture de sainte, est celle de l'acte 1, scène 5 :

Romeo:

If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentler sin is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss

Juliet:

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this.
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

Romeo:

Have not saints lips, and holy palmers, too?

Juliet:

Ay, pilgrims, lips that they must use in prayer.

Romeo:

O then, dear saint, let lips do what hands do:
They pray; grant thou, lest faith turn to despair.

Juliet:

Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Romeo:

Then move not while my prayer's effect I take.

(1.5.92-105)

Si les termes de « holy shrine », « saints », « holy », « pray », « faith », ou « prayer » sont directement associés à Juliette, Roméo est quant à lui appelé trois fois « pilgrim » par cette

¹ Ramie Targoff, *Posthumous Love: Eros and the Afterlife in Renaissance England*, op. cit., p. 108.

dernière. Ce rapprochement avec un pèlerin, « pilgrim »¹, fait de Roméo un dévot prompt à se recueillir dans un lieu sacré. En toute logique, ce recueillement s'effectue au pied d'une statue, devant laquelle le pèlerin s'agenouille. D'ailleurs Roméo s'adresse à Juliette en vers comme s'il lui récitait un poème liturgique. Joseph Sterrett met d'ailleurs en exergue l'image de Roméo devant sa sainte sculpture, déclamant son amour idéalisé pour sa Juliette à la manière de Pétrarque :

Romeo begins speaking, in a variation of Petrarchan metaphor, to the image of a saint in a holy shrine [...] The object of his devotion [...] is both elevated in her saintliness and, it must be assumed, unreachable and enshrined in his male fantasy. It is easy to overlook just how much his words conform to the conventions of the Petrarchan sonnet when Juliet immediately responds as a kind of saintly Pygmalion statue. [...] Juliet truly is like a talking statue, a miraculous shattering of the idealised love conventions that one would expect from the sonnet form. She insists on bodily form, hands and lips, over an idealised saintliness. The poetry rapidly sketches an image of a saint's statue, frozen and holy, to which Romeo, the faithful pilgrim, comes to perform his pious devotion².

François Laroque voit également en Roméo « a pilgrim (the 'pilgrim from Rome', 'romitaggio', according to the Italian etymology of his name) coming to worship the holy shrine of her sacrosanct, statue-like body. In these images, Juliet is indeed indirectly addressed as the statue of some saintly virgin »³. François Laroque ajoute aussi que Juliette est une icône mariale aux yeux de Roméo : « [...] Juliet metaphorically appears as the statue of some virgin saint which he [Romeo] has come to adore, so that Marian or Roman idolatry is here being transposed to the field of profane love and dramatic lyric⁴ ». Elle, sculpture, et lui, visiteur religieux d'un haut lieu de piété, forment donc un couple improbable où l'un est de nature divine et l'autre de nature mortelle. Notons que Roméo compare ses lèvres à deux pèlerins rougissants, soulignant par la couleur rouge⁵ sa passion et son désir sexuel pour Juliette. De fait, il va sans dire que la vision statuesque qu'a Roméo de sa bien-aimée est faussée par son amour. Néanmoins, au fur et à mesure que la jeune femme se statue dans la pièce, elle pétrifie incontestablement sa beauté – et l'on songe ici au « masque de jeunesse » de la reine Élisabeth I^{ère}, qui refusait de vieillir dans

¹ Il est intéressant de noter que la femme de Capulet parle de l'éducation de sa fille et de la mission éducative du père en termes de pèlerinage, « pilgrimage » (4.4.76).

² Joseph Sterrett, *The Unheard Prayer. Religious Toleration in Shakespeare's Drama*, Leyde et Boston, Brill, 2012, p. 34-35.

³ Texte de François Laroque, issu de la conférence intitulée « Shakespeare: Page and Stage », à Vicenza le 17-21 octobre 2012, article non paginé.

⁴ 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*, ed. cit., (p. 227-38), p. 229.

⁵ Pour plus d'informations sur la connotation de la couleur rouge au temps de Shakespeare, voir l'ouvrage d'Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, op. cit., p. 192-98.

ses portraits afin de préserver l'emprise qu'elle avait sur ses sujets. Mais bien sûr, ici, Juliette n'aura pas le temps de vieillir.

Le corps de la jeune femme, qui est donc vu telle une statue de déesse dès le début de la pièce, déploie d'abord une palette nuancée de rouges qui sont autant de preuves de sa vitalité. La nourrice remarque l'impatience de Juliette et lui lance : « Are you so hot? » (2.4.62). Puis, devant son entêtement, la servante renchérit : « Now comes the wanton blood up in your cheeks » (2.4.70). Les couleurs insinuées par les termes « hot » et « blood » suggèrent bien l'agitation et l'enthousiasme de la jeune femme. Pourtant, cet échauffement, résultat de sa récente griserie amoureuse, n'est que passager, et Juliette retombe vite dans son immobilisme initial. Ainsi, elle piétine dans sa chambre, appelant les éléments à elle plutôt que de se déplacer vers eux. Transportée de joie, elle devient lyrique et soliloque à l'intérieur de la demeure des Capulet en évoquant les mouvements rapides et impulsifs des chevaux de Phébus, tout en restant, quant à elle, parfaitement immobile :

Gallop apace, you fiery-footed steeds,
Towards Phoebus' lodging. Such a waggoner
As Phaëton would whip you to the west
And bring in cloudy night immediately.
Spread thy close curtain, love-performing night,
That runaways' eyes may wink, and Romeo
Leap to these arms untalked of an unseen.
Lovers can see to do their amorous rites
By their own beauties, or, if love be blind,
It best agrees with night. Come, civil night,
Thou sober-suited matron, all in black,
And learn me how to lose a winning match
Played for a pair of stainless maidenhoods.
Hood my unmanned blood bating in my cheeks,
With thy black mantle, till strange love, grow bold,
Think true love acted simple modesty.
Come, night. Come, Romeo. Come, thou day in night,
For thou wilt lie upon the wings of night
Whiter than new snow upon a raven's back.
Come, gentle night, come, loving, black-browed night,
Give me my Romeo. And when I shall die,
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
That all the world will be in love with night
And pay no worship to the garish sun.
(3.2.1-25)

La tirade de Juliette utilise les verbes d'action et l'impératif à outrance, traduisant ainsi un désir pressant et impétueux, un besoin de changement et de mouvement. Le verbe « come », aux connotations érotiques très marquées (remarquons également l'emploi du

verbe « die », au vers 21), est répété à six reprises, ce qui montre bien que la jeune femme met l'idée de déplacement au cœur de ses propos. Néanmoins, ce sont les éléments qui doivent se mouvoir vers elle, autour d'elle, sans qu'elle-même ne fasse un seul geste. Son immobilité ne fait que s'accroître encore davantage lorsqu'elle interprète mal les paroles de la servante et comprend que Roméo a été tué. Elle s'exclame alors :

O, break, my heart, poor bankrupt, break at once!
To prison, eyes, ne'er look on liberty.
Vile earth, to earth resign. End motion here,
And thou and Romeo press one heavy bier.
(3.2.57-60)

Juliette demande d'abord que les organes vitaux de son corps cessent de fonctionner – que son cœur se brise, que ses yeux arrêtent de voir, que son corps se décompose, que toute sa personne s'alourdisse, se pétrifie en un corps allongé. Sa statufication amorcée avec l'amour s'intensifie encore un peu plus à l'annonce du meurtre de Tybalt, qui accroît la lenteur et la langueur de Juliette. La femme de Capulet se désespère d'ailleurs de l'enfermement de sa fille. Selon elle, Juliette est excessivement grave, « mewed up to her heaviness » (3.4.11) tel un oiseau en cage. Le terme « heaviness » qui se réfère métaphoriquement au poids de son chagrin renvoie également, ici, à la masse de la statue. À son tour, le père Capulet la compare à une sculpture. Alors qu'il apprend que sa fille refuse d'épouser Paris, il s'exclame : « How, how, how, how – chopped logic? What is this? » (3.5.149). Il s'étonne, bien sûr, de la réaction illogique de sa fille. En outre, selon l'*OED*, « chopped logic » se réfère (de manière erronée mais tout de même usitée) à l'action de hacher, émincer, couper¹. De fait, Juliette étant l'enfant de Capulet, elle est son œuvre d'art, une Juliette mal sculptée, inesthétique (aux yeux du père), immobile et silencieuse. Outré, il menace la jeune femme (« I will drag thee on a hurdle thither », 3.5.155) en lui promettant le traitement habituellement réservé aux statues catholiques qui étaient parfois renversées, traînées vers l'échafaud, et pendues².

Dès lors, l'immobilité de Juliette ne fait que progresser. Au moine qui lui propose d'affronter la mort en la simulant, elle répond :

Chain me with roaring bears,
Or hide me nightly in a charnel house

¹ *OED*, 8a.

² Voir l'ouvrage de Serguiz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts*, op. cit., p. 91. Serguiz Michalski rend compte d'attaques perpétrées sur les statues de saint Francis en Écosse en 1543 ou en 1544. Chaque fois, la statue attaquée a fini pendue à une corde.

O'ercovered quite with dead men's rattling bones,
 With reeky shanks and yellow chapless skulls;
 Or bide me go into a new-made grave
 And hide me with a dead man in his tomb –
 Things that, to hear them told, have made me tremble –
 And I will do it without fear or doubt,
 To live an unstained wife to my sweet love.
 (4.1.80-88)

Les mentions successives de « chain », « hide » à deux reprises, et « o'ercovered », démontrent que Juliette plaide sa propre incarcération dans l'espoir d'aimer un jour librement son Roméo. Ce qui fait d'elle une prisonnière volontaire, en quelque sorte, c'est sa volonté d'être enfermée dans une « new-made grave ». L'expression peut être soit comprise comme une tombe nouvellement construite, soit comme une nouvelle prison.

Or, la potion qui va momentanément endormir Juliette transforme rapidement la jeune femme en statue gisante :

And this distilling liquor drink thou off,
 When presently through all thy veins shall run
 A cold and drowsy humour; for no pulse
 Shall keep his native progress, but surcease.
 No warmth, no breath shall testify thou livest.
 The rose in thy lips and cheeks shall fade
 To wanny ashes, thy eyes' windows fall
 Like death when he shuts up the day of life.
 Each part, deprived of supple government,
 Shall, stiff and stark and cold, appear like death
 (4.1.94-103)

Les termes utilisés décrivent les effets de l'élixir du moine sur Juliette (« cold », « no pulse », « no warmth, no breath »). Ce qu'imaginent les spectateurs à cet instant, c'est une jeune femme non pas simplement engourdie, mais allongée tel un gisant, et cette vision est renforcée par la description de Frère Laurent, qui statue d'emblée sa jeune victime.

Lorsque Roméo pénètre dans la tombe après son duel avec Paris, il n'y voit que du feu et tient à évoquer ce qui faisait la beauté de Juliette vivante : « A grave? O no, a lantern, slaughter'd youth, / For here lies Juliette, and her beauty makes / This vault a feasting presence full of light » (5.3.84-86). Malgré l'absence évidente de respiration, Roméo la voit belle avec ses lèvres rouges et ses pommettes légèrement rosées. À cet instant, elle lui apparaît tel un gisant magnifiquement coloré. La seule différence entre la description du moine et la Juliette allongée que Roméo voit dans le tombeau, c'est le « crimson » (5.3.95)

sur ses lèvres et ses joues. Roméo fait de sa belle une créature polychrome, prête à se réveiller, un peu comme la statue d'Hermione aux lèvres rouges dans *Le conte d'hiver*¹.

Pourtant, la statufication de Juliette annonce ici la tragédie à venir et ne présage d'aucun heureux événement. La jeune femme ressent d'ailleurs de manière significative l'immobilité envahir son corps. Seule dans sa chambre, Juliette avoue son effroi : « I have a faint cold fear thrills through my veins / That almost freezes up the heat of life » (4.3.15-16). Le froid, la peur et la mort² qui se répandent dans ses veines, terrifient tant la jeune femme qu'elle est au bord de l'évanouissement. Elle semble ici déjà rencontrer la Mort.

À la lumière de cette analyse, nous comprenons mieux que les deux jeunes gens ne cessent d'osciller entre deux états, l'un de vie, l'autre de mort. Présentés comme des 'vivants-morts', puis comme des morts-vivants, Roméo et Juliette se déshumanisent au fil de la tragédie pour atteindre enfin l'état solide de la sculpture.

1.3.3. L'art d'être libre

Nous l'avons vu, afin de dénouer la situation, Frère Laurent conseille à Juliette d'utiliser un simulacre qui consiste à mimer la mort pour se libérer. En homme d'Église, il lui suggère d'affronter la mort dans la perspective d'un monde meilleur, dans lequel elle pourrait vivre et s'épanouir avec Roméo. Kirby Farrell constate que l'immobilisation momentanée de Juliette est le chemin vers la liberté : « Playing dead [...] becomes a means of circumventing oppression. Faking death according to the friar's plan, Juliet preempts her parents' control and aspires to liberating rebirth in her lover's arms »³. Frère Laurent explique donc clairement à Juliette quelle sera sa métamorphose : « Then is it likely thou wilt undertake / A thing like death to chide away this shame » (4.1.73-74). En d'autres termes, Juliette doit prendre l'apparence d'une statue. Frère Laurent imagine un stratagème qui reproduit la rigidité cadavérique (« this borrowed likeness of shrunk death », 4.1.104) et la carnation blafarde de la mort. Il a prévu la supercherie dans ses moindres

¹ Hermione dans *Le conte d'hiver* et Juliette sont souvent décrites à l'aide d'analogies entre la chair et la pierre (on parle en anglais de « flesh-stone metaphor »). Voir Frances N. Teague, *Shakespeare's Speaking Properties*, Cranbury et Londres, Associated University Press, 1991, p. 154.

² La mort pourrait être apparente ou pas, car à ce stade, Juliette n'est pas certaine que la potion fonctionnera. Elle pourrait très bien ne pas se réveiller, ce qui l'inquiète : « What if the mixture do not work at all? » (4.3.20). Si les plans de Frère Laurent échouent, Juliette risque soit la mort, soit le mariage avec Paris.

³ Kirby Farrell, *Play, Death, and Heroism in Shakespeare*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 1989, p. 13.

détails : « Thou shalt be borne to that same ancient vault / Where all the kindred of the Capulets lie » (4.1.111-12). Transportée telle une sculpture, Juliette sera déposée dans le tombeau des Capulet. Paradoxalement, cette déclaration signifie que de cette mort feinte, Juliette pourra naître (ou renaître) à une nouvelle vie, et que tout aura lieu dans la tombe ancestrale des Capulet. Or, ce lieu séculaire, mémoire des rites familiaux, semble contredire précisément le renouveau promis par le moine. Derrière les belles promesses de Frère Laurent, on devine donc le danger encouru par Juliette, d'autant qu'elle se retrouve entre les mains d'un bien étrange religieux qui se hasarde à jouer à l'apprenti sorcier ou, plus exactement, à l'apprenti Dieu, en simulant la mort pour recouvrer la vie. Frère Laurent, en d'autres termes, transgresse les lois de Dieu en tentant de recréer le miracle de la résurrection à travers une pseudo-mort. Sharon Emmerichs relève d'ailleurs les risques d'une telle pratique :

The moments of seeming resurrection for his tragic characters demonstrate the dangers and pitfalls that come from partaking of Satan's sin – in essence, being prideful enough to presume to possess God's powers. Shakespeare uses oppositional language and definitions to exemplify the boundaries between the two warring forces, and subsequently demonstrates the dangers of crossing those boundaries – in this case, the boundaries between the human and the divine¹.

Pourtant, le confesseur des amants est certain de son art qui sera, selon lui, salvateur et libérateur (« shall free [them] from this present shame », 4.1.118). Selon lui, la solution au problème du jeune couple ne peut donc que résider dans l'art pervers de la statuaire.

Le moine s'avère d'ailleurs particulièrement doué. Après l'absorption de l'élixir par Juliette, son propre père ne discerne pas la moindre trace de vie dans le corps allongé de sa fille. Il la voit déjà comme une sculpture funéraire :

Ha, let me see her! Out, alas, she's cold.
Her blood is settled, and her joints are stiff.
Life and these lips have long been separated.
Death lies on her like an untimely frost
Upon the sweetest flower of all the field.
(4.4.52-56)

Les adjectifs « cold », « settled », « stiff », « frost » laissent en effet entendre que Juliette est aussi froide, immobile, blanche et rigide qu'un gisant de marbre. Le corps raide de

¹ Sharon Emmerichs, « Playing God: The Landscape of Resurrection in *Romeo and Juliet* », *Cahiers Élisabethains*, vol. 83, Spring 2013, (p. 11-21), p. 12.

Juliette semble d'ailleurs être une esquisse de Desdémone dans *Othello*, lorsque l'épouse du Maure, endormie dans son lit, est comparée par Othello à l'albâtre des tombeaux (« monumental alabaster », 5.2.5). Othello, persuadé de la culpabilité de son épouse, lui ordonne, quelques vers plus loin, de s'immobiliser (« peace and be still », 5.2.49), alors qu'il s'apprête à la tuer afin de la laver de ses péchés de femme adultère. Sélima Lejri va plus loin dans son analyse de Desdémone, en affirmant que l'immobilité, pour Othello, est la seule réponse possible aux fautes charnelles de Desdemone : « He believes that only death can be salutary to the sin of lechery and aims at easing Desdemona's feral womb and its unruly demands by means of a homeopathic remedy »¹. Lejri suggère ainsi que statufication et désexualisation, dans le cas de Desdémone, iraient de pair : « Rejoicing over her body, now a 'monumental alabaster' (5.2.5) irresponsive to his kisses, he admits to her complete purgation from corrupted humours and her eventual desexualisation: 'Cold, cold, my girl? / Even like thy chastity' (5.2.282-83) ». Enfin sans vie, sans mouvement, Desdémone redevient chaste, pure, à la manière de Juliette qui essaie, par un immobilisme quasi mortuaire, de recouvrer sa pureté et de gagner enfin sa liberté. Contrairement à Desdémone, Juliette est dans un premier temps endormie, et cette immobilisation provisoire la présente déjà telle une effigie. Cette comparaison entre une femme assoupie et un monument funéraire est récurrente. Par exemple dans *Le viol de Lucrece*, Tarquin décrit lui aussi Lucrece telle une effigie lorsque il pénètre dans la chambre de la jeune femme pendant son sommeil : « Where like a virtuous monument she lies, / To be admired of lewd unhallowed eyes » (vers 391-92). Cette intrusion dans la chambre d'une femme endormie est à nouveau reprise par Shakespeare dans *Cymbeline* quand Giacomo s'introduit dans la chambre d'Imogène et compare son corps allongé, endormi à une sculpture ornant une tombe dans une église : « O sleep thou ape of death, lie dull upon her, / And be her sense but as a monument / Thus in a chapel lying » (2.2.31-33).

Quant à Capulet, en voyant sa fille allongée, inerte, il ne parvient plus à isoler la vie de la mort et ne peut que brouiller les frontières entre ces deux états : « Death is my son-in-law, death is my heir. / My daughter he hath wedded. I will die, / And leave him all. Life, living, all is death's » (4.4.65-67). Dans son esprit, la mort et la vie s'entrelacent comme des amants et se concrétisent dans le corps gisant de sa seule héritière. Quand tous pensent qu'elle est morte, seul Balthazar semble avoir un éclair de lucidité en mentionnant son

¹ Sélima Lejri, « "Remedies For Life": Curing Hysterica Passio in *Shakespeare's Othello, Macbeth and The Winter's Tale* » in *Spectacular Science, Technology and Superstition in the Age of Shakespeare*, eds. Sophie Chiari et Mickaël Popelard, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017, p. 67-84. Je remercie Sélima Lejri de m'avoir transmis son analyse avant sa publication.

sommeil (« [h]er body sleeps in Capel's monument », 5.1.18), comme si elle était sur le point de se réveiller. La fraîcheur de la jeune fille, après une nuit de repos, contribue d'ailleurs à sa beauté hiératique. Ainsi dans *Le viol de Lucreèce*, Tarquin décrit-il le stéréotype idéal de la beauté féminine : « Her azure veins, her alabaster skin, / Her coral lips, her snow-white dimpled chin » (419-20). Il en va de même pour Roméo qui est devant le corps magnifique et inerte de sa Juliette, censé être sans vie, et pourtant, les couleurs de la jeune fille témoignent du contraire. Il s'étonne à juste titre (« Why art thou yet so fair », 5.3.102) et parle à cette Juliette gisante comme si elle pouvait l'entendre. En un sens, le caveau des Capulet est un modèle réduit de Vérone, caractérisé par le même air malsain, la même sensation d'étouffement et d'enfermement, et la même pétrification de ses habitants. À l'évidence, il s'agit pour l'héroïne de se paralyser afin de mimer l'univers de sa ville pour mieux y échapper. Elle soigne le mal par le mal.

Le problème, ici, c'est que le subterfuge du moine est trop réaliste : la vie et la mort s'incorporent tant l'une à l'autre qu'elles ne peuvent plus être discernées. Même Frère Laurent, instigateur de cette pseudo-mort (« unnatural sleep », 5.3.152), s'inquiète de l'enfermement de sa créature dans un monument funéraire : « Poor living corpse, closed in a dead man's tomb! » (5.2.29). Roméo décrit Juliette, qu'il croit morte, comme une statue fraîchement peinte :

O my love, my wife!
 Death, that hath sucked the honey of thy breath,
 Hath had no power yet upon thy beauty.
 Thou art not conquered; beauty's ensign yet
 Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
 And death's pale flag is not advanced here.
 (5.3.92-96)

Brian Gibbons voit précisément dans le baiser de Roméo à sa Juliette un écho du baiser du Pygmalion à Galatée : « like Pygmalion kissing his statue, Romeo kisses Juliet, but here in order to join her in death [...] By one final paradoxical reversal, Juliet restores the Pygmalion myth while inverting it, dying with a 'restorative' »¹. Grâce à sa pseudo-mort et par le truchement d'un corps inanimé, « corpse » (4.4.107, 120), la jeune femme acquiert en fin de compte un certain degré de liberté. Ne suggère-t-elle pas, juste avant d'embrasser les lèvres empoisonnées de Roméo, que la mort est paradoxalement vivifiante (« die with a restorative », 5.3.166) ?

¹ Brian Gibbons, *Shakespeare and Multiplicity*, op. cit., p. 61-62.

Au baiser de Roméo à Juliette répond un peu plus loin la scène du baiser de Juliette à Roméo. Lorsqu'elle embrasse enfin Roméo mort, elle remarque que les lèvres de son amant sont encore chaudes (5.3.167), comme s'il n'était qu'endormi. Pourtant, les rôles ont été inversés et les spectateurs de cette scène ne peuvent être que déroutés par le cours des événements. Ils sont aussi désorientés que le chef du guet qui ne parvient qu'à donner une explication embrouillée, où mort et vie s'entremêlent (« And Juliet, bleeding, warm, and newly dead », 5.3.174). Aux demandes d'explication du prince, le garde ne parvient pas à répondre de manière satisfaisante. Il ne fait qu'effacer un peu plus les limites entre vivant et mort en déclarant : « Sovereign, here lies the County Paris slain, / And Romeo dead; and Juliet, dead before, / Warm and new killed » (5.3.194-96). L'emploi des termes totalement contradictoires (« newly », « dead », « new », « kill ») renforce la confusion. L'animé et l'inanimé, le mouvant et l'immobile se rejoignent, tant et si bien qu'il devient impossible de les séparer.

Nous avons donc pu constater la statufication et la monumentalisation progressive des personnages-titres. Dès sa rencontre avec Roméo, Juliette est comparée à une statue de sainte (1.5.98-105) avant d'apparaître ensuite en gisant, allongée sur son lit au cours de sa « fausse mort » (4.4), répétition parodique de sa mort véritable aux côtés de Roméo (5.3). En outre, les sculptures promises par les Montaigu et les Capulet à la fin de la tragédie sont celles d'un couple de gisants (5.3.298-302). Au fur et à mesure de la pièce, la statue verticale de la sainte s'est donc muée en une statue horizontale et mortuaire. Dans cette horizontalité réside toute la différence entre la vie et la mort car, « pour ceux qui sont morts, la tombe abolit la verticalité et seule compte l'horizontalité des cadavres »¹. Souvenons-nous en outre que les statues finales sont en or. On peut bien sûr y voir un signe de magnificence catholique, mais on peut aussi y lire, comme Catherine Belsey, un rappel ironique des considérations pécuniaires qui président à tout bon mariage dans la Véraone shakespearienne :

Their commemoration as tomb sculptures lying side by side proclaims in a single image the marriage and the deaths of the protagonists; the immortalization of their love does not cancel mourning for their loss. Meanwhile, the financial origin of the gold in the omitted marriage settlement is not forgotten: the 'rate' at which Juliet's effigy will be set is at once a worth and a cost; Romeo's statue will be 'as rich', as glorious and as expensive².

¹ Jean-Marie Maguin, *La nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, 2 vols., Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1980, vol. 2, p. 610.

² Catherine Belsey, *Romeo and Juliet: Language and Writing*, Londres, Bloomsbury, 2014, p. 78.

C'est donc au terme de leur course effrénée vers la liberté que Roméo et Juliette s'immobilisent entièrement, profondément, et éternellement en statues sur un monument funéraire. L'art et la liberté se confondent en une image pétrifiée qui, finalement, amplifie l'éclat de la passion des deux jeunes gens. Les amants 'libres' de Vérone deviennent des objets d'art mis en scène, destinés non plus seulement à réveiller la mémoire du spectateur, mais aussi à susciter son envie et son admiration.

On voit bien que, malgré leurs tentatives répétées et désespérées d'insuffler un peu de liberté dans leur vie, les deux amants ne trouvent d'issue que dans l'amour posthume, et ne parviennent finalement qu'à former un tableau en relief où se dessinent deux corps, deux gisants. Muriel Cunin souligne à juste titre que « [c]'est leur amour qui tente d'introduire, dans un univers pétrifié et cloisonné, le mouvement de la vie »¹. La statufication finale des amants impressionne sans nul doute durablement les habitants de Vérone. Les statues d'or mentionnées à la fin de la pièce deviennent presque instantanément, avant même que les statues aient été commandées, des lieux de mémoire. Ce monument aux morts, ce repère culturel dont Escalus, le Prince de Vérone, fait si bien l'éloge dans son dernier discours, souligne l'importance des actions passées sur le présent ainsi que la puissance de l'art – et plus précisément de la sculpture – sur les êtres humains. Pour les patriarches de la tragédie de *Roméo et Juliette*, la commémoration 'statuesque' revêt enfin une fonction thérapeutique, puisqu'elle soigne une société sclérosée et ramène la communauté à la réconciliation. Les deux adolescents dépeints par Shakespeare représentaient la vie, l'amour et l'avenir, au début de la pièce. Ils décident finalement de braver la mort dans l'espoir d'atteindre la liberté. Alors que l'on attribue généralement à la jeunesse un pouvoir régénérateur², la tragédie s'achève sur une note mortuaire et sur l'évocation d'une sculpture funéraire. Plutôt qu'une scène d'édification (au sens moral du terme), c'est davantage à une scène de pétrification collective à laquelle on assiste ici. Si les lecteurs de *Roméo et Juliette* imaginent surtout la belle statue dorée que l'on érigea en l'honneur des amants, les spectateurs, eux, voient aussi la pétrification des habitants de Vérone. Personnages statufiés dans l'horreur du spectacle qu'ils ont sous les yeux, pétrifiés dans la soudaine conscience de leur faute, ils expriment néanmoins des remords bien trop tardifs pour avoir encore une véritable portée.

¹ Muriel Cunin, *Shakespeare et l'architecture*, op. cit., p. 230.

² Voir l'ouvrage de François Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

2. FIGER ET STATUFIER : LA STATUE À L'ŒUVRE DANS **JULES CÉSAR**

Dans *Jules César*, Brutus, noble romain qui a participé à l'assassinat du futur empereur, est quant à lui l'incarnation du remords. Il est hanté par un acte qu'il regrette amèrement. En se suicidant, il se repent ainsi de son erreur de jugement à l'égard de Jules César en déclarant : « Caesar, now be still. / I killed not thee with half so good a will » (5.5.50-51). Aussi, en retraçant la mort du puissant tyran qu'est Jules César, suivi du suicide de Brutus, *Jules César*, tragédie écrite en 1599, s'attarde longuement sur l'impact du décès de l'empereur sur le peuple romain. Shakespeare se serait inspiré d'un texte du poète Richard Edes¹ qui aurait aussi écrit une tragédie en latin, *Caesar Interfectus*, sur Jules César, publiée en 1582, mais qui a depuis été perdue.

Ce qui est sûr, c'est que le dramaturge a puisé abondamment dans Plutarque² et ses *Vies parallèles*, traduites par Thomas North (1535-1604) en 1579. Toutefois, Shakespeare ne s'est pas contenté de la version de North. Il la révisé, la dramatise, et sa tragédie de *Jules César* devient alors une œuvre nouvelle, unique, qui se distingue tout particulièrement par son immobilisme et par la pétrification qui la structure, aussi paradoxal que cela puisse paraître au théâtre. James R. Siemon parle d'une pièce statique³ et R. J. Kaufmann et Clifford J. Ronan compare les différents personnages à un groupe de sculptures :

Again and again scenes are organized like painters' compositions or sculptors' groupings. When the action moves it is as if it were formally choreographed. The principal characters come on (or are revealed) in studied postures; they classify themselves; they await their individual fates⁴.

¹ Voir Gordon Goodwin, rev. Tom Beaumont James, « Edes [Eades], Richard (bap. 1554, d. 1604) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, <http://www.oxforddnb.com/view/article/8461> (site consulté le 14 août 2015). Richard Edes, ou Eades, est né à Newport en 1554. Il meurt en 1604. Il est un des doyens de Worcester et est aussi connu pour sa pièce sur Jules César.

² Voir notamment, T. J. B. Spencer, *Shakespeare's Plutarch*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1964, p. 203-4

³ James R. Siemon, *Shakespearean Iconoclasm*, op. cit., p. 115.

⁴ R. J. Kaufmann et Clifford J. Ronan, « Shakespeare's *Julius Caesar*: An Apollonian and Comparative Reading », *Comparative Drama* 4, 1970-71, (p. 18-51), p. 20.

2.1. César : une rhétorique « statufiante »

Alors que les artisans chôment un jour ouvré (1.1.2), alors qu'ils ne portent pas le signe de leur profession (1.1.4) et qu'ils se jouent de Flavius et Murellus, ces derniers ne peuvent que constater qu'en ce jour festif, certains principes romains sont bafoués. Les deux tribuns essayent bien de rétablir l'ordre, mais l'identité des agitateurs n'étant plus reconnaissables – par exemple avec le jeu de mots sur « cobbler » (1.1.20), signifiant à la fois « rapetasseur » et « cordonnier » – les ambiguïtés relationnelles s'intensifient et la confusion devient sociale, civile et langagière. De toute évidence, un peu d'autorité restaurerait le calme et les bases d'une société romaine hiérarchisée et structurée.

2.1.1. Rhétorique autoritaire

Pour que Rome retrouve sa tranquillité, l'autorité doit être efficace, et pour cela, elle doit être formulée clairement. C'est grâce à la rhétorique, qui est l'art ou la technique de persuader par le moyen du langage, que la parole peut être sculptée habilement. L'*OED* définit la rhétorique comme suit :

The art of using language effectively so as to persuade or influence others, esp. the exploitation of figures of speech and other compositional techniques to this end; the study of principles and rules to be followed by a speaker or writer striving for eloquence, esp. as formulated by ancient Greek and Roman writers¹.

En d'autres termes, c'est un ensemble de procédés stylistiques, de figures de style, utilisé par le locuteur dans le but d'influencer son public par un discours qui se veut convaincant. À cet égard, César manie cet art oratoire d'une main de maître, manœuvrant adroitement entre le *logos*, l'*ethos* et le *pathos*². Il fait ainsi, pourrions-nous dire, d'une pierre deux coups, puisqu'il sculpte à la fois son discours et l'image de sa propre personne. Songeons ici aux mots de Jean Pic de la Mirandole lorsqu'il imagine, dans son *Discours sur la dignité de l'homme* (1486-1487), le discours qu'aurait tenu Dieu à Adam :

¹ *OED*, 1a. La première occurrence du terme remonte à la fin du XIV^e siècle.

² La tripartition aristotélicienne se compose de l'*ethos*, du *pathos* et du *logos*, et peut-être décrite comme une triple convention. L'*ethos* est lié à la nature de la représentation qu'un auditoire se fait d'un orateur de manière conventionnelle. Le *logos* est formé par le discours, c'est-à-dire une construction de l'esprit humain qui présente une réalité sous un certain jour en inventant des arguments. Quant au *pathos*, c'est un ensemble de figures et de mises en scène qui produisent la persuasion.

Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton voeu, à ton idée. [...] toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature¹.

En retravaillant le personnage de César pour les besoins du théâtre, Shakespeare, sans craindre l'anachronisme, et sans avoir nécessairement lu le Pic de la Mirandole, a pu vouloir mettre en scène un homme prêt à tout pour tailler son propre rôle à sa mesure. Un homme voulant sculpter une œuvre d'art insurpassable : lui-même.

Les trois critères que nous venons d'énumérer plus haut (à savoir le *logos*, l'*ethos* et le *pathos*) constituant le socle d'un discours persuasif, César semble avoir sculpté sa parole publique depuis des années. L'autorité dont il fait preuve dès son apparition dans les rues de Rome dévoile en effet un *logos* très développé, un raisonnement discursif ancré dans ses paroles. Il ordonne plus qu'il ne discute. Aussi remarquons-nous que, dès son entrée en scène (légèrement retardée puisqu'elle intervient à l'acte 1, scène 2), l'empereur romain enjoint ceux qui l'entourent d'exécuter ses demandes. Il apostrophe ceux qui l'accompagnent, et l'impératif est utilisé lors de chaque prise de parole : « Calpurnia » (1.2.1 et 3), « Stand you [...] Antonio » (1.2.5), « Forget not [...] » (1.2.8). Dire, pour César, c'est faire, et ses proches le savent à l'instar d'Antoine qui explique : « When Caesar says 'do this,' it is performed » (1.2.12). Ainsi, par son discours, César fortifie non seulement son esprit mais il édifie aussi sa personne publique en sculptant et en martelant des arguments qui ne souffrent pas la contestation. Il sait donc parfaitement se mettre en scène à la manière du Duc dans *Le marchand de Venise*. En effet, la même impartialité et dureté de César apparaît dans la personne du Duc. Personnification de l'état et du pouvoir judiciaire tout comme César, le Duc mène le procès d'Antonio. Son impassibilité, voire son insensibilité froide, sont immédiatement apparentes lorsqu'il déclare qu'il est désolé pour Antonio qui va devoir faire face à un adversaire de pierre :

Come to answer
A stony adversary, an inhuman wretch,
Uncapable of pity, void and empty
From any dram of mercy
(4.1.2-5)

¹ Jean Pic de la Mirandole, *De la dignité de l'homme* (1486-87), trad. Yves Hersant, Combas, éditions de l'éclat, 1993, p. 7-9.

Comme le Duc du *Marchand de Venise*, César se justifie uniquement lorsqu'il en éprouve l'envie, l'utilité, et surtout lorsqu'il y voit un avantage politique. Ainsi, alors qu'il se plaint de Cassius dont la maigreur suspicieuse, à ses yeux, trahit la dangerosité, il n'hésite pas à détailler les défauts de ce dernier :

Would he were fatter! But I fear him not:
Yet if my name were liable to fear,
I do not know the man I should avoid
So soon as that spare Cassius. He reads much;
He is a great observer and he looks
Quite through the deeds of men: he loves no plays,
As thou dost, Antony; he hears no music;
Seldom he smiles, and smiles in such a sort
As if he mocked himself and scorned his spirit
That could be moved to smile at any thing.
Such men as he be never at heart's ease
Whiles they behold a greater than themselves,
And therefore are they very dangerous.
(1.2.199-211)

L'utilisation de conjonctions comme « yet » (1.2.200), « and » (1.2.207) ou encore « therefore » (1.2.211) démontre que, pour une fois, l'empereur s'applique à convaincre Marc Antoine. Pour ce faire, il flatte ce dernier en mettant en valeur les goûts de Marc Antoine pour le théâtre et la musique, que lui-même apprécie, et qui le différencient de Cassius.

Le personnage-titre s'appuie aussi sur son ressenti, sur son *ethos*. Ainsi, en voyant Cassius, César exprime ce qu'il ressent au sujet de ce dernier. Il veut autour de lui des hommes qui soient gras, aux cheveux bien lissés¹ :

Let me have men about me that are fat;
Sleek-headed men and such as sleep o' nights:
Yond Cassius has a lean and hungry look;
He thinks too much: such men are dangerous.
(1.2.193-96)

En utilisant cette comparaison, César établit que certains attributs tels que la maigreur ou l'embonpoint, les cheveux bien peignés ou au contraire ébouriffés, sont d'une part des

¹ L'idée ici étant que l'image extérieure reflète aussi l'intérieur de l'individu. Un homme peigné et vêtu avec soin montre qu'il n'a rien d'un rebelle capable de renverser l'ordre établi. Ironiquement, dans l'Angleterre élisabéthaine, contrairement à César, on se méfie davantage d'un individu corpulent que d'une personne plus menue, et dans l'Europe pré-moderne, de manière générale, les protestants par exemple ont souvent tendance à dépeindre les moines catholiques en religieux bien portants afin d'en souligner la gourmandise fautive. Voir Martin Elbel, « On the Side of the Angels: Franciscan Communication Strategies in Early Modern Bohemia » in *Cultural Exchange in Early Modern Europe, 1400-1700*, 4 vols., éd. Heinz Schilling et István György Tóth, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, vol. 1, (p. 338-59), p. 347.

signes importants à ses yeux, et d'autre part, des images interprétables par tous. Jules César associe un homme heureux, comblé, et satisfait, à son apparence, surtout à sa corpulence, et Cassius est bien trop émacié et pensif pour être comblé, ce qui fait forcément de lui un mécontent¹ avide de ce qu'il ne possède pas. On voit donc bien que, dans son discours très structuré, l'empereur évite la métaphore mais utilise conjointement la critique et l'éloquence, sculptant une image biaisée de Cassius qui puisse être immédiatement visualisée et partagée par celui qui l'écoute.

D'ailleurs, Jules César convainc son auditoire en exploitant également le *pathos* de son public. Il persuade autrui en ayant recours à un langage conventionnel, clair et articulé. Ornée de mots précis et directs, la parole n'en devient que plus efficace... et il est tentant de croire que lorsque la pièce fut jouée au Globe, un même acteur, en l'occurrence Richard Burbage, doublait Cicéron et le personnage-titre². Ensuite, Jules César utilise un langage corporel habilement codifié pour témoigner de son humeur et transmettre son impatience, son anxiété ou encore son malaise. Brutus conclut par exemple que quelque chose tracasse César rien qu'en remarquant un signe sur son front : « [...] But, look you, Cassius, / The angry spot doth glow on Caesar's brow » (1.2.183-84). César sait prendre la pause. Il se joue ainsi aisément de la sensibilité de Cassius en apparaissant en public, l'air préoccupé et agité.

Dans la même veine, le refus de la couronne par César d'un revers de main (« he put it by with the back of his hand », 1.2.222-23) veut traduire un dédain feint pour s'emparer du pouvoir, mais cherche aussi à tester la sensibilité du public. Le premier rejet de la couronne étant accueilli par une clameur, César le réitère une seconde, puis une troisième fois, façonnant petit à petit la réceptivité de son auditoire en sa faveur. Pourtant, Casca rapporte que les refus de César se font chaque fois un peu moins forts, (« every time gentler than other », 1.2.230-32) et il affirme qu'il les a bien compris, lui, comme faisant partie intégrante d'une mise en scène visant essentiellement à duper les imbéciles, une « foolery » (1.2.235). Bien que Casca dise ne pas avoir été trompé par le manège de César, la rhétorique qu'il utilise montre tout de même qu'il a été réceptif aux mots et actes de ce dernier. Il relate ces trois refus en utilisant presque les mêmes termes à chaque fois, d'abord avec « he put it by once » (1.2.239), puis « he put it by again » (1.2.240) et « he put it the third time by » (1.2.242). Il apparaît alors que César joue méthodiquement sur les

¹ Nous reviendrons sur l'idée du « malcontent » dans la troisième et dernière partie. Voir *infra*, p. 307, 387-88.

² Voir Garry Wills, *Rome and Rhetoric: Shakespeare's Julius Caesar*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2011, p. 13.

émotions de la foule pour mieux arriver à ses fins, à savoir être choisi de manière quasi unanime. La répétition de son refus pourrait ainsi s'assimiler à une technique de façonnage de la langue et du public. À bien y réfléchir, se pourrait-il que César, en bon sculpteur de mots et de sentiments, ait pu feindre son évanouissement (1.2.244) qui suit son troisième refus ?

Quoiqu'il en soit, Jules César ciselle toujours ses mots à son avantage, comme le démontre encore la courte conversation qu'il a avec son jeune serviteur (2.2). Jules César l'envoie demander aux prêtres de faire un sacrifice à la faveur des dieux. Il s'agit, logiquement, d'un ordre : « Go bid the priests do present sacrifice » (2.2.5). Cependant, le commandement de César va plus loin car les prêtres ne semblent pas non plus avoir le choix dans l'envoi de leur réponse. Ils doivent prédire le succès : « bring me their opinions of success » (2.2.6). En effet, bien que César parle d'« opinion », « success » est le terme final de sa phrase et c'est aussi celui dont on se rappelle le plus. L'autorité de César en devient toute puissante. Façonnés de manière rigoureuse, les ordres et les répliques de César sont d'autant plus efficaces qu'ils prennent en compte la conception que les Romains se font d'un homme politique. En d'autres termes, sa langue est en accord avec ce que le peuple attend de lui, à savoir qu'il soit un être éminemment respectable, de la race des seigneurs, et qu'il tranche sur des questions délicates. La plèbe ayant des attentes réelles et jugeant sur les faits, César privilégie une parole performative et se positionne au-dessus des autres. Lorsque le devin le met en garde contre les ides de Mars¹ (1.2.20 et 25), le général romain semble offusqué qu'un homme du peuple l'apostrophe par son prénom. Étonné, il répond par une question qui n'est pas destinée au locuteur mais à son entourage, c'est-à-dire à Brutus et Cassius. Il ordonne au devin de répéter ses mots, face à face, s'il ose. Ce dernier répète son avertissement sans sourciller. Le tyran l'entend, mais ne l'écoute pas. Le comportement de César peut paraître surprenant mais, en fait, correspond à celui d'un individu qui ajuste sans cesse ses propos à son auditoire. Devant le devin « rêveur » (1.2.26), l'empereur répond à peine à une interpellation qu'il juge avilissante. Il faut dire que César parle de lui à la troisième personne, ce qui, de fait, laisse peu de place à autrui puisque l'Autre, c'est lui : « Who is it in the press that calls on me? / I hear a tongue, shriller than all the music, / Cry 'Caesar!' Speak; Caesar is turned to hear » (1.2.17-19).

L'insolence de César n'est pas seulement dirigée envers les personnes socialement classées comme des subalternes, mais également envers ses familiers comme Cassius. Ce

¹ Dans le calendrier romain, les « ides » correspondent au 15 mars.

dernier, dans la pièce, raconte l'incident durant lequel il a aidé César à éviter la noyade. L'empereur aurait dû être reconnaissant à l'égard de son sauveur, pourtant Cassius ne rapporte que le dédain de l'empereur à son égard :

And this man
Is now become a god, and Cassius is
A wretched creature and must bend his body,
If Caesar carelessly but nod on him.
(1.2.117-20)

Cassius compare sarcastiquement César à un dieu et s'assimile, lui Cassius, à une créature misérable. Grâce à sa fonction, son rang social, sa verve et son arrogance, César sculpte donc sa légitimité sur le socle de la reconnaissance que l'auditoire lui accorde.

À cela, s'ajoute aussi son charisme et ses talents d'orateur qui font que l'auditoire interprète souvent très justement ses demandes, même si elles ne sont pas formulées. Tel est le cas, lorsque le peuple acclame César par deux fois. La raison de ces cris et ces applaudissements n'est pas immédiatement expliquée mais Cassius la connaît : « [f]or some new honours that are heaped on Caesar » (1.2.135). Qui plus est, César représente l'autorité incarnée, même lorsqu'il est dans un contexte familial. Dans sa demeure, avec son épouse, il est toujours celui qui dirige, façonne et commande, comme le prouve par exemple la répétition de la phrase : « Caesar shall [go] forth » (2.2.10, 28, 48).

De manière significative, nous venons donc de voir que César sculpte son discours en maniant la rhétorique et en employant une pléthore de moyens péremptoires, ce qui lui permet de s'affirmer comme une personne très autoritaire, voire tyrannique ou despotique¹. Il faut dire qu'il est le maître absolu ; il détient les pouvoirs du Sénat, exerce son autorité quasiment sans contrôle, et de surcroît, la gouvernance de l'État romain va lui être proposée de manière officielle. Néanmoins, ses paroles pétrifiantes et son attitude totalitaire conduisent insensiblement à son assassinat, et la vie des Romains va s'en trouver bouleversée.

2.1.2. Vers une statufication des personnages

De par son statut et son rôle de politicien dictateur, beaucoup de gens, partisans ou non de ses idées, gravitent autour de Jules César. Alliés ou conspirateurs, ils s'adaptent eux

¹ Nous reviendrons sur ce point dans la seconde partie de *Jules César*.

aussi à la personnalité de l'empereur, parfois consciemment ou parfois à leur insu. Au sein de son entourage proche, nous avons d'abord son épouse, Calpurnia, qui jongle entre la sphère privée et la sphère publique.

C'est dès l'acte 1, scène 2, que l'empereur romain et son épouse apparaissent dans un lieu public, entourés d'une foule de plébéiens. Alors que César est autoritaire, Calpurnia, elle, est très silencieuse. Elle s'exécute. À cause de son statut d'épouse, elle est tout d'abord obéissante et effacée, agit de façon mécanique, comme son éducation de femme le lui impose¹. D'ailleurs, elle ne s'offusque pas lorsque César rappelle à Antoine de toucher l'infertile Calpurnia pendant sa course :

Forget not, in your speed, Antonius,
To touch Calpurnia; for our elders say,
The barren, touched in this holy chase,
Shake off their sterile curse.
(1.2.8-11)

Déjà figée dans son rôle, elle est en outre frappée d'un trouble fonctionnel qui ne lui permet pas de procréer. Paralysée de l'intérieur, stérile, son corps de femme ne peut enfanter. La remarque de César l'assimile déjà à une femme froide au plus profond de ses entrailles. La vérité, c'est que Calpurnia semble avoir assimilé la froideur marmoréenne de son époux. Bien que cette pétrification partielle soit invisible, Brutus ne manque pas de remarquer que Calpurnia semble se cristalliser de l'extérieur. Lorsque le couple royal réapparaît après l'épisode de la couronne, Brutus constate que les joues de Calpurnia sont pâles : « Calpurnia's cheek is pale » (1.2.186). La vie semble peu à peu se retirer du corps de l'épouse de César alors que la froideur s'y installe et, de fait, dans la pièce, Calpurnia est de plus en plus assimilée à une statue blanchâtre et stoïque.

Pourtant, après cet épisode, Calpurnia s'anime une dernière fois avant de disparaître complètement, et de devenir un être pétrifié en monument dans un recoin de Rome. En effet, en dépit de son statut de femme (qui fait qu'elle n'est pas censée s'interposer dans le choix de son époux, encore moins dans une décision politique), Calpurnia sort momentanément de sa torpeur et argumente auprès de son mari. À l'acte 2, scène 2, alors qu'elle vient de voir en rêve la statue sanglante de son époux (un peu à l'image de l'une de

¹ Pour plus d'informations sur les femmes à l'ère élisabéthaine voir aussi Theresa D. Kemp, *Women in the Age of Shakespeare*, Santa Barbara, Denver et Oxford, Greenwood Press, 2010.

ces « Giant Statutes » décrites par John Donne dans « Satire 4»¹), Calpurnia, pétrifiée de peur par son cauchemar, plaide pour que César ne quitte pas leur demeure et finit par s'agenouiller (telle une statue élisabéthaine) devant le statuesque César : « Let me upon my knee prevail in this » (2.2.54). La remarque de Ruth Nevo paraît s'imposer ici : « The spirit of the play is “statuesque”; but the play is, as has frequently been pointed out, both actually and verbally blood-drenched »². Bien que sa femme l'implore, le tyran reste de marbre, mais il finira dans un bain de sang. L'arrivée de Décius et son argumentation quant à la signification du rêve rendent Calpurnia définitivement silencieuse. Lorsque Décius entraîne son mari au forum, Calpurnia ne semble plus faire partie du monde des vivants. Le rythme de la pièce se ralentit progressivement, et c'est d'ailleurs cette lenteur qu'un cinéaste comme Joseph L. Mankiewicz a su si bien exploiter en 1953, dans son adaptation filmique de la tragédie shakespearienne « par le biais de gros plans fixes » et « de longs mouvements de caméras » qui sont « autant de suspens possibles au cinéma et intolérables au théâtre »³.

Calpurnia n'est pas la seule à s'immobiliser dans le sillage du général romain. C'est dès la première scène que l'on remarque que le peuple romain se voit rappeler à l'ordre pour son irrespect des lois et son agitation. Encore plus qu'habituellement, à cause de la multitude de Romains ayant envahi les rues, les citoyens doivent agir selon des règles bien précises et ne pas se laisser aller à des comportements chaotiques. De fait, Flavius questionne le charpentier sur son non-respect des règles établies et lui demande : « What you not, / Being mechanical, you ought not walk / Upon a labouring day without the sign / Of your profession? » (1.1.2-5). La question souligne l'importance des règles et de l'espace de chacun selon son rang et sa profession. Elle met aussi en avant l'immobilité exigée des petites gens. Peu à peu, nous comprenons aussi que l'obéissance, la fixité des êtres, la soumission, la constance doivent aller de pair avec l'honnêteté. Le savetier s'amuse audacieusement de cet amalgame en jouant sur la paronomase « soles » / « souls ». Il fait mine de ne pas comprendre Murellus et explique scrupuleusement ce en quoi consiste son métier, en insistant bien sur son rôle de réparateur de semelle... ou d'âme : « [...] I am indeed, sir, / a surgeon to old shoes: when they are in great danger I recover them » (1.1.23-24). Le savetier poursuit en exploitant à dessein la polysémie de la langue

¹ « I... felt my selfe then / Becomming Traytor, and mee though I saw / One of our Giant Statutes ope his jaw / To sucke me in ». Voir John Donne, *Poetical Works*, Oxford, H. J. C. Grierson, 1929, vers 129-133.

² Ruth Nevo, *Tragic Form in Shakespeare*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 102.

³ Karine Hildenbrand-Girard, « Mankiewicz adaptateur de Shakespeare », *Études anglaises*, 2002/2, tome 55, p. 181-89, paragraphe 7. <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2002-2-page-181.htm> (site consulté le 25 juillet 2015).

(« guérir » et « recouvrir » sont les deux sens qui transparaisent dans le verbe « recover ») et confond sciemment l'immobilisme moral, l'obligation et l'autorité. Flavius lui demande alors la raison de sa participation à cette réunion festive : « Why dost thou lead these men about the streets? » (1.1.28). Cette question révèle bien ainsi le rôle de guide du savetier, qui explique que c'est pour se réjouir du triomphe de César ! Pourtant, selon les dires de Murellus et de Flavius, l'auditoire de César, stoïque, résigné, discipliné, devrait au contraire se statufier.

Dans la mesure où le rigorisme de César est omniprésent et légitimé en grande partie par ceux qui l'entourent, il se répercute sur ces derniers. Il est, à ce titre, particulièrement intéressant d'analyser les incidences de sa dictature sur ses proches comme sur les spectateurs de la pièce. Brutus est le premier à s'inquiéter des actions de César – du moins, c'est ce qu'il semble avouer à demi-mot à Cassius qui essaye de le sonder au sujet du tyran. Cassius veut en effet jauger les sentiments de Brutus, et affirme à ce dernier que, l'ayant observé depuis un certain temps, il le trouve de moins en moins malléable, ou de plus en plus ferme vis-à-vis de César. Il lui dit ainsi :

Brutus, I do observe you now of late:
I have not from your eyes that gentleness
And show of love as I was wont to have:
You bear too stubborn and too strange a hand
Over your friend that loves you.
(1.2.34-38)

Étant donné que Cassius dit ne plus voir de la bienveillance, « gentleness », dans ses yeux, il laisse sous-entendre que Brutus s'est endurci, rigidifié telle une sculpture. Brutus se défend somme toute assez mollement de ce changement et répond qu'il cache sous un voile sa vraie nature. Il parle de trouble sur son visage (« trouble of [his] countenance », 1.2.40), qui, à mon sens, signifie que l'altération qu'il a subie (ou/et encore en train de subir) est profonde et durable. Il explique :

Vexed I am
Of late with passions of some difference,
Conceptions only proper to myself,
Which give some soil perhaps to my behaviors.
(1.2.41-44)

Ici, la mention du voile fait incontestablement référence à des sentiments cachés, mais elle rappelle aussi les statues drapées de l'ère Tudor (illustrations n°110, 111, 112, 113, 114, 115).

Nous avons donc là un personnage statufié qui symbolise bien la société sclérosée du règne de César. Les habitants de Rome sont d'autant plus immobiles et silencieux qu'ils sont, dans la pièce, également comparés à des voyeurs, des « peeping Tom[s] ». Avec l'utilisation du verbe « peep », (« we petty men / Walk under his huge legs and peep about », 1.2.137-38), il est aisé d'imaginer les plébéiens pétrifiés sous le colossal César¹, mais ne pouvant s'empêcher de jeter des coups d'œil à la dérobée au tyran qui les écrase. Shakespeare compare explicitement César au Colosse de Rome et génère chez le spectateur une vision mi-comique, mi-tragique, d'un peuple passant sous les jambes du colosse. Le dramaturge joue ici beaucoup sur le non-dit : d'un point de vue religieux, on songe à l'adoration blasphématoire des images en trois dimensions. Mais de manière encore plus implicite, ce passage rappelle, par certains aspects, la légende de Godiva². Or, étant donné la dimension érotique et sexuelle de cette légende, il serait raisonnable de se demander si ce voyeurisme est d'ordre tyrannique ou / et érotique. Dans ce dernier cas, bien que les habitants soient tenus prisonniers, ils apparaissent moins captifs que captivés par les dessous de César. Ainsi, les Romains se font des voyeurs silencieux et statiques à l'instar d'Ham, fils de Noé³.

De plus, on peut voir dans la statufication des Romains une forme exponentielle d'endurcissement intérieur, car au début de la pièce, Murellus réprimandait déjà la foule pour son inhumanité :

Wherefore rejoice? What conquest brings he home?
 What tributaries follow him to Rome,
 To grace in captive bonds his chariot-wheels?
 You blocks, you stones, you worse than senseless things!
 O you hard hearts, you cruel men of Rome.
 (1.1.32-36)

Les termes « bonds », « blocks », « stone », « senseless things » se réfèrent à une multitude d'êtres insensibles, faits de pierre⁴. Ces motifs sont d'ailleurs repris dans le discours

¹ Je développerai cette dimension ultérieurement.

² Selon la légende qui est apparue plus d'un siècle après sa mort, Godiva, aussi appelée Godgifu, est une dame anglo-saxonne du XI^e siècle, épouse du comte Léofric de Mercie (968-1057), qui aurait traversé les rues de Coventry à cheval, entièrement nue, afin de convaincre son époux de diminuer les impôts. Tous les habitants de Coventry, pour montrer leur reconnaissance envers leur Dame, se sont enfermés chez eux pendant son passage pour préserver sa pudeur. Seul un curieux, nommé Tom, aurait osé jeter un coup d'œil à la dérobée. Il devint aveugle sur-le-champ.

³ Ham viole l'interdit en regardant sous le manteau de son père.

⁴ Cette référence au cœur de pierre des romains rappelle une image présente dans le livre d'Ezekiel dans la Bible où les cœurs de pierre sont remplacés par des cœurs remplis d'amour et de compassion : « A new heart also will I give you, and a new spirit will I put into you: as for that stony heart I will take it out of your flesh, and give you a fleshy heart » (26:36).

d'Antoine destiné à réveiller le peuple pétrifié. Il annonce : « [...] every wound of Caesar that should move / The stone of Rome to rise and mutiny » (3.2.224-25). Ici, l'expression « stones of Rome » fonctionne comme une métonymie des « statues ».

Le premier incident qui fige les spectateurs est celui de l'évanouissement du personnage-titre, qui n'est certes rien d'autre qu'une crise d'épilepsie se concluant par une syncope, c'est-à-dire par une perte de connaissance, mais qui apparaît comme un état de mort : « He fell down in the market-place, and foamed at mouth, and was speechless » (1.2.252-53). Bien que la scène ne soit pas montrée, elle génère chez le spectateur une vision éprouvante car, longtemps associée au surnaturel, l'épilepsie a été vue comme une manifestation tantôt divine, tantôt démoniaque et pathologique, et a souvent été expliquée par la théorie des humeurs¹. Philosophes et médecins ont du mal, dans l'Angleterre pré-moderne, à déterminer la nature et la signification de cette perte de conscience. L'épilepsie est donc paradoxalement comprise comme sacrée et honteuse à la fois, et dans la pièce, elle rend Jules César quelque peu mystique. Katharine Eisaman Maus remarque d'ailleurs qu'étant épileptique et fragile, César se pose en divinité, n'obéissant pas au mouvement naturel de l'existence : « although epileptic and physically frail, he [Caesar] imagines himself as embodying a god-like permanence, 'unshaked of motion' (3.1.70) ». Pourtant, à la lumière du dénouement, César est finalement vu comme un homme parmi les autres. Peut-être aussi atteint de surdité, le grand César n'apparaît finalement plus comme un homme surnaturel mais comme un être humain de plus en plus statique, avec ses qualités, mais surtout avec ses nombreuses faiblesses qui paralysent son action : l'éloquence seule ne suffit pas.

Déjà immobilisés par les lois et les contraintes de leur statut de petit peuple, les Romains, après un moment de panique, se figent encore plus en apprenant l'assassinat inattendu de César. Stup fi s par sa mort, les habitants de Rome fuient, dans un premier temps, alors même que Brutus leur ordonne de rester immobiles : « Fly not! Stand still! » (3.1.82). Néanmoins, devant le clivage qui s'opère entre la foule et les conspirateurs, les partisans de César et ses ennemis, le peuple semble peu à peu se raidir et se stupéfier. Antoine, l'air hébété, a fui vers sa demeure (« Fled to his house, amazed », 3.1.97) et

¹ Les contemporains de Shakespeare reprennent à leur compte les croyances de l'Antiquité. Les Grecs considéraient par exemple l'épilepsie comme une maladie sacrée. Selon E. M. Thornton, « In accordance with the humoral theory of the times which attributed all disease to a krasis or imbalance of the four humours of the body, phlegm, blood, black bile and yellow bile, they believed it to be caused by an excess of phlegm or black bile obstructing the flow of the 'animal spirits' through the nerves which they thought hollow ». Voir E. M. Thornton, *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy: An Historical Synthesis*, Londres, Heinemann, 1976, p. 25.

hommes, femmes, enfants se sauvent en criant (« Men wives, and children stare, cry out and run », 3.1.98). Tous reviennent finalement vers le forum, et c'est d'abord le serviteur d'Antoine qui vient s'agenouiller et se prosterner devant les meurtriers de César, puis Antoine lui-même. Ensuite, c'est à l'acte 3, scène 2 que les plébéiens se regroupent sur la place centrale. Nous pouvons facilement imaginer les regards inquiets des Romains rassemblés lorsque Brutus est à la tribune, mais dès que ce dernier est prêt à parler, le silence est demandé (« The noble Brutus is ascended. Silence » 3.2.11), et le silence, au théâtre, associé à la stase, génère des effets de pétrification et de statufication. C'est bien le cas ici : la foule est comme littéralement médusée. Cette scène est en réalité la réplique de la scène précédente dans laquelle César refusait la couronne. La foule est à nouveau réunie, immobile, presque comme rivée sur la place centrale qui devient le socle d'un immense regroupement de sculptures, statiques et relativement silencieuses compte tenu de la gravité du moment et du nombre de plébéiens rassemblés. Même lorsqu'ils exigent la lecture du testament de César, leur demande semble se faire dans le calme, sans agitation, sans panique. L'ancrage de leurs membres inférieurs paraît si bien établi que lorsque Marc Antoine descend de la tribune, ils ne bougent pas, et on leur ordonne de reculer : « Stand back! Room! Bear back! » (3.2.166).

À la vue du corps du tyran, les Romains s'avèrent stupéfiés par la violence de l'acte. Spectateurs impuissants et paralysés, ils sont les témoins directs des blessures infligées à Jules César, lui-même, immobile, tel un gisant barbouillé de sang, exactement comme dans le rêve de Calpurnia. Lorsque l'illusion scénique fonctionne, le danger et la souffrance contaminent le public par leur inquiétante proximité. Harold Fisch¹, auteur d'une analyse convaincante de la tragédie de Jules César, compare les personnages à des statues de pierre et de sang dans une cité fantôme. Paradoxalement, les Romains sont pétrifiés de peur² lorsqu'ils prennent conscience du chaos qu'ils vont devoir activement affronter, autrement dit des conséquences effrayantes provoquées par le meurtre de Jules César : guerre, luttes de pouvoir intestines, destruction. Les Romains deviennent, pour ainsi dire, des statues

¹ Harold Fisch, *Hamlet and the Word: The Covenant Pattern in Shakespeare*, New York, Frederick Ungar, 1971, p. 224-30.

² La pétrification par la peur liée à la mort est également présente dans *Le viol de Lucrece*. Collatine, l'époux de Lucrece est pétrifié à la vue de son épouse mourante et de son beau-père tentant désespérément de la sauver. Il s'écrit : « Stone-still, astonished with this deadly deed / Stood Collatine and his lordly crew, / Till Lucrece' father that beholds her bleed / Himself on her self-slaughtered body threw » (1730-3). Une pétrification par la peur est également présentée dans *Richard III* lorsque Buckingham est surpris de voir que son discours a paralysé ceux qui l'écoutaient : « They spake not a word, / But, like dumb statues or breathing stones / Stared each on other and looked deadly pale » (3.7.24-26).

dans une galerie ou dans un théâtre politique, qui s'érigent d'emblée en témoins impuissants, souffrants et statiques, devant le corps morbide et macabre de Jules César.

Pourtant, ils semblent également prendre plaisir à la vue du résultat de l'acte violent des conspirateurs après un moment de trauma et de stase, et se laissent émouvoir par le discours de Marc Antoine qui les incite à pourchasser Brutus et Cassius, lesquels s'enfuient de Rome. Antoine déclare d'ailleurs : « Belike they had some notice of the people, / How I had moved them » (3.2.263-64). Il semblerait donc que les Romains restent glacés d'effroi et éprouvent une certaine jouissance à la vue du cadavre. Christian Biet parle quant à lui de « volupté de l'effroi »¹, ou de plaisir esthétique, face à la pétrification du corps.

Les spectateurs deviennent, de fait, des témoins dolents, physiquement étrangers à la violence mais la partageant, pourtant. Grâce à la compassion qu'ils ressentent pour le personnage-titre, ils peuvent accuser sans dommage celui ou ceux qui font souffrir la victime, à savoir César qui change ainsi brutalement de statut dans la pièce : le tyran devient à son tour tyrannisé. La catharsis qui s'opère chez les spectateurs est d'ailleurs un préalable nécessaire au retour à l'ordre, à un rétablissement de liens sociaux justes et honorables. Le public en vient donc à souhaiter que la stase, symbole de sclérose et d'injustice, prenne fin, et que le monde romain, pétrifiant et pétrifié, soit remis en branle par de grands hommes, vaillants et honnêtes.

2.2. Sculptures des Neuf Preux : la cristallisation d'un idéal² ?

La tragédie shakespearienne pose avant tout le problème de l'éthique et de la valeur (« worth ») des actions humaines³. César et son entourage – Brutus, Cassius, Casca, Trébonius, Décius, Métellus, Cinna et Popillius – constituent une partie des éléments fondateurs de la cité romaine. Désignés pour leurs valeurs et leurs mérites (les huit proches de César, et César lui-même, sont tenus pour respectables, intègres, et nobles), ils se sont

¹ Voir Christian Biet, « La souffrance scénique du martyr au début du XVII^e siècle » in *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècle*, éd. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010, (p. 243-56), p. 256.

² Cette partie provient de la communication prononcée lors du congrès de la SAES à Toulon, en juin 2015, sur la thématique de l'engagement. Les présidentes de cet atelier étaient Mme le Professeur Christine Sukič et Mme le Professeur Line Cottagnies.

³ Dans la pièce, le terme « worth » apparaît cinq fois, son dérivé « worthy », sept fois, et « worthiness », deux fois.

engagés à préserver la cité et ses citoyens. Ils ne sont pour autant pas exempts de défauts. Ainsi, de par leurs incessantes rivalités et émulations, ils rappellent peu ou prou les courtisans élisabéthains divisés en factions¹.

En outre, de par leur engagement lié à leur fonction, ces neuf hommes d'état rappellent les figures médiévales des Neuf Preux² si souvent louées dans les récits de l'époque, et fréquemment représentés par des peintures murales et des sculptures du temps de Shakespeare³ (illustration n°116). Ces figures sont également mises à l'honneur, en 1584, par Richard Lloyd dans *A Briefe Discourse of the Most Renowned Actes and Roght Valiant Conquests of those Puisant Princes, called the Nine Worthies*⁴. Quant au dramaturge, il avait lui-même déjà utilisé l'image des Neuf Preux avant *Jules César* dans sa comédie *Peines d'amour perdues* (1594-95)⁵, mais à des fins burlesques visant à questionner l'héroïsme des Preux. On est assez loin, donc, du traitement plus subtil qu'il en fait dans *Jules César*. Dans cette dernière pièce, ayant pour but avoué de contribuer à promouvoir le bien-être des citoyens, certains de ces neuf hommes adoptent un comportement que je qualifierais volontiers de « statuesque » – je vais m'en expliquer dans les pages qui viennent – alors que d'autres semblent s'animer à outrance dans l'ultime dessein de se conformer à leur engagement d'origine.

2.2.1. Les Neuf Preux et leur engagement

Le thème des Neuf Preux est d'abord un modèle de chevalerie qui fut très populaire en Europe entre le XIV^e et le XVI^e siècle. La liste se compose d'hommes illustres et historiques, et s'organise en trois triades. La première est biblique (Josué, David,

¹ Wayne A. Rebhorn, « The Crisis of Aristocracy in *Julius Caesar* », *Renaissance Quarterly* 43 (1990), p. 75-111. Wayne mentionne notamment les partisans d'Essex et ceux de Cecil.

² Le thème littéraire des « Neuf Preux » connut pendant les XIV^e et XV^e siècles un très grand succès. Mais le Preux – incarnant des valeurs chevaleresques comme la prouesse ou l'honneur – est une figure qui remonte en réalité entre le V^e et le VII^e siècle. Voir l'ouvrage de Paul Huson, *Mystical Origins of the Tarot: From Ancient Roots to Modern Usage*, Vermont, Destiny Books, 2004, p. 8.

³ Il serait impossible ici de faire un inventaire complet de toutes les apparitions des Neuf Preux. Il existe un ensemble remarquable de Neuf Preux, peint sur toile, préparé en juillet 1554 pour la visite de la reine Marie et son époux Philippe d'Espagne à Londres. Voir l'ouvrage de John Gough Nichols, *The Chronicle of Queen Jane and of Two years of Queen Mary*, Camden Society Publication, No. 48, 1850, p. 78. L'illustration n°116 se trouve au Château de Chillingham (Northumberland) au Royaume-Uni.

⁴ Richard Lloyd, *A Briefe Discourse of the Most Renowned Actes and Roght Valiant Conquests of those Puisant Princes, called the Nine Worthies*, Londres, R. Wrade, 1584, STC (2nd ed.) / 16634.

⁵ À l'acte 5, scène 2 a lieu une représentation très approximative des Neufs Preux destinée à divertir le roi de Navarre et ses visiteuses françaises. Pompey a remplacé Jules César, Hercule Joshua, et ces deux personnages sont joués maladroitement par le clown Costard et par Moth, le petit page d'Armado. Pompey est en outre flanqué d'une armure ridicule, « with leopard's head on knee » (5.2.542).

Judas Macchabée), la deuxième, païenne (Hector, Alexandre, Jules César), et la dernière, chrétienne (Arthur, Charlemagne, Godefroy de Bouillon). Héros populaires, les Neuf Preux apparaissent dans un écrit par Jacques de Longuyon, les *Vœux du Paon* (vers 1310-1312)¹, comme des incarnations de l'idéal chevaleresque et ils cristallisent une certaine idéologie nobiliaire.

En Angleterre, les Neuf Preux connus sous le nom de « Nine Worthies » deviennent populaires, notamment grâce au poème de Richard Lloyd (1584), qui les définit comme « the greatest and mightiest conquerers, and Worthies of the world: / As well for their couragiousnes, as magnanimities, / Their valientnes, their wisdomes rare, and Princely pollicies »². Ils sont considérés comme des héros faisant preuve de qualités chevaleresques. Dans son poème, Lloyd décrit physiquement et moralement les neuf personnages. Maintes fois, ils apparaissent au fil des pages comme puissants, courageux, honorables, respectables, vaillants, vertueux, nobles... mais aussi, et de manière sans doute plus ambiguë, ambitieux, avarés et fiers. D'après Lloyd, Josué « was a good stature, strong and hardy to endure », Hector « was indifferent tall, well compact and strong whitall », David « was built little bone, in courage stout as anyone »³. Judas, lui, était impressionnant (« strong with big limbs »), Arthur massif et chevelu (« body square » et « full of hair »), Charles bien proportionné (« well proportionned »), Godefroy grand, imposant, et agréable à voir (« tall and large of limb », avec « a good complexion »)⁴. Quant à Jules César, il était pâle, maigre et ambitieux⁵. Cette dernière définition, curieusement, n'a rien de très flatteur, et si l'on se souvient de la critique de la maigreur que Shakespeare place dans la bouche de César, on peut s'amuser de l'ironie de la situation, qui fait qu'un personnage lui-même peu gras reproche à autrui son manque de rondeur⁶.

En littérature, de manière plus générale, les Preux (y compris César) sont en général utilisés dans une stratégie de glorification afin de louer un souverain, une lignée, ou un

¹ Voir Jacques de Longuyon, *Vœux du Paon*, 4 vols., éd. R. L. Graeme Ritchie, in *The Buik of Alexander*, Scottish Text Society, Édimbourg et Londres, 1921-29, vol. 2 et 3, et en particulier le texte intitulé « The Ballet of the Nine Nobles », p. cxxxiv-cl.

² Richard Lloyd, *A Briefe Discourse of the Most Renowned Actes and Roght Valiant Conquests of those Puisant Princes, called the Nine Worthies*, *op. cit.*, sig A2v.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Julius Caesar slender was, and lean likewise of body and face, / Pale and megre to behold, wise and learned, stout and bold: / Ambitious and haughty in mind, of nature courteous and kind », *Ibid.*

⁶ César s'exprime ainsi à propos de Brutus, « Let me have men about me that are fat, / Sleek-headed men, and such as sleep a-night. / Yon Cassius has a lean and hungry look. / He thinks too much. Such men are dangerous » (1.2.193-96).

seigneur ayant une vocation exemplaire et incontestable. John L. Nevinson analyse leur utilisation comme suit : « The Nine Worthies belong to that province of learning which lies between the Exempla of the Middle Ages and the Imprese of the Renaissance »¹. Par ailleurs, l'utilisation des Neuf Preux s'est répandue sous des formes et sur des supports extrêmement variés tels que des tapisseries (illustration n°117), des dessins peints (illustration n°118), des peintures murales (illustration n°119) et des sculptures (illustrations n°120, 121, 122)². Leurs multiples représentations témoignent de leur popularité et de l'importance attachée à leur exemplarité. Modèles idéalisés, les Neuf Preux se définissent aussi par un engagement valeureux, c'est-à-dire, courageux, droit et honnête. L'*OED* définit la notion d'engagement de la façon suivante :

The action of committing, in various senses; committal.

1. a. The action of entrusting, giving in charge, or commending
 - b. The committing of the care and custody of idiots to a responsible person.
2. a. The action of officially consigning to custody or confinement, or the state of being so consigned; imprisonment, confinement, esp. previous to trial.
 - b. A warrant or order of committal to prison.
3. Legislation. The action of referring or entrusting (a bill, etc.) to a committee.
- †4. The action of committing or perpetrating (an offence);
- †5. The action of engaging in or commencing (hostilities); hostile engagement. Obs. rare.
6. a. The committing of oneself, or being committed (to a particular course of conduct, etc.).
 - b. An engagement; a liability; pl. pecuniary obligations.
 - c. [translating French engagement.] An absolute moral choice of a course of action; hence, the state of being involved in political or social questions, or in furthering a particular doctrine or cause, esp. in one's literary or artistic expression; moral seriousness or social responsibility in artistic productions³.

À la lumière de cette définition et du portrait sommaire des Neuf Preux que je viens d'esquisser, je me propose, dans le développement qui va suivre, d'analyser les principaux personnages de *Jules César* qui sont autant de Preux marmoréens imaginés par Shakespeare.

Alors que, par exemple, Cassius sonde Brutus sur son allégeance à César (acte 1, scène 2), il utilise l'expression « worthy cogitations » (1.2.52), donnant ainsi de la valeur à sa réflexion. Ses idées sont par conséquent dignes d'être débattues. D'ailleurs, à des fins

¹ John L. Nevinson, « A Show of the Nine Worthies », *Shakespeare Quarterly*, vol. 14, No. 2 (Printemps, 1963), (p. 103-107), p. 103.

² Le thème des Neuf Preux a également été adapté par Richard Johnson (1573-v.1659) en 1592 dans son ouvrage *Nine Worthies of London*. L'écrivain emprunte le thème des preux et l'applique à des Londoniens d'origine modeste qui se sont illustrés par leur contribution glorieuse à l'histoire de l'Angleterre et à ce titre sont célébrés dans ce livre. Voir Joseph Meredith Toner, Lessing J. Rosenwald, *The Harleian miscellany; or, A collection of scarce, curious, and entertaining Pamphlets and tracts*, 12 vols., Londres, Robert Dutton, 1811, vol. 12, p. 164-93.

³ *OED*.

politiques, Cassius dit deviner des vertues cachées dans les yeux de Brutus (« hidden worthiness into your eye », 1.2.59) qui, quant à lui, ne les voit pas. Cassius continue de le séduire en l'appelant « noble Brutus » (1.2.64), puis « good Brutus » (1.2.68), et encore « gentle Brutus » (1.2.73). Il lui façonne donc une image élogieuse, celle d'un homme estimable et respecté par ses pairs.

2.2.2. L'immobilité noble de Jules César

La tragédie s'ouvre sur une description du peuple romain dans la rue pour l'élection de César. Rome, au début de la pièce, est agitée mais le tyran, lui, est calme, voire statique, comparé à la foule qui se rassemble. Alors que les festivités battent leur plein, César reste une figure tutélaire menaçante ; il est perçu, nous l'avons vu, comme un colosse qui enjambe l'univers étroit de la plèbe :

[...] he doth bestride the narrow world
Like a Colossus, and we petty men
Walk under his huge legs and peep about
To find ourselves dishonourable graves.
(1.2.136-39)

César est ironiquement assimilé au Colosse de Rome¹ (illustration n°123), et le terme « Colossus » renvoie à une sorte de sculpture démesurée, écrasant par sa masse le peuple à ses pieds. La comparaison, amplifiante et amplifiée, renvoie d'abord à plusieurs intertextes mythiques et historiques. On devine en creux la légende du Colosse de Rhodes, l'une des sept merveilles du monde, et la tradition des triomphes romains où le général vainqueur marche sous l'arc en tirant derrière lui le cortège de ses captifs enchaînés et humiliés. Les deux images mêlant leur sens, une analogie s'impose entre les deux, unissant le Colosse et l'arc de triomphe, superposant les jambes du colosse à l'arche sous laquelle défilent les sujets de César.

Ainsi, Cassius présente César en tyran, en conquérant inhumain. Cette allégation est aussi proférée par Flavius qui déclare à propos du général romain : « [he] keep[s] us [Romans] in servile fearfulness » (1.1.74). En somme, le peuple romain devient implicitement l'esclave captif que César traîne sous l'arc de triomphe, c'est-à-dire, ici, à

¹ Cette statue colossale en bronze de 30 mètres de haut représentant Hélios dieu du soleil est sculptée par Charès de Lindos. Elle est érigée sur une des rives de Rhodes afin de guider les voyageurs. La statue est détruite lors d'un tremblement de terre en 228 avant notre ère.

ses pieds. Dans le but d'accentuer encore l'immobilité de César par effet de contraste, Casca rappelle l'instabilité du monde environnant : « [...] all the sway of earth / Shakes like a thing unfirm? » (1.3.3-4). En évoquant la situation instable de la cité comparée à un monde déchaîné, il met implicitement en avant la stabilité de César, que l'on pourrait qualifier plus négativement d'immobilisme.

La paralysie du personnage-titre semble d'ailleurs s'amplifier au cours de la pièce, comme le remarque Cassius lorsqu'il délibère sur la potentielle venue de César au capitole le lendemain. Plus l'empereur, en proie à la superstition, est soupçonneux, moins il est enclin à bouger. Cassius s'interroge :

But it is doubtful yet
Whether Caesar will come forth today, or no;
For he is superstitious grown of late,
Quite from the main opinion he held once
Of fantasy, of dreams and ceremonies.
It may be, these apparent prodigies,
The unaccustomed terror of this night,
And the persuasion of his augurers,
May hold him from the Capitol today.
(2.1.193-201)

Le capitole semble donc abriter le grand homme telle une statue dans un édifice protégé.

L'image fixe de la statue est d'autant plus oppressante qu'elle est amplifiée par les différents sénateurs qui décrivent César comme un être imperturbable, obstiné, vissé à son socle. Brutus rappelle sa constance en déclarant : « And to speak truth of Caesar, / I have not known when his affections swayed / More than his reason » (2.1.19-21). César estime quant à lui que son raisonnement, pondéré et immuable, est une qualité. Ne se compare-t-il pas à l'étoile polaire qui, à la Renaissance, est perçue comme un repère fixe, rassurant, susceptible d'indiquer une direction constante au voyageur égaré ?

I could be well moved, if I were as you.
If I could pray to move, prayers would move me.
But I am constant as the Northern Star,
Of whose true-fixed and resting quality
There is no fellow in the firmament.
The skies are painted with unnumber'd sparks,
They are all fire and every one doth shine,
But there's but one in all doth hold his place:
So in the world; 'tis furnished well with men,
And men are flesh and blood, and apprehensive;
Yet in the number I do know but one
That unassailable holds on his rank,
Unshaked of motion: and that I am he,

Let me a little show it, even in this;
That I was constant Cimber should be banished,
And constant do remain to keep him so.
(3.1.58-73)

De prime abord, César apparaît donc froid et sûr de lui. Il se veut l'un des piliers du monde¹. Extérieurement insensible, il semble être fait d'une matière dure et stérile. L'empereur qui martèle le mot « constant » est la détermination faite homme – une détermination qui, en excès, devient un entêtement, une solidification de son être. Geoffrey Miles revient d'ailleurs sur la signification exacte de « constancy » à la fin du XVI^e siècle :

For Shakespeare's audience the word 'constancy' would have had a penumbra of Roman associations, evoking Roman courage, resolution, integrity, consistency, temperance, endurance of suffering, heroic death and suicide 'after the high Roman fashion' (IV, xvi, 89). More educated spectators would have recognized it as a Stoic term, raising choes of classical discussions by Cicero and Seneca, or immediately, of contemporary debates provoked by the works of Continental 'Neostoics like Justus Lipsius or Montaigne'².

En d'autres termes, la constance est la qualité de l'être invariable, uniforme, régulier. En ce sens, « la constance » est le contraire de la « mutabilité » et est quasiment synonyme de cohérence (soit, en anglais, « consistance »). Cohérent, César l'est à l'excès, jusque dans son refus opiniâtre de se rendre au Sénat malgré le rêve de Calpurnia. Il se contente de rapporter le cauchemar de son épouse, sans doute pour mieux l'exorciser :

She dreamt tonight she saw my statue,
Which like a fountain with an hundred spouts
Did run pure blood; and many lusty Romans
Came smiling and did bathe their hands in it.
(2.2.76-79)

Ce corps de pierre mutilé et sanglant n'augure pourtant rien de bon³. Telle une sculpture attaquée par les iconoclastes, la statue du cauchemar de Calpurnia vient rappeler aux spectateurs élisabéthains les scènes d'idolâtries du XVI^e siècle⁴. Mais l'engagement de César est comme gravé dans le marbre : il est immuable. L'interprétation du rêve de

¹ Voir Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, New York, Anchor Books, 2004, p. 415 : « The 'Northern Star', Olympus, and a great Colossus bestriding the earth. These images of constancy, fixity, and huge majesty, geographical images that seem to suggest Caesar as the pillar of the world, the principle of order, the fulcrum of the universe, all have some truth about them. And when he falls it is indeed as if the North Star, by which sailors chart their courses, has come unfixed, or Mount Olympus has been lifted from its place, plunging the whole world into disorder and confusion ».

² Geoffrey Miles, *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 1.

³ Voir Jean-Louis Claret, « Des dangers de représenter 'au vif' le spectacle sanglant » in *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècle*, ed. cit., (p. 87-98), p. 92-94.

⁴ Voir supra, p. 90-95.

Calpurnia par Décimus met d'ailleurs en exergue les liens qui unissent l'engagement de César à sa personne et à son image sculptée. Décimus explique en effet :

Your statue spouting blood in many pipes,
In which so many smiling Romans bathed,
Signifies that from you great Rome shall suck
Reviving blood, and that great men shall press
For tinctures, stains, relics, and cognizance.
(2.2.85-89)

Les termes « tinctures » et « stains » rappellent les couleurs de l'écu et suggère donc une matière appréciée et prisée telle que l'or. Les termes « relics » et « cognizance » renvoient de manière similaire à l'admiration et à l'adoration portées à la statue de Jules César, pareilles à celles que l'on vouait aux emblèmes et aux armoiries¹. Flatté, César est convaincu de l'importance de sa présence au Sénat. Attaché à ses principes, loyal à sa morale, jusqu'à son assassinat, César s'engage à être César, coûte que coûte.

Les spectateurs remarquent quant à eux que l'aplomb de César devant ce présage trahit le côté rigide de sa personnalité. Il faut dire qu'à la seule évocation de son nom, Jules César apparaît aux petites gens comme un grand homme, une figure d'autorité, qui incarne à lui seul l'esprit de l'empire. Jacqueline Cerquiglini parle même d'une « cristallisation de renom »², c'est-à-dire d'une solidification de l'être ou, dirais-je, d'une « statufication ». De toute évidence, le personnage-titre est perçu comme une sculpture monumentale et stable, et il s'engage à servir le peuple au mieux et à faire passer avant tout les besoins des citoyens romains. Aussi refuse-t-il de lire la lettre d'Artémidorus et lui rétorque : « What touches us ourself shall be last served » (3.1.8). Visiblement, César est loyal et soucieux de l'ordre social, et il est prêt à s'investir pleinement dans une entreprise patriotique même s'il doit pour cela demeurer 'as still as stone' afin de rassurer les citoyens. Est-il vraiment le dictateur de la pièce ? Shakespeare pose la question et semble bien y répondre par la négative.

Le général romain est aussi sincèrement anxieux d'agir de manière honorable comme un honnête chevalier qui servirait son peuple. Il refuse de mentir au Sénat à propos de son absence et cherche le terme pour dire son refus. Il ordonne ainsi à Décimus : « And tell them [senators] that I will not come today. / Cannot, is false, and that I dare not, falser.

¹ Voir Geoffrey Briggs, *Civic and Corporate Heraldry: A Dictionary of Impersonal Arms of England, Wales and N. Ireland*, Londres, Heraldry Today, 1971.

² Jacqueline Cerquiglini, « Fama et les Preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge », *Médiévales* 24, printemps 1993, (p. 35-44), p. 35.

/ I will not come today » (2.2.62-64). Seule la simplicité fait mouche. Le grand César ne mentira pas : « Shall Caesar send a lie? / Have I in conquest stretched mine arm so far, / To be afraid to tell graybeards the truth? » (2.2.65-67). Shakespeare dépeint ici César en véritable Preux qui, loin d'être un lâche, se comporte en homme courageux. L'homme fait de sa bravoure la clé de sa survie politique, et il déclare d'ailleurs à Calpurnia : « Cowards die many times before their deaths; / The valiant never taste of death but once » (2.2.32-33). Mais son engagement est si absolu qu'il en devient presque paralysant.

Sincèrement intéressé par le sort des Romains, César fait aussi montre d'une certaine largesse envers son peuple dans son testament (3.2.235-45) et il donne le gage de son authenticité et de son honneur, à la manière d'un véritable héros païen – à la manière d'un Preux. Dans son poème, Richard Lloyd décrit bien les Neuf Preux, les « Nine worthies », comme des guerriers en armure et parle de « mighty princes » qui confondent les scélérats (« confound the wicked one[s] »¹).

Avec le meurtre de César, réplique du cauchemar de Calpurnia, on assiste à la véritable statufication du tyran par les conspirateurs changés en Preux. Son immobilisation est alors complète et son corps allongé devient une statue de Preux, tel un gisant criblé de coups de poignard. L'assassinat de César est donc le moment où le tyran devient une sculpture allongée décrite par Antoine comme une ruine quasi-architecturale :

O, pardon me, thou bleeding piece of earth,
That I am meek and gentle with these butchers!
Thou art the ruins of the noblest man
That ever lived in the tide of times.
(3.1.257-60)

Étant donné le retour de César sous la forme d'un fantôme (4.2) déterminé à obtenir justice et liberté pour les Romains, on comprend rapidement que, si les motivations des autres Preux s'avèrent en fin de compte plus que douteuses, son engagement à lui s'avère inébranlable, tant et si bien qu'il demeure au-delà de la mort. De forme indistincte et blanchâtre, se rapprochant de celle d'une statue protégée d'un drap (souvenons-nous ici que les sculpteurs de terre enroulent généralement leur œuvre non finie dans un drap humidifié²), le fantôme de César se profile telle une sculpture inachevée, incarnant l'engagement bafoué d'un homme louable.

¹ Lloyd Richard, *A Briefe Discourse of the Most Renowned Actes and Roght Valiant Conquests of those Puisant Princes, called the Nine Worthies*, op. cit., p. 3.

² Il s'agit de préserver l'humidité de la terre pour pouvoir la travailler plus facilement.

2.2.3. Brutus : figure mobile

Les huit autres démagogues sont eux aussi, au départ, considérés comme des hommes politiques respectables, engagés à servir le peuple. L'estime que la plèbe porte à ces hommes valeureux, et en particulier à Brutus, est sarcastiquement soulignée par Antoine dans son discours à la fin de l'oraison (3.2.74-106). Le terme « honorable » est en effet répété à cinq reprises pour qualifier Brutus. Sa morale, sa dignité et sa réputation sont présentées comme acquises et ne sont donc plus à prouver. De plus, Brutus est le proche du noble César. Tous deux croient à un système où les romains seraient libres de toute tyrannie.

Désintéressé par le pouvoir contrairement aux autres sénateurs qui aspirent à délivrer la cité de la domination du tyran pour accroître leur propre importance, Brutus se laisse convaincre de se joindre au groupe de sénateurs conjurés et d'agir contre César. Il ne sait pas que Cassius et Casca ont déjà conclu un pacte contre César. En se serrant la main, Cassius et Casca scellent leur engagement et déclarent : « There's a bargain made » (1.3.119). Cassius ajoute que certains nobles Romains ont déjà formé une grande entreprise « of honourable-dangerous consequence » (1.3.123), rappelant ainsi les actes valeureux des Neuf Preux.

À l'acte suivant, Cassius ne manque pas de rappeler aux conspirateurs leur pacte en déclarant qu'ensemble, ils doivent se rendre chez César : « Nay, we will all of us be there to fetch him » (2.1.211). La raison de leur association contre le général romain est une suspicion grandissante selon laquelle ce dernier s'apprêterait à faire de Rome une cité républicaine dont il serait le seul maître. Les huit conjurés s'engagent et agissent donc pour l'en empêcher. Dès lors, Brutus sort de sa torpeur dans le but de combattre le tyran. Les conspirateurs sont en réalité tous sortis de leur état de stase, comme le révèle la lettre d'Artémidorus :

Caesar, beware of Brutus; take heed of Cassius; come not near Casca; have an eye to Cinna, trust not Trebonius; mark well Metellus Cimber: Decius Brutus loves thee not: thou hast wronged Caius Ligarius. There is but one mind in all these men, and it is bent against Caesar. (2.3.1-5)

Cet engagement dans l'action est marqué par l'expression « one mind in all these men, and it is bent against Caesar », qui présente les huit associés dans une même entreprise. Cela dit,

bien qu'ils aient tous consenti à renverser la statue de son socle, autrement dire à détruire César, c'est bien Cassius qui est l'instigateur principal du complot homicide. Il est le premier, en effet, à s'engager dans l'action pour faire tomber César. Il déclare :

I know where I will wear this dagger then:
Cassius from bondage will deliver Cassius.
Therein, ye gods, you make the weak most strong;
Therein, ye gods, you tyrants do defeat.
Nor stony tower, nor walls of beaten brass,
Nor airless dungeon, nor strong links of iron,
Can be retentive to the strength of spirit;
(1.3.88-94)

C'est encore lui qui recrute tous les conjurés. Sans son concours, ces derniers n'auraient certainement pas agi et ne seraient qu'une assemblée passive, immobile, que je comparerais volontiers à un ensemble de statues sculptées. En ce sens, la lettre de Cassius exige de l'action, et vise à animer des êtres jusque-là statiques : « 'Brutus, thou sleep'st. Awake, and see thyself. / Shall Rome, et cetera? Speak, strike, redress.' / Brutus, thou sleep'st. Awake!' » (2.1.46-48). Comme son ancêtre, Brutus se voit investi d'un rôle salvateur. Il s'anime alors fiévreusement :

'Speak, strike, redress.' Am I entreated
To speak and strike? O Rome, I make thee promise,
If the redress will follow, thou receivest
Thy full petition at the hand of Brutus.
(2.1.55-58)

Sa force de conviction fait que tous le suivent et participent plus ou moins passivement au complot, comme Popilius, qui entraîne Marc Antoine à l'écart. Lui est un conspirateur par défaut, en quelque sorte. Quant à Brutus, il est convaincu que ses actions libéreront Rome et son peuple du tyran, personnifié par l'image sculpturale de l'immuable Jules César, dont la stase s'assimile à la force tranquille. Il affirme ainsi au nom des huit autres qu'ils se liguent contre l'esprit de César (« we all stand up against the spirit of Caesar », 2.1.167), et lorsque César est mort, c'est encore lui qui en appelle à la paix et à la liberté (« Let's all cry 'peace, freedom and Liberty!' », 3.1.111). Mais si Cassius rassemble les troupes, c'est Brutus qui, en dernier ressort et par son prestige, les unit et les fait agir ensemble jusqu'au bout.

Les Preux qui renversent l'un des leurs au nom d'un idéal de démocratie ne sont en réalité que des automates, puisque qu'ils obéissent mécaniquement à une logique interne

mortifère. Brutus est d'ailleurs incapable d'alterner veille et sommeil, et semble perpétuellement en action. Alors que la cité dort, il arpente son jardin et soliloque sur son désir de justice et d'égalité (2.1). Il ne mange pas, ne parle pas, ne dort pas (2.1.251) comme s'il avait perdu les besoins primaires qui qualifient l'être humain. Il s'agit là, en réalité, d'un personnage hautement complexe et paradoxal. Si, par certains aspects, il s'apparente à une sculpture (son épouse s'agenouille à ses pieds comme devant une statue), par d'autres, il n'est qu'action et détermination.

On l'aura compris, son effervescence est le résultat de son engagement à faire tomber le tyran. Le spectateur peut donc légitimement se demander si Brutus est un homme « honorable ». En le montrant incapable d'aimer et en faisant passer l'honneur avant l'affection¹, Shakespeare semble répondre par la négative, mais il est en tout cas estimé par les Romains, comme le précise Casca :

O, he sits high in all the people's hearts,
And that which would appear offence in us,
His countenance, like richest alchemy,
Will change to virtue and to worthiness.
(1.3.157-60)

Le procédé d'alchimie que Casca mentionne ici fait de Brutus un être de pierre capable de se muer en statue d'or. Il souligne donc son potentiel, sa valeur et son charisme. Effectivement, après l'assassinat de César, Brutus parvient à transformer un acte vil en comportement noble. Il affirme à Antoine : « Our reasons are so full of good regard » (3.1.226). Déjà considéré comme « noble » (3.2.11) par la foule, lui-même n'hésite pas à mettre en avant dans son discours des qualités typiquement associées aux Neuf Preux : « honour » (3.2.14), « respect » (3.2.14), et « wisdom » (3.2.15). Il explique qu'il n'a pas tué César parce qu'il l'enviait, mais parce qu'il se souciait de Rome bien plus que de son cher ami. Son discours à l'acte 3, scène 2, révèle également que même si tous les conspirateurs disent avoir tué César parce qu'il était trop ambitieux, il est le seul (du moins le prétend-il) à avoir assassiné l'empereur par amour pour Rome : « With this I depart: that, as I slew my best lover for the good of Rome, I have the same dagger for myself when it shall please my country to need my death » (3.2.44-47). Paradoxalement, au terme de la mort de César, l'influence du dictateur défunt devrait être moindre, et pourtant, aux yeux des conspirateurs, César mort est plus puissant encore que César vivant. On le constate

¹ G. Wilson Knight, « The Eroticism of Julius Caesar » in *Bloom's Shakespeare Through the Ages*. Julius Caesar, éd. Harold Bloom, Infobase Publishing, New York, 2008, (p. 119-45), p. 133-34.

d'abord dans l'importance des traditions mortuaires qu'on accorde à l'empereur. Brutus insiste par exemple pour que les honneurs légitimes et les rites (« all true rites and lawful ceremonies », 3.1.243) soient dûment respectés. L'image de César accapare ensuite l'esprit de Brutus qui, après le meurtre de César, ne parvient plus à dormir la nuit car, pour lui, le sommeil est devenu synonyme de meurtre et de mort, « murderous slumber » (4.2.318). En revanche, son jeune serviteur Lucius, qui n'a quant à lui rien à se reprocher, dort d'un sommeil de plomb (« leaden mace upon the boy », 4.2.319). Le jeune homme semble pourtant avoir saisi le caractère fallacieux de l'entreprise des huit comploteurs. Tout en évoquant prudemment son instrument de musique, il affirme que Brutus s'est trompé dans son engagement : « the strings, my lord, are false » (4.2.341), déclare-t-il, mettant en exergue le terme « string », compris ici comme un lien corrompu, un engagement faussé où les huit comparses ne sont plus, aux yeux des spectateurs élisabéthains, que de pâles imitations des Preux.

Dans la mesure où tous (ou presque) se donnent la mort, ces Preux-là incarnent la lâcheté et s'avèrent finalement incapables d'être à la hauteur des idéaux incarnés par les véritables Neuf Preux. Cassius en est le parfait exemple. Incapable de se donner la mort, il demande de l'aide à Pindarus et se cache le visage lorsqu'il est transpercé par l'épée de son esclave. C'est seulement par une éternelle stase qu'il parvient à s'affranchir de son serment. Son corps est ensuite vu par Titinius et Messala : il est allongé, tel un gisant de pierre (5.3). C'est ensuite au tour de Titinius d'en finir : il se poignarde et meurt (5.3), allongé sur le dos, le visage tourné vers le ciel (« Titinius' face is upward », 5.3.92). Brutus ne peut pas se donner la mort, bien que ce soit la seule solution pour se libérer. Il implore donc Clitus, Dardanius, puis Volumnius, mais c'est finalement Straton qui tiendra l'épée sur laquelle Brutus s'empalera. Straton, à cet instant, observe d'ailleurs que Brutus se libère enfin de ses entraves : « Free from the bondage you are in, Messala » (5.5.54). La déchéance des conspirateurs vient ici rappeler aux spectateurs élisabéthains la Chute de l'homme, une chute hors de la grâce de Dieu, dans la fange, la pourriture, le désordre et l'ignorance pour avoir violé l'ordre établi par le Créateur.

Immobilisés à jamais, les conspirateurs ne seront donc pas glorieusement statufiés par la mort, mais simplement emprisonnés dans un sommeil éternel. S'ils s'étaient comportés de manière honorable et sage, une sculpture aurait pu être ciselée en mémoire de leurs valeureux actes. Cependant, à la fin de la pièce, alors que la présence / absence de César semble s'être développée de manière exceptionnelle et exponentielle, le statut des conspirateurs, lui, a considérablement décliné. Autrement dit, des Neuf Preux du début ne

reste vraiment que César, statufié, voire glorifié par la mort. Brutus pourrait être considéré comme une sorte de « pseudo-Preux », ses raisons étant apparemment louables, mais Shakespeare semble nous suggérer que la manière qu'il a eue de parvenir à ses fins est tout sauf honorable. Voici ce qui est dit à son propos :

This was the noblest Roman of them all.
All the conspirators save only he
Did that they did in envy of great Caesar;
He only, in a general honest thought
And common good to all, made one of them.
His life was gentle, and the elements
So mixed in him that Nature might stand up
And say to all the world "This was a man!".
(5.5.67-74)

Les termes significatifs, ici, sont « the noblest Roman », « a general honest », « gentle ». De plus, seul Brutus ne se suicide pas par désespoir mais pour éviter le déshonneur. Il est d'ailleurs le seul, parmi les huit assassins, à être reconnu comme une créature digne de respect par Antoine et Octave et à recevoir les devoirs funéraires (« rites of burial », 5.5.76), c'est-à-dire à avoir une sépulture :

According to his virtue let us use him,
With all respect and rites of burial.
Within my tent his bones to-night shall lie,
Most like a soldier, ordered honourably.
So call the field to rest; and let's away,
To part the glories of this happy day.
(5.5.75-80)

J'espère ainsi avoir montré dans ce développement que certes, l'engagement des neuf politiciens dans *Jules César* ne parvient pas réellement à statuer l'honneur et la gloire de ces hommes en Neuf Preux, mais le thème chevaleresque et la représentation de ces vaillants chevaliers sont constamment rappelés dans la tragédie, souvent de manière ironique. James J. Rorimer et Margaret B. Freeman affirment que « the idea of the 'nine worthies' caught the imagination of the people of the time and inspired many work of art »¹, et il me semble qu'ici, Shakespeare exploite ces figures certes très indirectement, mais de manière fort originale. Et c'est notamment par le biais du langage de la stase et de la statue qu'il remet en question les valeurs associées aux Neuf Preux et qu'il explore, à sa manière, la complexité de la notion d'engagement en politique.

¹ James J. Rorimer et Margaret B. Freeman, « The Nine Heroes Tapestries at the Cloisters » in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Numéro spécial 7, 1948-1949, (p. 243-260), p. 244.

2.3. Statue de Mars

Mars, pour les Romains, représente le dieu de la guerre qu'ils honoraient chaque année par des fêtes et des sacrifices au pied de ses représentations sculpturales (illustration n°124). Fêté religieusement en mars et en octobre, Mars représente une purification où le renouveau occupe une place importante. De fait, au vu des événements qui se déroulent dans la cité romaine, où le monde tremble comme une « chose instable » (« [the] earth / Shakes like a thing unfirm », 1.3.3-4), la mort de Jules César ne peut-elle pas être perçue comme le déclencheur d'un état de guerre ?

2.3.1. Sculpture de guerre

Avec la mort de César, nous l'avons vu, l'empereur est durablement statufié, mais c'est grâce au discours de Marc Antoine que César est définitivement honoré, glorifié, voire divinisé en sculpture guerrière. En effet, Marc Antoine manipule et galvanise le peuple avec ses paroles¹ et présente le corps du mort comme une source de valeur, de prestige et de puissance. Pourtant, l'assassinat de César déclenche de fait l'instabilité politique de Rome et engendre un conflit entre Brutus et Marc Antoine. Le corps de César devient alors la représentation d'un dieu guerrier allongé, une statue de gisant que l'on admire pour la puissance et l'influence qu'on lui attribue, et devant laquelle on se recueille.

À ce titre, l'atmosphère conflictuelle qui s'installe très rapidement après l'assassinat se lit déjà dans les propos de Brutus lorsque ce dernier recourt à des termes très directs que lui inspire le corps immobile de Jules César. Il n'hésite pas, en effet, à utiliser les adjectifs « bloody and cruel » (3.1.166), ou encore la formule allitérative « bleeding business » (3.1.169). La mort n'est ici pas atténuée : elle est livrée dans toute sa violence. En apprenant l'assassinat de César (alors même que sa dépouille n'a pas encore été montrée), les Romains, d'abord médusés, s'échauffent. Brutus est bien conscient que l'heure n'est pas à la paix lorsqu'il déclare à Marc Antoine : « Only be patient till we have appeased / The multitude, beside themselves with fear » (3.1.180-81). Si la « multitude » réagit ainsi à la nouvelle de la mort de César, que se passera-t-il à la vue du corps meurtri

¹ Garry Wills, *Rome and Rhetoric: Shakespeare's Julius Caesar*, op. cit.

de ce dernier ? Marc Antoine a déjà fait ses choix et pris ses décisions. Seul devant le corps du général romain, il ne cherche à apaiser personne, mais évoque au contraire la guerre et la mort. Il parle de blessure (« wound », 3.1.262), de furie et de chaos (« domestic fury and fierce civil strife », 3.1.266), de sang et de destruction (« blood and destruction », 3.1.268), et les évocations belliqueuses s'accumulent : « hands of war » (3.1.271), « havoc », « dogs of war » (3.1.276) et « burial » (3.1.278). Il n'oublie pas de convoquer l'esprit vengeur de César (« Caesar's spirit, ranging for revenge, / With Ate by his side come hot from hell », 3.1.273), à la manière des héros bafoués qui peuplaient alors les « revenge tragedies » élisabéthaines. Le colosse de pierre, debout, faisait régner l'ordre dans la ville. Le gisant couché déstabilise les Romains et l'on pressent alors l'émeute future.

Casca entrevoit cette guerre des hommes et des dieux dès le premier acte, lorsqu'il déclare qu'une guerre civile se déroule dans le ciel (« Civil strife in heaven », 1.3.11). Selon lui, les cieux n'ont jamais été aussi menaçants : « Who ever knew the heavens menace so? » (1.3.44). La foudre (« thunder-stone », 1.3.49) tombe du ciel (« breast of heaven », 3.1.51) comme si elle provenait des dieux en colère (« mightly gods », 1.3.55). Le corps de César est finalement celui qui, sur terre, déchaîne la foule et inspire la lutte. En d'autres termes, le défunt tyran devient une sculpture mortuaire incarnant la guerre. Marc Antoine a d'ailleurs la ferme intention d'exposer le corps de César telle une statue de guerrier gisant :

And am moreover suitor that I may
Produce his body to the marketplace,
And in the pulpit, as becomes a friend,
Speak in the order of his funeral.
(3.1.229-32)

Son but étant de sensibiliser et de convaincre les Romains qu'une guerre est incontournable, voire indispensable, c'est grâce à l'exposition du corps inerte du héros que Marc Antoine compte inciter les plébéiens à sceller leur union devant un statuesque César, de la même manière que lui, Marc Antoine, s'était engagé devant le corps de César auprès des conspirateurs. Le discours funéraire qu'il se prépare à livrer devant ce corps rappelle sans faillir une épitaphe en l'honneur d'un guerrier. L'image sculpturale du cadavre de César sur la place publique revêt ici une importante force de persuasion, comme le souligne Marc Antoine :

If then thy spirit look upon us now,
Shall it not grieve thee dearer than thy death

To see thy Antony making his peace,
Shaking the bloody fingers of thy foes –
Most noble! – in the presence of thy corpse?
Had I as many eyes as thou hast wounds,
Weeping as fast as they stream forth thy blood,
It would become me better than to close
In terms of friendship with thine enemies.
Pardon me, Julius!
(3.1.196-204)

Par ces mots prononcés devant le défunt César, Marc Antoine s'engage à venger la victime. Il faut dire que le corps troué de ce dernier représente non seulement l'enveloppe du défunt mais également son esprit et, à la vue des plaies béantes et rouges, Marc Antoine se sent alors l'âme d'un vengeur face à ce corps martyrisé. Cet aspect est fondamental pour les spectateurs élisabéthains. En effet, comme le souligne Lisa S. Sarks-Estes :

In staging the creation of Julius Caesar as male martyr, Shakespeare not only discloses the process by which male bodies are made sacred, but he also points to the connection between Christianity and its pagan past, via Catholicism. The idea that the iconic saint replaced past gods was a heated point for Reformation Protestants, who saw hagiography as the site where Catholicism and paganism met¹.

On a pu dire que les plaies béantes de César, comparables à des orifices, symbolisaient sa féminité. Mais en réalité, ce que voyait surtout le public du Globe, c'était la dimension christique de ces blessures. Les entailles de Jules César sont en effet, par analogie, reliés à la mort du Christ. Le personnage de Brutus tel que l' imagine Shakespeare décrit d'ailleurs, de manière étrange, ce que les chrétiens faisaient à la mort de Jésus : « And they would go and kiss the dead Caesar's wounds, / And dip their napkins in his sacred blood, / Yea, beg a hair of him for memory » (3.2.133-35). Quoi qu'il en soit, en montrant le corps sanglant de César, Brutus appelle à la réaction :

Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb mouths,
And bid them speak for me. But 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.
(3.2.220-25)

Lisa S. Sarks-Estes soutient l'hypothèse selon laquelle César serait une victime christique en affirmant que les marques de la divinité du général sont visibles par tous, et

¹ Lisa S. Sarks-Estes, *Violence, Trauma, and Virtues in Shakespeare's Roman Poems and Plays. Transforming Ovid*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 137.

que son statut post-mortem ne laisse donc aucun doute : « Here, Antony employs the imagery associated with the cult of Christ's wound – wounds, lips, and tongues – in characterizing Caesar as a specifically *male* martyr »¹. La dépouille de l'empereur a donc un impact considérable sur les spectateurs élisabéthains. Elle influe aussi, d'une autre manière, sur le comportement des Romains. Du côté des conspirateurs, les sénateurs perçoivent le risque de chaos et entrent dans une phase de négociations. Cassius, lui, parle de pacte (« compact ») à sceller : « I blame you not for praising Caesar so; / But what compact mean you to have with us? » (3.1.217-18). Ce terme, compris comme un « contrat » entre plusieurs personnes, revêt évidemment, dans ce contexte, une signification politique. Brutus et Cassius tentent tous deux d'éloigner la foule et de diminuer le nombre de plébéiens exposés à la vue du corps de César. Ainsi, l'impact de la vision de ce corps immobile influencera un nombre de personnes moins important. Mais, il est trop tard.

La réaction guerrière des plébéiens ne se fait guère attendre. L'un d'entre eux soumet l'idée de brûler le corps de César en un lieu sacré : « We'll burn his body in the holy place » (3.2.247). La foule veut également arracher les bancs, les sièges, les contrevents dans une sorte de frénésie destructrice, purificatrice et vengeresse. Ironiquement, cette réaction violente fait écho au comportement de Brutus à l'acte 2, scène 1, qui s'alliait aux conspirateurs pour renverser César. Ce dernier considérait déjà le général romain comme un esprit, une intelligence plus qu'un corps, à la manière d'une sculpture dépourvue de fluide vital mais incarnant l'essence même du tyran :

We all stand up against the spirit of Caesar;
And in the spirit of men there is no blood:
O, that we then could come by Caesar's spirit,
And not dismember Caesar! But, alas,
Caesar must bleed for it.
(2.1.167-71)

À cette image quasiment statuesque d'un César tout-puissant qu'il faut renverser coûte que coûte s'ajoute, dans la pièce, la 'vraie' statue de l'empereur Pompée au pied de laquelle César s'effondre (« the base of Pompey's statue, / Which all the while ran blood, great Caesar fell », 3.2.186-87). Il convient en outre de remarquer ici que, si le rêve de la statue ensanglantée de César est une pure invention shakespearienne, la statue de Pompée

¹ Lisa S. Starks-Estes, *Violence, Trauma, and Virtues in Shakespeare's Roman Poems and Plays*, op. cit., p. 137.

(illustration n°125), elle, figure déjà dans les écrits de Plutarque¹. Shakespeare en fait un élément central de sa pièce puisqu'elle est invoquée au beau milieu de la tragédie : le piédestal sur lequel s'effondre l'empereur assassiné est aussi le socle virtuel de *Jules César*.

La guerre qui se profile montre finalement que la société romaine s'affaiblit et est en train de périr. Naomi Conn Liebler, dans « 'Thou bleeding piece of earth': The Ritual Ground of Julius Caesar », souligne la place prépondérante de l'image du corps de César couvert de sang. Pour elle, ce corps inerte renforce le thème du déclin ou de la décadence de la société romaine et de ses traditions². Or, même de son vivant, César, mi-dieu, mi-homme, présente d'ailleurs assez ouvertement ses faiblesses liées à son âge (l'équivalent de malfaçons sur une statue). Il confesse être à moitié sourd (« Come on my right hand, for this ear is deaf », 1.2.214), et il s'évanouit. James George Frazer rappelle que dans la Rome antique, l'homme-dieu était remplacé dès qu'il montrait des symptômes de faiblesses afin que son âme soit transférée à un successeur : « The man-god must be killed as soon as he shews symptoms that his powers are beginning to fail, and his soul must be transferred to a vigorous successor before it has seriously impaired by the threatened decay »³. En ce sens, avec ses crises d'épilepsie et son audition défaillante, le tyran donne des signes de faiblesse qui annoncent sa fin proche. Parce que César représente une figure d'autorité, pour ne pas dire une figure quasiment paternelle pour certains, son assassinat par ses propres sénateurs revêt un aspect rituel. Le corps de César en gisant devient de fait sacralisé. Rappelons-nous qu'à la lecture du testament, Marc Antoine demande à la plèbe de former un cercle autour du cadavre. Or, la figure du cercle à la Renaissance est en partie liée à des rites propres à la magie.

Ainsi, les funérailles de César, son corps immobile exhibé dans la cité et comme disséqué par le regard des Romains, constituent une sorte de préambule à l'érection d'un monument à la gloire de l'empereur qui seul pourra symboliquement ramener la paix. Toutefois, dans *Jules César*, la mort du personnage-titre n'est pas suivie d'un

¹ Dans la traduction de Sir Thomas North de Plutarque dans *The Life of Julius Caesar*, il est dit que : « [Caesar] made no resistance, and was driven, either casually, or purposely, by the counsell of the conspirators, against the base whereupon Pompey's image stoode, which ranne all of a goare boude, till he was slaine. Thus it seemed, that the image tooke just reuenge of Pompey's enemy ». Voir Plutarque, *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, 6 vols., trad. Thomas North, Londres, David Nutt, 1896, vol. 5, p. 68.

² Naomi Conn Liebler, « 'Thou bleeding piece of earth': The Ritual Ground of *Julius Caesar* », *Shakespeare Studies* 14, 1981, p. 175-96.

³ James George Frazer, *The Golden Bough. A study in magic and religion*, Oxford, Oxford University Press, [1911-1915], 1994, p. 228.

rétablissement de l'ordre : la rhétorique de Marc Antoine devant le corps de César ne fait qu'exciter la violence de la foule. Qui plus est, Marc Antoine exige des citoyens romains de venir tremper leur mouchoir dans le sang des plaies de César ou de mendier l'un de ces cheveux. Selon Barbara J. Baines, il théâtralise sciemment ce moment afin d'émouvoir les Romains et d'aiguiser leur curiosité pour mieux les manipuler ensuite :

Like the fine player in *Hamlet* who weeps for Hecuba, Antony breaks his oration to shed tears for Caesar: 'his eyes are red as fire with weeping' (3.2.116). With Caesar's will as a stage property, he plays to this audience's curiosity and greed. Generating suspense, he first refuses to read the will, claiming that its contents would sanctify Caesar; a napkin soaked in his 'sacred blood' (3.2.134) would become a holy relic to be bequeathed as a rich legacy. This image, like the rest of Anthony's verbal refashioning, is an ironic appropriation of Brutus's image of Caesar as a dish fit for the gods¹.

Le pouvoir, conclue-t-elle, est un vaste théâtre où tout n'est que jeu. Le corps du dictateur est ici sanctifié à des fins politiques : il devient celui d'un martyr dont on garde précieusement les reliques, alors qu'à l'inverse, les conspirateurs se rendent coupables d'un acte sacrilège. De fait, la crise sacrificielle est amorcée et la lutte pour le pouvoir et au nom de la vengeance peut commencer.

2.3.2. Sculpture de l'excès

Jules César est aussi, à bien des égards, une tragédie qui sculpte, façonne et travaille l'excès. Par exemple, le personnage-titre fait entendre maintes fois au peuple qu'il doit se méfier des manipulations des politiciens et des excès de chacun d'entre eux². Aux sénateurs, il rappelle qu'il est indispensable de veiller à l'équilibre entre intérêt privé et intérêt de l'état³: grandeur et sagesse ne doivent pas se mêler à l'excès. Ces avertissements annoncent que la norme, l'équilibre, la modération ne vont en réalité pas être respectés et, nous l'avons vu, c'est dès le départ que le général romain fait lui-même preuve d'un excès de confiance quelque peu imprudent qui l'entraînera vers la statufication de son être.

¹ Barbara J. Baines, « 'That every like is not the same': The Vicissitudes of Language in *Julius Caesar* » in *Bloom's Modern Critical Interpretations. William Shakespeare's Julius Caesar*, éd. Harold Bloom, New York, Infobase Publishing, 2010, (p. 131-46), p. 139.

² Voir par exemple les propos de César au sujet de Cassius (1.2.199-211) et de son insatiable envie de devenir le plus grand des Romains.

³ Cimber fait partie de ces gens lorsqu'il requiert à César que son frère ne soit pas banni (3.1.35-49). Par sa demande, il outrepassa les lois, et se pense au-dessus des règles établies pour tous, sans exception.

La raison de son excès d'assurance est sans nul doute due à ses antécédents. Il a en effet su prendre les décisions qui l'ont mené au pouvoir, et l'ont élevé presque au rang d'une divinité. D'ailleurs, alors que les conspirateurs tentent de le faire changer d'avis au sujet de l'exil du frère de Cimber, César s'en offusque et n'hésite pas à se comparer à un dieu grec demeurant sur le mont Olympe : « Wilt thou lift up Olympus? » (3.1.74). César s'assimile à une puissance immortelle et, par conséquent, une représentation sculpturale de sa personne dans cette Rome païenne ne semble pas déplacée. César n'est donc pas simplement statufié et divinisé de manière purement abstraite et métaphorique. Des statues de l'empereur, lors des Lupercales, sont même ornées de diadèmes, comme l'écrit Shakespeare dans la première scène de la pièce, reprenant en cela le descriptif de Plutarque¹. César est donc figé et divinisé de son vivant. Or, le rapport au divin est primordial dans la Rome dépeinte par Shakespeare. Les observations relatives aux dieux de la part des proches du tyran (et de Jules César lui-même) créent un fort lien entre l'ici et l'au-delà, une communication constante entre le visible et l'invisible. Murellus est le premier à rudoyer les plébéiens et à les inciter à supplier les dieux (« run to you houses, fall upon your knee, / Pray to the gods [...] », 1.1.53-54). Puis, c'est au tour de Cassius de s'interroger sur César et sur son statut quasi-divin qui fait de lui une créature proche et inaccessible à la fois : « Now in the name of all the gods at once, / Upon what meat doth this our Caesar feed / That he is grown so great? » (1.2.149-51). Dans la scène suivante, il n'hésite pas à implorer les dieux : « Therein, ye gods, you make the weak most strong; / Therein, ye gods, you tyrants do defeat » (1.3.90-91). Quant à Brutus, il sollicite les dieux une première fois pour qu'ils le protègent (« For let the gods so speed me as I love / The name of honour more than I fear death », 1.2.90-91), puis lorsqu'il argumente avec Cassius, il lance : « Judge me, you gods » (4.2.38). Enfin, lorsqu'il est en présence du fantôme de César, il s'interroge : « Art thou any thing? / Art thou some god, some angel, or some devil [...] » (4.2.329-30). Même Marc Antoine invoque les dieux devant le corps de César : « Judge, O you gods, how dearly Caesar loved him! » (3.2.180). Pour César, les divinités sont des êtres surnaturellement puissants dont les actions ne peuvent être déjouées : « What can be avoided / Whose end is purposed by the mighty gods? » (2.2.26-27). On comprend donc qu'il s'identifie à ces créatures immortelles. Pourtant, de manière éminemment paradoxale, la multiplication excessive des invocations aux dieux païens

¹ Voir Plutarque, *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, *op. cit.*, p. 62, plus précisément dans *The Life of Julius Caesar* : « [...] there were set up images of Caesar in the city with Diadeames upon their heades, like kinges ».

souligne en réalité leur absence tangible. Ils semblent en effet avoir délaissé Rome, et de fait, le pouvoir religieux et surnaturel n'est pas reconnu à sa juste valeur puisqu'on semble honorer César à la place des dieux eux-mêmes.

L'apparente vacance des dieux met par conséquent Rome en danger. C'est d'abord Casca qui s'inquiète de ce qu'il appelle « a tempest dropping fire » (1.3.10), un orage de feu. Mais en réalité, les dieux n'ont pas déserté la cité : ils sont tout simplement excédés par les hommes et intensifient leurs présages funestes (« portentous things », 1.3.31). Cicéron évoque lui aussi un ciel bouleversé (« disturbed sky », 1.3.39). Cinna, quant à lui, est le témoin de visions étranges (« strange sights », 1.3.137) et César, pourtant enfoncé dans ses certitudes, s'interroge sur la paix des cieux : « Nor heaven nor earth have been at peace tonight » (2.2.1). Calpurnia, quant à elle, est apeurée par les faits étranges qui lui sont rapportés dans les rues de Rome. Voici ce qu'elle explique à César :

A lioness hath whelped in the streets,
And graves have yawned, and yielded up their dead.
Fierce fiery warriors fought upon the clouds,
In ranks and squadrons and right form of war,
Which drizzled blood upon the Capitol.
The noise of battle hurtled in the air.
Horses did neigh, and dying men did groan,
And ghosts did shriek and squeal about the streets.
(2.2.17-24)

Calpurnia assimile les morts aux vivants, puis rapporte la présence de guerriers de feu dans le ciel, rappelant ainsi les visions de Casca et celles de son époux¹. La pluie de sang à laquelle elle fait référence provient elle aussi des cieux, et donc des dieux, si souvent convoqués dans les discours des uns et des autres, mais si peu représentés dans Rome. Ces signes prémonitoires annoncent la mort outrancière du tyran. Et d'ailleurs, Jules César ne meurt pas une, mais deux fois. Sa première mort pourrait être qualifiée de mort politique et sociale lorsqu'il s'aperçoit que ses sénateurs, ou ses « amis », comme il les appelle (« Good friends, go in and taste some wine with me / And we, like friends, will straightway go together », 2.2.126-27), l'ont trahi. Cette trahison est d'autant plus douloureuse que Brutus, celui qu'il considérait comme son propre fils, fait partie des conspirateurs. Forcé de regarder la vérité en face, le tyran se meurt donc une première fois :

¹ Ce soir là, Casca a vu des choses invraisemblables comme du feu tombant du ciel (« tempest dropping fire », 1.3.10), et un esclave, les mains en feu (« hand, which did flame and burn / Like twenty torches joined; / and yet his hand, / Not sensible of fire, remained unscorched », 1.3.16-18), et encore la présence d'un lion dans la cité qui ne l'attaque pas.

For Brutus, as you know, was Caesar's angel.
[...]
This was the most unkindest cut of all.
For when the noble Caesar saw him stab,
Ingratitude, more strong than traitors' arms
Quite vanquished him. Then burst his mighty heart,
And in his mantle muffling up his face,
[...]
(3.2.179-185)

Son cœur se glace lorsqu'il voit (« saw ») qu'il est poignardé (« stab »), et il découvre alors l'horreur, innommable. Il cesse en quelque sorte de vivre avant sa mort (« then burst his mighty heart », vers 184) : c'est en effet la découverte de l'ingratitude morale qui lui porte le coup fatal et le statue définitivement. Sa colossale stature (« Great Caesar fell ») s'effondre et il se fige d'effroi, devenant un gisant. On remarquera que César voile son visage sous son manteau, comme pour éloigner une vision insoutenable, mais aussi comme pour s'envelopper dans son linceul avant d'être frappé.

Sa seconde mort, sa mort physique, celle où son corps se raidit, se refroidit, se statue, intervient ainsi juste après sa première mort, dans un excès de sang et d'excitation qui ne manque pas de rappeler le théâtre de la cruauté¹. Or, même s'il est vrai que les Élisabéthains avaient l'habitude d'assister, au théâtre, à des scènes de barbarie, ce spectacle mêlant l'excès de sang à une vision pétrifiée du corps de Jules César, interpelle et édifie. À l'époque, mutilations et exécutions faisaient partie intégrante de la vie quotidienne. Pour qui flânait le long de London Bridge, il n'était pas rare de passer devant des rangées de têtes, telles des statues décapitées aux visages déformés et maculés de sang. Les sanctions en tout genre² où le condamné était immobilisé et supplicié donnaient lieu à un spectacle public extrêmement populaire comme l'observe Neil MacGregor :

[...] around 1600 in London's theatres, mutilation, dismemberment and execution were matinée fare. In Shakespeare's world, human butchery was part of life. Strolling along London Bridge to see a play at the Globe or the Rose, you would sometimes pass rows of traitors's heads impaled on spikes. The execution of criminals was, if not exactly public entertainment, certainly popular public spectacle³.

¹ À ce sujet, voir Jonathan Pollock, « Shakespeare et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud », Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 18, 2000, p. 131-58. <https://shakespeare.revues.org/614> (site consulté le 13 janvier 2014).

² Voir Ian Mortimer, *The Time Traveller's Guide to Elizabethan England*, Londres, Vintage, 2012, p. 292-319.

³ Neil MacGregor, *Shakespeare's Restless World*, Londres, Penguin, 2012, p. 260.

En effet, les festivités des Lupercales¹ (qui tirent leur nom de Lupercus, une divinité rurale associée à Pan) se définissent tout d'abord comme un rituel de fertilité (ce qui peut sembler particulièrement ironique lorsqu'on songe à l'épouse de César, incapable de procréer) et elles comprennent des statues d'hommes politiques soigneusement décorées en vue du triomphe prochain de César. Bien installées sur le forum comme des monuments, c'est-à-dire comme témoignage de l'Histoire, ou encore comme mémoire de l'homme, elles sont absolument centrales dans la pièce, puisqu'elles sont placées à l'endroit même où l'action se déroule. De fait, elles rappellent le passé et introduisent le futur. Elles côtoient le peuple qui se réjouit pendant les fêtes et qui les décore presque comme s'il s'agissait de créatures humaines². Les trophées qui y sont accrochés augurent du meilleur et les enlever serait un mauvais signe, voire un sacrilège, car cela reviendrait à bafouer les dieux et les traditions de Rome³. Flavius décide néanmoins de passer outre et ordonne d'arracher les trophées des statues de César : « Go you down that way towards the Capitol; / This way will I. Disrobe the images / If you do find them decked with ceremonies » (1.1.63-65). Puis il rajoute : « Let no images / Be hung with Caesar's trophies » (1.1.68-69).

Soulignons ici que si le rituel des décorations est clairement mentionné par Shakespeare, les autres rites traditionnellement au cœur des Lupercales sont passés sous silence : on ne voit dans la pièce aucun sacrifice d'animaux, aucune onction des jeunes nobles barbouillés du sang des bêtes sacrifiées⁴, courant dans les rues, fouettant les femmes sur leur passage avec des fragments de peau d'animaux à peine tués. Le seul rituel de purification que Shakespeare nous laisse entrevoir est celui de la mise à mort de Jules César. Ce n'est que par son cri de ralliement devant le corps mort et ensanglanté de Jules César que Brutus fait du tyran une bête sacrifiée :

Stoop, Romans, stoop,
And let us bathe our hands in Caesar's blood
Up to the elbows, and besmear our swords;

¹ Voir l'ouvrage de Timothy Peter Wiseman, *Remus: A Roman Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 77-92.

² Notons au sujet de ces décorations qui ornent les sculptures, que cette pratique était déjà observée sous le règne d'Henri VIII avant le schisme. Par exemple, J. F. Merritt constate que dans les années 1530, lors de la fête de sainte Margaret qui était une sainte très populaire, de telles décorations étaient accrochées dans les églises : « The church itself was decorated with garlands of flowers and draped with rich silk or Arras hangings ». Voir J. F. Merritt, *The Social World of Early Modern Westminster. Abbey, Court and Community, 1525-1640*, op. cit., p. 17. Bien que Jules César ne soit pas un saint, ces festivités participaient aux traditions.

³ La pièce insiste sur les superstitions et le châtement divin qui punit l'insolence ou l'aveuglement des hommes.

⁴ Plutarque dans son *The Lives of the noble Grecians and Romans* décrit la scène des jeunes gens maculés de sang ainsi : « touch [the young men's] forehead with a bloody knife ». Voir Plutarque, *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, op. cit., p. 34.

Then walk we forth even to the market-place,
And, waving our red weapons o'er our heads,
[...]
(3.1.106-10)

Le sang aurait pu être celui d'une chèvre ou d'un mouton, mais c'est bien celui du grand César. Brutus assimile d'ailleurs son geste à un rituel, un acte de foi sur un corps sans vie d'où coule le sang salvateur. Il déclare : « And they would go and kiss dead Caesar's wounds / And dip their napkins in his sacred blood » (3.2.133-34). La simple action d'embrasser le corps sanguinolant de César puis d'y tremper un mouchoir qui s'imbibe de sang fait du défunt un bouc émissaire quasiment au sens propre du terme. César, l'écume à la bouche, incapable de parler (« He [Caesar] fell down in the market-place, and foamed at mouth, and was speechless », 1.2.252-53) suggérait déjà un état animal. Curieusement, le tyran s'est présenté au Sénat, lieu de son sacrifice. Il a semblé offrir presque de son plein gré son corps au rituel sacrificiel, comme s'il souhaitait inconsciemment réparer ses mauvaises actions passées.

L'image du corps ensanglanté du général romain dans lequel les conspirateurs trempent leurs mains annonce les débats sur l'aspect sacrificiel du meurtre de César et de la restauration de la pureté originelle de la Rome républicaine (2.1.173-80). Dans les pratiques religieuses, le bouc émissaire est chargé de tous les péchés, et son sacrifice¹ permet de recouvrer la pureté de la cité et de restaurer l'alliance des dieux. René Girard précise l'efficacité du sacrifice pour obtenir l'harmonie :

Le sacrifice polarise les tendances agressives sur des victimes réelles ou idéales, animées ou inanimées mais toujours non susceptibles d'être vengées, uniformément neutres et stériles sur le plan de la vengeance. Il fournit à un appétit de violence dont la seule volonté ascétique ne peut pas venir à bout un exutoire partiel, certes, temporaire, mais indéfiniment renouvelable et sur l'efficacité duquel les témoignages concordants sont trop nombreux pour être négligés. Le sacrifice empêche les germes de violence de se développer. Il aide les hommes à tenir la vengeance en respect².

En d'autres termes, par son sacrifice, le bouc émissaire permet l'avènement du nouvel ordre. J'ai précédemment mis en évidence le chaos que déclenche à Rome l'assassinat de César. Mais, de fait, on peut aussi lire le meurtre de ce dernier comme l'acte sacrificiel (il offre même sa gorge à couper, 1.2.265-66) qui précipite l'instauration d'un

¹ La question du sacrifice avait une très forte résonance à l'époque de Shakespeare. En effet, dès le début du XVI^e siècle, les protestants soulignent l'aspect païen du sacrifice de l'Eucharistie au cours de la messe catholique.

² René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 35.

nouvel ordre, plus favorable que l'ancien. La mort du tyran, suivie de sa statufication, permet en quelque sorte la purification du corps social. Brutus clame avant même l'acte d'assassinat que les conspirateurs seront appelés des « purificateurs », et non des « assassins » (« We shall be called purgers, not murderers », 2.1.180). Or, dans la lignée de mon analyse sur la statuaire à l'œuvre dans la tragédie, on peut aussi dire que ces conspirateurs sont des sculpteurs mortuaires. Brutus semble d'ailleurs confirmer cette lecture en se plaçant sous le signe de la scission, de la dissection et de la sacralisation. Sa réplique célèbre, « Let's carve him as a dish fit for the gods » (2.1.173), signale tout un rituel du sacrifice. Le corps martyrisé de César, réduit à ses blessures, est exhibé sur la place publique comme si chacune des entailles du corps statique du héros était donnée à déchiffrer. Et c'est au terme d'une longue et habile discussion entre les conspirateurs et Marc Antoine que ce dernier obtient l'autorisation de présenter le corps de César au peuple et de prononcer son oraison funèbre. Il déclare alors :

And am, moreover, suitor that I may
Produce his body to the market-place,
And in the pulpit, as becomes a friend,
Speak in the order of his funeral.
(3.1.229-32)

Comme dans un rituel païen (et, incidemment, comme dans un théâtre d'anatomie renaissant), l'exposition du corps gisant et des blessures sanglantes est une étape incontournable. Shakespeare joue ici sur un effet de contraste particulièrement dramatique : alors que le corps de Marc Antoine est plein de vigueur, les spectateurs, comme les Romains, découvrent tout à coup un cadavre meurtri. De surcroît, le même manteau qui enveloppait jadis le corps de César vivant, alors symbole de richesse, de puissance, et de prospérité, fait dans cette scène office de linceul.

Le corps statufié de la victime est donc offert aux plébéiens selon un rituel précis. En outre, Marc Antoine remarque que le corps du défunt a reçu un coup de couteaux plus cruel que les autres : « the most unkindest cut of all » (3.2.181). C'est, nous l'avons vu, celui de Brutus qui a été le dernier à poignarder la victime dans un acte rituel (Brutus est en effet, dans la pièce, le huitième à reproduire le même geste). Le général romain est à la fois l'animal que l'on tue et la sculpture que l'on achève d'un dernier coup de couteau. Son corps devient une statue impie coupée, creusée, tailladée par les prêtres-sculpteurs, autrement dit par les conspirateurs.

Shakespeare nous force par ailleurs à devenir spectateurs du sang jaillissant comme par miracle de la statue de Pompée. Ce liquide vital, opposé à la mort, coule et ne se fige pas. Le sang, ici, semble indiquer qu'en dépit de la paralysie du corps de César, son esprit demeure. Selon Wilson Knight,

This is the spirit-strength of Caesar out of all proportions to his ailing, puny body. His 'spirit' strides, a Colossus, over the action. This contrast is stressed everywhere: hence the many illnesses, yet fiery strength, of all our persons. All reinforce the central theme: Caesar's personal weakness in body, even in mind; and his colossal 'spirit': the spirit of empire and order¹.

Si Shakespeare souligne les déficiences et les défaillances du corps de César vivant, il fait en revanche de son corps transi une puissance vitale éternelle. La scène où César tombe aux pieds de la statue de Pompée qui se couvre de sang est de surcroît éminemment troublante pour le spectateur car elle mêle les deux personnages. Se confondent en effet, dans un rite de purification, la pierre froide et le sang encore chaud. Lequel des deux saigne ? Est-ce Jules César ou la statue de Pompée ? La sculpture de Pompée semble pleurer des larmes de sang et Pompée lui-même est maintenant relié à César par les liens du sang, comme le seraient des frères ennemis réconciliés dans et par la mort. Le peuple pleure César comme il avait pleuré Pompée et se retrouve finalement face à un couple de sculptures païennes, l'une érigée, l'autre allongée. C'est à ce moment de pétrification ultime que se produit l'entrée de César dans l'Histoire.

À bien y réfléchir, c'est dès le début de la pièce que le monde païen des Romains est gouverné par l'image. Des sculptures religieuses des dieux et des héros divinisés ornent la ville et César semble déjà rentré naturellement dans cette farandole de statues païennes. À ces images s'ajoutent des ornements (ou « emblèmes »), des couronnes et des drapés venant célébrer les Lupercales. Casca souligne l'importance de ces sculptures et des ornements. Il constate que les deux tribuns sont privés de parole pour avoir outragé les statues de César (« Murellus and Flavius, for pulling scarves off Caesar's images, are put to silence », 1.2.285-86). La querelle qui s'ensuit, et la décision par les tribuns d'ôter ces ornements, signalent l'importance politique et symbolique de ces images dans une ville où couve la guerre civile. Ironiquement, à l'ère élisabéthaine, tout iconoclaste peut donc trouver dans la tragédie offerte par Shakespeare la confirmation de l'opinion selon laquelle l'image en général (et la sculpture en particulier) est mensongère et impie.

¹ George Wilson Knight, *The Imperial Theme*, Oxford, Oxford University Press, 1931, p. 51.

De la même manière, le rêve de Calpurnia représente d'abord la peur et les croyances superstitieuses des Romains. On devine ici un rejet somme toute très protestant des superstitions liées aux icônes. Néanmoins, le cauchemar de Calpurnia n'est pas simple croyance. Si César perçoit avec raison, dans un premier temps, cette vision comme un mauvais présage, il est bien vite séduit par la lecture de Décimus, qui lui est plus favorable. Ce dernier interprète en effet la statue ensanglantée comme un symbole de force et de vitalité. L'effigie de César est alors comparée à une louve romaine dont le lait nourricier est remplacé par un sang devant permettre la renaissance de la République (3.1.106-11). Le problème est que cette interprétation est convaincante. L'image suscitée par le rêve de Calpurnia devient alors celle d'un corps minéral et puissant, dont le fluide vital est aussi intarissable que les eaux d'une fontaine, à la manière des représentations païennes des dieux romains.

Pour les Élisabéthains, le corps politique du souverain ne meurt pas avec son corps naturel. Il est simplement transféré vers un autre corps naturel, c'est-à-dire son successeur. La doctrine des deux corps du roi provient d'une pratique utilisée au XIV^e siècle pour les funérailles d'Édouard II (1284-1327). Son corps ne pouvant être exposé au peuple car trop abîmé, un dais, – qui est un ouvrage d'architecture et de sculpture utilisé dans des occasions solennelles pour certains grands personnages – repose sur un brancard qui dissimule le cercueil contenant le corps. Ainsi, l'ouvrage visible représente le corps politique, alors que la dépouille invisible enfermée dans sa bière est le corps naturel¹. De fait, il est aisé de reconnaître en Jules César une transposition du concept des deux corps du roi développé par Ernst Kantorowicz². En tuant César au moment de son apogée et alors qu'il est déjà menacé par une décadence physique, les conspirateurs, et plus particulièrement Brutus, tentent de le déchoir de son statut divin pour se l'approprier en le réincarnant.

Or, si le corps immobile de l'empereur peut frapper par sa puissance retrouvée, il peut aussi, par certains aspects, être perçu comme une sorte de statue satirique, un Pasquin³.

¹ Charles VI à sa mort en 1422, bénéficie de la même pratique. Cette pratique est également mise en scène dans *Richard II* de Shakespeare. Le roi est spectateur de sa propre déposition et déclare : « I find myself a traitor with the rest, / For I have given here my soul's consent / T'undeck the pompous ody of king » (4.1.238-40).

² Ernst Kantorowicz, « The King's Two Bodies: A Study in Medieval Theology » in *The American Political Science Review*, vol. 52, No. 4, déc. 1958, p. 1139-40.

³ Voir la définition de ce terme proposée par l'*OED* : 1a « The person popularly supposed to be represented by a statue in Rome on which satirical Latin verses were annually posted in the 16th cent.; the statue itself. Hence: an imaginary person to whom anonymous lampoons were ascribed; a composer of lampoons ».

Dans son dictionnaire *Queen Anna's New World of Words*¹, John Florio définit ce terme de la façon suivante : « Pasquino, an old statue in Rome on whom all Satires, Pasquins, rayling rimes or libels are fastned and fathered ». En d'autres termes, une statue ancienne et, de surcroît, romaine, pouvait être associée par les contemporains de Shakespeare à une force satirique. Autrement dit, la statufication de César, par sa mort sacrificielle, peut aussi s'interpréter comme une entaille dans le corps de Rome qui n'apporte ni le bien, ni la félicité encore moins la paix, mais plutôt le mal, la peur et l'anarchie. Michel Bitot ne croit pas, lui non plus, à une ritualisation, mais soutient que « [l]e sacrifice rituel n'y joue pas le rôle qui lui est dévolu dans les tragédies antiques. Il n'est pas le ciment de la communauté, ni l'acte fondateur d'une ère nouvelle. Sans doute parce qu'il ne s'agit que d'un meurtre politique maquillé en sacrifice rituel »². C'est en effet peut-être le cas, mais Brutus parvient malgré tout à obtenir sa statue, celle qui était déjà réclamée par le peuple versatile : « Give him a statue with his ancestors / Let him be Caesar » (3.2.50-51).

En dernière analyse, l'accumulation de signes prémonitoires et la présence des statues des Lupercales censées protéger les habitants en repoussant les mauvais esprits et les guerres, soulignent en fait l'absence ou, plutôt, le retrait des dieux, outrés par la conduite sacrilège des hommes et leur prétention à rivaliser avec eux. Dans une pièce où l'excès des uns répond à l'excès des autres, l'interprétation d'un général romain immobilisé dans la mort pose problème. Cicéron dit vrai lorsqu'il explique que chacun interprète les signes à sa guise :

Indeed it is a strange-disposed time.
But men may construe things after their fashion
Clean from the purpose of the things themselves.
(1.3.33-35)

Cette remarque est aussi, bien sûr, d'ordre méta-théâtral : libre à nous de déceler dans la tragédie les signes que nous voulons y trouver. Aussi *Jules César* nous invite-t-elle à (ré)interpréter à l'infini la stase et l'immobilisme des Romains. À nous de ne pas nous égarer et de savoir détecter quelles menaces pointent derrière les festivités : « beware the ides of March » (1.2.21), nous rappelle le devin.

¹ John Florio, *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues*, Londres, Melch. Bradwood et William Stansby, 1611, STC 11099, p. 360.

² Michel Bitot, *Shakespeare, Julius Caesar : texte et représentation*, Tours, Université François Rabelais, 1994, avant propos. p. 1.

3. ANTOINE ET CLÉOPÂTRE : RESCULPTER

C'est une autre tragédie romaine qu'il nous faut explorer à présent et qui est, d'une certaine manière, amorcée par *Jules César*. La tragédie d'*Antoine et Cléopâtre* (1606-07) de Shakespeare s'inspire elle aussi, à l'instar de *Jules César*, des *Vies parallèles* de Plutarque¹. C'est une source que le dramaturge suit souvent de très près, au point parfois de reproduire le texte mot pour mot. Aussi y trouve-t-on la somptueuse description de la reine égyptienne² semblable à une superbe figure de proue. Certains passages de la pièce semblent également provenir des *Guerres Civiles de Rome* d'Appien³ dont Shakespeare a pu lire la traduction anglaise signée W.B., publiée en 1578. Enfin, quelques répliques rappellent *The Tragedy of Antonie* (1590)⁴, une traduction du *Marc Antoine* de Robert Garnier par la comtesse de Pembroke, ainsi que *The Tragedy of Cleopatra* (1594) de Samuel Daniel⁵.

Pièce romaine reprenant l'histoire de Rome, l'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare traite d'amours matures et passionnées, d'élans et de stases. Le dramaturge recourt fréquemment à ce que l'on pourrait appeler, de manière anachronique, des arrêts sur images⁶ caractéristiques d'un état de pétrification, afin de glisser dans sa pièce de nombreuses descriptions évoquant des sculptures de dieux et de déesses mythologiques⁷. En effet, ainsi que le fait remarquer Robert K. Root, le dramaturge utilise à foison les allusions à la mythologie :

¹ Sur l'influence de Plutarque sur Shakespeare, voir Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, éd. Dominique Goy-Blanquet, Paris, Gallimard, 2012, p. 299-314.

² Cléopâtre (69-30 av. J.C.) est décrite par Énocharbus à l'acte 2, scène 2, (198-225).

³ Appien, *An Auncient Historie and Exquisite Chronicle of the Romanes Warres, both Ciuile and Foren Written in Greeke by the Noble Orator and Historiographer, Appian of Alexandria ...*, Londres, Raulfe Newberrie et Henrie [B]ynniman, 1578, STC (2nd ed.) / 713.5. Il s'agit en particulier du livre VI.

⁴ Robert Garnier, *The Tragedie of Antonie. Doone into English by the Countesse of Pembroke*, Londres, [P. Short], 1595, STC (2nd ed.) / 11623. Ce sont surtout des expressions et des mots qui sont repris, tels que la reine ensorcelleuse (« enchanting queen », 1.2.121) qu'il faut quitter (« break off », 1.2.121).

⁵ Samuel Daniel, *Delia and Rosamond Augmented Cleopatra by Samuel Daniel*, Londres, James Roberts et Edward Allde, 1594, STC (2nd ed.) / 6243.4.

⁶ La tragédie d'*Antoine et Cléopâtre* a souvent été commentée pour l'instabilité et la mutabilité qu'elle met en valeur. Stephen A. Shapiro parle d'un univers fait de « flux, conflict, and paradox ». Voir « The Varying Shore of the World: Ambivalence in *Antony and Cleopatra* », *Modern Language Quarterly* 27, 1966, p. 18-32. Emrys Jones, quant à lui, souligne le perpétuel mouvement de la pièce. Voir l'introduction de l'ouvrage *Antony and Cleopatra*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1977, p. 12.

⁷ À ce propos Richard Linche dans son ouvrage *The Fontaine of Ancient Fiction Wherein is Liuely Depictured the Images and Statues of the Gods of the Ancients, with their Proper and Particular Exposition, op. cit.*, décrit ces mêmes sculptures mythologiques et l'adoration que le peuple leur vouait. En voici un extrait : « they [people] were firmly persuaded that there was a god in this Statue, another in that picture of earth, stone, and other mettals, and oftentimes in painted Images: from whence it proceeded, that there were then in such friuolous and superstitious reuerence, so innumerable multitudes of gods among the auncients ».

Shakespeare makes thirty-nine allusions to classical mythology in this play – Jove six times, Mars three times, Venus three times, Cupid, Mercury, and Bacchus one each. The play contains five examples of nature-myth, six of Ovidian myth, four of Troy, and two of Lethe¹.

Ces allusions servent le plus souvent à présenter une reine d'Égypte glorifiée, corroborant ainsi son statut de quasi-déesse. Cléopâtre apparaît par exemple « [i]n th'habiliments of the goddess Isis » (3.6.17), telle la déesse Égyptienne de la lune. Les références hyperboliques à la lune, au soleil, aux étoiles confèrent même à l'héroïne une dimension cosmique : « Alack, our terrene moon / Is now eclipsed, and it portends alone / The fall of Antony » (3.12.156-58). Cléopâtre elle-même alimente ces allusions aux éléments stellaires (« I am fire and air; my other elements / I give to baser life », 5.2.284-85), quand ce n'est pas Antoine qui en rajoute, grâce à l'hyperbole suivante : « I, that with my sword / Quartered the world, and o'er green Neptune's back / With ships made cities » (4.15.57-59).

Les mythes qui nous intéressent ici sont donc ceux qui se réfèrent aux personnages-titres². Aussi l'examen approfondi de quelques-unes des pauses / poses scéniques d'Antoine et Cléopâtre nous permettra-t-il de mettre au jour toute la gamme de stases proposées aux spectateurs jacobéens.

3.1. Sculptures mythiques

Chaque mythe met en exergue une thématique particulière. Dans la pièce de Shakespeare, il est souvent fait référence à Vénus pour désigner la belle Cléopâtre, et à Mars pour le général romain. Rosalie L. Colie le note : « Antony in the play's first speech is likened to Mars, Cleopatra unmistakably to Venus »³, mais le duo mis en scène par le dramaturge peut aisément être associé à d'autres couples tout aussi mythiques tels que Hercule et Omphale ou encore Didon et Énée⁴. Mythes érotiques façonnés de fantasmes, de rêves, de désirs et de plaisirs, ces ingrédients multiples attachent la tragédie à une

¹ Robert Kilburn Root, *Classical Mythology in Shakespeare*, New York, Gordian Press, [1903], 1965, p. 134.

² Duane W. Roller, *Cleopatra: A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

³ Rosalie L. Colie, *Shakespeare's Living Art*, New Jersey, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 195.

⁴ Voir l'ouvrage de Charles et Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, Londres et New York, Routledge, 1990, p. 83. Charles et Michelle Martindale s'appuient sur les recherches de Robert Kilburn Root, *Classical Mythology in Shakespeare*, *op. cit.*, et comptent trente-neuf allusions aux mythes classiques.

tradition ovidienne typiquement renaissante¹. Dans la Grèce ou la Rome antique, les statues de ces dieux et déesses se dressaient souvent dans les temples, mais aussi au cœur des forums des cités, sur les places des marchés, le long des promenades publiques, dans les jardins et les cimetières², dans les lieux où les plébéiens se retrouvaient et discutaient de religion, de politique et de philosophie. Shakespeare, en nommant les dieux mythologiques grecs et romains à propos des personnages-titres, se réfère donc indirectement à leurs représentations imagées et sculptées, et fait inévitablement écho aux attributs traditionnels des divinités citées.

3.1.1. Sculpture de Vénus et d'Hercule

La pièce s'ouvre sur le spectacle des amours d'Antoine et Cléopâtre, commentées de manière relativement acerbe par Philon :

Nay, but this dotage of our General's
 O'erflows the measure. Those his goodly eyes,
 That o'er the files and muster of the war
 Have glowed like plated Mars, now bend, now turn
 The office and devotion of their view
 Upon a tawny front.
 [...]

Look, where they come.
 Take but good note, and you shall see in him.
 The triple pillar of the world transformed
 Into a strumpet's fool: behold and see.
 (1.1.1-13)

Le comportement ridicule et scandaleux d'Antoine est dû, selon son ami, à ce qui pourrait être appelé un fol amour (« dotage », 1.1.1), désignant à la fois un amour excessif et déraisonnable, et un gâtisme sénile associé à l'absence de limite. L'aveuglement amoureux fait d'Antoine un bouffon (« strumpet's fool », 1.1.13), lui qui était pourtant l'un des trois piliers du monde³. D'une colonne de pierre soutenant le monde⁴, inébranlable et d'une rigidité parfaite, le voici mué en pantin grotesque, passionnément amoureux de

¹ Plusieurs études soulignent les affinités ovidiennes de la pièce autour des concepts de déséquilibre et de métamorphose. Voir par exemple Paul Dean, « *Antony and Cleopatra*, tragédie ovidienne ? », *Cahiers élisabéthains*, 40, 1991, p. 73-77.

² Voir Rachel Meredith Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: The Allure of the Classical*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 1.

³ Nous parlons ici d'Octave (v.63 av. J.C.-14 J.C.), de Lépide (v.89 av. J.C.-13 av. J.C.) et d'Antoine.

⁴ Cette comparaison rappelle la description de César, dans *Jules César*, en colosse (voir supra, p. 192).

Cléopâtre. Ainsi, Jean-Louis Claret compare les deux personnages-titres et constate que l'un « s'empêtre dans un pathos grotesque [alors que] l'autre se redresse »¹.

Marié d'abord à Fluvie, puis à Octavie, Antoine est en effet l'amant de l'Égyptienne. Il faut dire que Cléopâtre et ses pouvoirs mystiques, voire quasi-magiques si l'on en croit Énocharbus, sont capables d'ensorceler complètement Antoine, qui délaisse Octavie, et salit son honneur et sa réputation pour être son amant. Éperdument épris de Cléopâtre, Antoine bafoue les prérogatives liées à sa fonction de général. En véritable déesse de l'amour et de la sexualité, Cléopâtre enflamme presque tous ceux qu'elle croise ou côtoie. Bien sûr, il y a la première rencontre d'Antoine sur le fleuve où elle apparaît tel un avatar statufié de la déesse de l'amour². Qu'elle soit vue comme étant allongée, redressée ou peut-être même debout³, la reine égyptienne hypnotise par sa sculpturale allure. C'est Antoine qui est le plus subjugué par la beauté marmoréenne de Cléopâtre, mais Énocharbus l'est également. Ce dernier relate ainsi l'attraction physique du général lorsque Cléopâtre descendit le Nil dans sa barque. Il se souvient :

For her own person,
It beggared all description. She did lie
In her pavilion – cloth of gold, of tissue –
O'er-picturing that Venus where we see
The fancy outwork nature.
(2.2.204-08)

Mise au service d'une esthétique de la *copia*⁴, l'ekphrasis parvient ici à rendre présente Cléopâtre dans ses atours de femme fatale. Immobile sur sa felouque, dans une halte statuesque, Cléopâtre se veut (et se sait sans doute) irrésistible et envoûtante. Énocharbus lui prête, d'ailleurs, les caractéristiques de Vénus, déesse de la beauté, de la séduction et de l'amour. Selon lui, elle ne rivalise pas seulement avec la beauté de Vénus, elle évoque aussi l'image figée d'une déesse, encore plus puissante, plus mythique, plus légendaire que Vénus. Pourtant dans la mythologie, les dieux sont les plus puissants, fascinants et

¹ Jean-Louis Claret, *Antony and Cleopatra, Le cœur et l'armure*, Paris, Messene, 2000, p. 9.

² Vénus est souvent représentée en sculpture debout comme dans les illustrations n°126 et n°127 datant du I^{er} siècle, ou l'illustration n°128 datant du IV^e siècle.

³ Les sculptures antiques de Cléopâtre sont souvent debout, comme nous venons de le voir dans la note précédente (illustrations n°129, 130). Mais dès le XVI^e siècle, plusieurs sculpteurs la représentent mourante, à demi-allongée, des serpents sur les bras (illustrations n°131, 132, 133, 134), ou assise, morte (illustrations n°135, 136, 137). Voir également un buste de Cléopâtre en bronze datant du XVI^e siècle (illustration n°138).

⁴ Laetitia Coussement-Boillot, « Shakespeare et l'Ekphrasis : une esthétique de la copia ? » in *Emprunt, plagiat, réécriture aux 16^e, 17^e 18^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, éd. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie et Monique Vénuat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2006, (p. 161-70), p. 168.

irrésistibles. Aussi, lorsqu'il est dit que Cléopâtre surpasse Vénus, la reine égyptienne emprunte surtout à la déesse ses comportements, son allure sculpturale et ses postures majestueuses. D'ailleurs, l'image colorée et statuesque que Cléopâtre donne dans cette scène fait quelque peu écho à la scène 1 de l'acte 5 des *Deux nobles cousins* (1613). Dans cette scène, les cousins Arcite et Palamon prient chacun, tour à tour, leur dieu. Les deux veronesi se préparent pour le duel et se prosternent devant leur divinité. Theseus, Duc d'Athènes, les laisse entrer pour qu'ils puissent prier et déclare : « Let'em enter, and before the gods / Tender their holy prayers » (5.1.1-2). Il rajoute que le lieu est éclairé de torches (« temples / Burn bright with sacred fires », 5.1.2-3), entouré d'autels (« altars », 5.1.3) et l'air est parfumé d'encens (« swelling incense », 5.1.4). Theseus compare les statues des dieux à des aides dans leurs destins (« the holy altars of your helpers », 5.1.12). Arcite et ses chevaliers sont les premiers à rendre hommage à Mars. Ils disent être prêts à donner leur corps en sacrifice car ils sont de vrais adorateurs (« True worshippers of Mars », 5.1.35). Il commande à ses chevaliers de s'agenouiller et se prosterner (« They fall prostate, then kneel », 1.5.48, didascalie). Puis, une autre didascalie indique qu'ils s'inclinent une ultime fois devant ces statues de dieux, se lèvent et courbent leurs corps une dernière fois devant leur déités (5.1.61, didascalie). Quant à Palamon, il sollicite Vénus de manière similaire. Emilia, sœur de la reine des amazones vient également prier Diane. Dans la manière dont ces trois personnages prient leur dieu, en plus de la sécurité et quiétude du lieu, se dégage une atmosphère magique, identique à celle créée par Cléopâtre sur sa barge. Ainsi, en plus de l'encens, des torches éclairées, des autels et des prières, les paroles de Palamon utilisent par exemple, les mêmes images colorées (« garland », 5.1.44) dont les fleurs sont probablement odorantes, de couleur « green » (5.1.49) et « purple » (5.1.50). Les évocations de Palamon, destinées elles à Vénus, sont encore plus affriolantes et donc plus adéquates à Cléopâtre. Le jeune homme parle de « new fire » (5.2.1), de « love » (5.2.2), de « nobleness » (5.2.5), de « power » (5.2.8), de « sovereign queen of secret » (5.2.8), de « wanton boy » (5.2.18), de « bonfire » (5.2.18), de « flame » (5.2.19), de « huntress, / All most and cold » (5.2.24-25), de « beauty » (5.2.35), de « blushed » (5.2.35) et de « sweet goodness » (5.2.58). Quant à Emilia, elle vient également se prosterner devant sa déesse, Diane. Elle lui dit : « O sacred, shadowy, cold and constant queen », termes qui conviendraient à merveille à la statuesque belle et distante reine sur sa felouque. Bien sûr pour la reine égyptienne, tous cela est une mise en scène. Cléopâtre exploite l'image sculpturale de la déesse à son avantage. D'ailleurs, la sculpturale, belle, secrète et puissante Cléopâtre, plus probablement étendue sur une étoffe dorée et colorée, est aussi immobile

qu'une sculpture. Énocharbus la perçoit comme faisant partie d'une représentation sculptée entourée de créatures mythologiques :

Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i' th' eyes,
And made their bends adornings. At the helm
A seeming mermaid steers.
(2.2.213-16)

La reine semble donc être au centre d'un groupe de personnages secondaires sculptés pour l'éternité. Shakespeare, à travers le personnage d'Énocharbus, fait peut-être ici référence au tableau de Sandro Botticelli, la *Naissance de Vénus*, peint en 1482 (illustration n°139), et qui était bien connu des érudits élisabéthains.

De plus, la venue de Cléopâtre sur le fleuve apparaît comme un enchantement. La comparaison des dames d'honneur à des Néréides¹ contribue à la mythification du souvenir d'Énocharbus. On comprend donc que ce dernier, à l'instar d'Antoine, soit également tombé sous le charme de Cléopâtre dont il n'hésite pas à louer les attributs physiques et moraux. Il déclare :

Alack, sir, no, her passions are made of nothing but the finest part of pure love. We cannot call her winds and waters sighs and tears; they are greater storms and tempests than almanacs can report. This cannot be cunning in her. If it be, she makes a shower of rain as well as Jove.
(1.2.138-43)

Les termes « passions » et « love », accolés au vent (« wind »), à l'eau (« water »), aux tempêtes (« storms » et « tempest ») et à la pluie (« rain »), renvoient ici aux éléments naturels réglés par Jupiter. Sans avoir à s'agiter elle-même, l'héroïne déclenche orages et précipitations.

Qui plus est, Mardian compare Antoine et Cléopâtre à Mars et à Vénus lorsque l'Égyptienne le questionne. Il fait alors du couple une incarnation mythique de la passion incontrôlable et incontrôlée. L'eunuque dit en effet :

Not in deed, madam, for I can do nothing
But what indeed is honest to be done.
Yet have I fierce affections, and think
What Venus did with Mars.
(1.5.15-18)

¹ Dans la mythologie grecque, les Néréides sont des nymphes marines.

Ces mots évoquent la relation charnelle de la déesse de l'amour avec le dieu de la guerre, et sous-entendent que l'eunuque est lui aussi sous le charme de l'Égyptienne. Captivés par l'aura de la statuesque Cléopâtre, les mortels l'adulent, y compris César (le petit-neveu de Jules César) qui la décrit comme le parangon des passions. Nul ne s'étonnera donc du fait que Cléopâtre, associée à la déesse de la séduction Vénus, s'ingénie à entretenir le plaisir pour mieux faire surgir le désir (et sans doute, aussi, pour mieux le retarder) :

Here's the manner of't:
 I'th' market place, on a tribunal silvered,
 Cleopatra and himself in chairs of gold
 Were publicly enthroned. At the feet sat
 Caesarion, whom they call my father's son,
 And all the unlawful issue that their lust
 Since then hath made between them.
 [...]

She
 In th'habiliments of the goddess Isis
 That day appeared; and oft before gave audience,
 As 'tis reported, so.
 (3.6.2-8, 16-19)

Cléopâtre et Antoine sont assis telles des statues colorées, argentées et dorées, que l'on exhibe dans les rues et sur la place du marché. Parée d'habits de déesse, Cléopâtre est comparée à Isis qui, selon le mythe, aurait reconstitué le corps de son mari en le momifiant puis se serait unie à la momie de son époux. Elle aurait également participé à la statufication de ce dernier. L'image d'Isis et d'Osiris est certes morbide et inquiétante, mais elle reflète surtout un amour qui surpasse la mort dans l'acte sexuel. La cérémonie qu'Antoine et Cléopâtre ont organisée révèle elle aussi un désir d'éternité, surpassant la vie.

Quant à Antoine, il aime son amante de manière si intense qu'il l'autorise même à le rabrouer lorsqu'il lui apprend son prochain départ pour Rome où le devoir l'appelle. Il lui permet de le juger et la hisse sur un piédestal, renversant ainsi les rôles :

Quarrel no more, but be prepared to know
 The purpose I bear, which are, or cease
 As you shall give th'advice. By the fire
 That quickens Nilus' slime, I go from hence
 Thy soldiers-servant, making peace or war
 As thou affects.
 (1.3.66-71)

Il temporise vraisemblablement pour ne pas avoir à gérer les colères de la reine, sachant qu'il devra de toute manière répondre à ses désirs. Plus loin, il affiche un dévouement, une adoration qui le transforme en véritable esclave :

Egypt, thou knew'st too well
My heart was to thy rudder tied by the strings,
And thou shouldst tow me after. O'er my spirit
Thy full supremacy thou knew'st, and that
Thy beck might from the bidding of the gods
Command me.
(3.11.56-61)

Le verbe « tied », les noms « strings » et « gods », l'adjectif « supremacy » suggèrent ici un dévouement presque mystique. Antoine, envoûté, offre des présents (assimilables à des offrandes) comme gage de son amour. C'est d'abord un royaume (1.4.18) puis, lorsqu'il est à Rome, c'est l'envoyé, Alexas, qui lui apporte une perle en guise de preuve de sa fidélité. Il rapporte les mots d'Antoine comme suit :

Say the firm Roman, to Great Egypt sends
This treasure of an oyster; at whose foot,
To mend the petty present, I will piece
Her opulent throne with kingdoms.
(1.5.42-45)

L'adjectif « firm » signifie ici que le général est résolu à aimer Cléopâtre malgré les obstacles. L'expression « Great Egypt » donne à la reine une réelle envergure géo-politique. L'amant compte en outre participer à l'extension de son royaume. Les royaumes supplémentaires qu'il souhaite lui offrir pourraient une fois encore s'assimiler à des offrandes à la déesse de l'amour et du désir.

Néanmoins, un changement encore plus drastique s'opère à partir de l'acte 3. Antoine, infructueux dans ses manœuvres militaires, sombre dans un pessimisme et défaitisme exponentiels, qui l'entraînent vers l'oubli de ses valeurs de général. Ébranlé, comme partiellement amputé de son socle stabilisateur, il devient l'ombre de lui-même. Il s'abaisse même à battre le messager de César, Thidias, simple porteur d'un message. En perte de certitude, d'équilibre, de raison, comme le remarque son fidèle ami Énocharbus (« [Antony] would make his will / Lord of his reason », 3.13.3-4), l'instabilité du général l'emporte sur sa raison. Sa passion entaille sa personne (« nicked », 3.13.8), sa valeur, son honneur. Pourtant, Antoine aspire à toujours être Antoine, ou du moins, à le redevenir : « I am / Antony yet » (3.13.92-93). Un 're-façonnage' s'amorce alors. Eugene Waith affirme

qu'une nouvelle image d'Antoine est sculptée : « an image which owes as much to the ideals of romance as to the older heroic ideal »¹. En d'autres termes, le 're-façonnage' du général tente de concilier à la fois des modèles d'idéaux romantiques et héroïques. Éno-barbus remarque d'ailleurs très justement que le général mérite de voir son image persister et se renforcer : « [Antony] earns a place i'th' story » (3.13.45).

Pourtant, après l'amour irrationnel du général, vient sa défaite qui se traduit par une perte de sa stature. Antoine se lamente : « Here I am Antony, / Yet cannot hold this visible shape [...] » (4.15.13-14). Dans l'impossibilité de préserver sa stature de général, d'homme, il accuse Cléopâtre de l'avoir berné, efféminé, émasculé : « O thy vile lady, / She has robbed me of my sword! » (4.15.22-23). Mardian lui annonce alors la fausse mort de l'Égyptienne, et Antoine dépose définitivement son armure de guerrier : « Unarm, Eros. The long day's task is done, / And we must sleep » (4.15.35-36). Désarmé, Antoine s'affaiblit : la stature du général s'étiolle. Il n'est plus un homme de fer (« man of steel » 4.4.31-32) mais un homme dont les flancs sont offerts aux assauts, et dont le cœur meurtri par l'amour qu'il porte à Cléopâtre n'est plus qu'un « fragile écrin »² (« frail case », 4.14.41). L'Égyptienne, quant à elle, se voit dotée d'une force nouvelle, d'une stature vigoureuse et forte qu'elle semble avoir prise à Antoine. Elle s'exclame : « Had I geat Juno's power / The strong-winged Mercury should fetch thee up / And set thee by Jove's side » (4.16.35-37). Richard Hillman analyse cette induration de Cléopâtre comme l'émanation de la force divine, voire masculine, de la reine : « [t]he grotesque physical elevation of the wounded Antony does not mock, but adds impetus to, Cleopatra's fantasy of divine strength, as does her return to reality »³. Bien que symbolique, l'émasculat-ion d'Antoine par une femme est une scène souvent retrouvée dans les peintures de l'époque⁴ (illustrations n°140, 141, 142) qui démontraient ainsi la dangerosité et la fourberie de la gent féminine.

Après son échec en mer (4.13), Antoine essaye de retrouver la grandeur de son rang de général. Il s'efforce de resculpter son image ternie, à l'instar du grand Hercule⁵, dans un

¹ Eugene Waith, *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, Londres, Chatto and Windus, 1962, p. 114-15.

² Cette traduction est celle de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet. Voir Shakespeare, *Tragédies II*, éd. Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 970.

³ Richard Hillman, « Antony, Hercules, and Cleopatra: 'the bidding of the gods' and 'the subtlest maze of all' », *Shakespeare Quarterly*, vol. 38, No. 4, Hiver 1987, (p. 442-451), p. 444.

⁴ Sara M. Deats, *Antony and Cleopatra: New Critical Essays*, Routledge, New York et Londres, 2005, p. 1-3.

⁵ Voir l'illustration n°143 pour la représentation d'Hercule au XVI^e siècle en Italie. Le sculpteur Bartolommeo Brandini a ciselé Hercule debout, écrasant de force et de beauté son adversaire. À ses pieds, Cacus agenouillé en position de soumission.

ultime effort particulièrement égotiste. Pour Eugene Waith, Antoine essaie en fait d'affirmer à nouveau son intégrité : « Antony's reassertion of his heroic self in the latter part of the play is entirely personal. What he reasserts is individual integrity [...] Heroism rather than heroic achievement becomes the important thing »¹. En d'autres termes, le général s'ingénie à reconstituer son « moi héroïque » en dépit (ou peut-être même à cause) de sa défaite dans des circonstances indépendantes de sa volonté. Antoine est convaincu qu'il a perdu de son aura, de sa puissance, et cherche à se forger une image digne d'Hercule et de sa force. Cette quête devient alors une obsession comme le note d'ailleurs Jonathan Dollimore : « as effective power slips from Antony he becomes obsessed with reasserting his sense of himself as in his dying words: 'the greatest prince o' th' world, / the noblest' (4.2.54-55) »². Il ne se contente pas simplement de renforcer son statut d'homme de guerre mais s'applique aussi à mettre en valeur ses prouesses sexuelles. Pendant les scènes de bataille des actes 3 et 4, il ne cesse de rappeler à Cléopâtre ses prouesses autant martiales qu'amoureuses. Il affirme, « I will appear in blood » (3.13.177), puis « there's sap in't yet! The next time I do fight, / I'll make death love me » (3.13.192-93), faisant ainsi référence à sa semence masculine. Dans l'acte 4, lorsque Antoine quitte Cléopâtre tout cuirassé de son armure, il l'embrasse une dernière fois et lui déclare : « I'll leave thee / Now like a man of steel » (4.4.31-32), comme si ce baiser avait suscité une ultime érection chez le général. Antoine réaffirme ainsi sa virilité et tente de réconcilier les devoirs romains qui lui incombent (en d'autres termes, la vertu ou *virtus*) avec la sensualité égyptienne, c'est-à-dire le vice. Chez Plutarque, la perte des fonctions tutélaires d'Antoine fonctionne comme un signe avant-coureur de défaite et de disgrâce. John Coates³ et Richard Hillman⁴ dépeignent tous deux Antoine tel un homme à part entière qui serait capable de réconcilier vertu et plaisir. L'esprit d'Antoine s'élèverait alors sans cesse au fil de la pièce, et sa personne se sculpterait jusqu'à devenir la statue immobile d'un véritable Hercule, courageux, généreux, et éprouvant même du plaisir.

Toutefois, après la mort d'Antoine, le mythe d'Hercule semble se désagrégier quelque peu : on se rend compte qu'Antoine recherchait sans doute frénétiquement la gloire et les honneurs avant de se comporter en homme vertueux. C'est ce que fait

¹ Eugene Waith, *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, op. cit., p. 118.

² Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, op. cit., p. 210.

³ John Coates, « 'The Choice of Hercules' in *Antony and Cleopatra* », *Shakespeare Survey*, No. 31, 1978, p. 45-52.

⁴ Richard Hillman, « Antony, Hercules, and Cleopatra: 'the bidding of the gods' and 'the subtlest maze of all' », op. cit.

remarquer justement Jonathan Dollimore, pour qui la mort du général le relègue au monde des chimères et des légendes. On garde de lui l'image d'un héros excessif, d'un homme statuesque et herculéen, mais pas celle d'un être de chair et de sang, viril et puissant :

After Antony's death the myth of autonomous *virtus* is shown as finally obsolescent; disentangled now from the prevailing power structure, it survives as legend. Unwittingly Cleopatra's dream about Antony helps relegate him to this realm of the legendary, especially in its use of imagery which is both Herculean and statuesque: 'His legs bestrid the ocean; his reared arm / Crested the world' (5.2.82-83)¹.

Dans l'acte final, les mots de Cléopâtre érigent bel et bien Antoine comme une sculpture plus grande que ce qu'il était vraiment dans la vie. Armelle Sabatier, quant à elle, souligne qu'Antoine est pareil à un colosse² : « [a]lthough Shakespeare does not directly mention the Colossus [...], Cleopatra's imaginary portrayal of a gigantic and celestial Antony bestriding the ocean immediately conjures up the image of such a statue »³. La reine égyptienne, elle, semble en effet évoquer une statue commémorative colossale, gigantesque, herculéenne. En d'autres termes, l'image sculptée par la reine, installe Antoine au rang d'un héros herculéen, pareil à une icône mythologique.

Comme Hercule, le général romain est privé de sa flotte par une femme puissante. Il est également sujet à des rages violentes. Et surtout, comme son illustre modèle, Antoine perd et recouvre son honneur en se donnant la mort. Tourmenté jusqu'à l'accession finale à l'immortalité, Antoine-Hercule accède enfin à l'immortalité et la paix en s'immobilisant pour l'éternité. Ainsi, il obtient un statut de demi-dieu, qui lui confère par là même des qualités telles que la force et le courage, celles qu'il n'a pas su avoir de son vivant. Esclave de ses passions, Antoine-Hercule représente la part d'ombre qu'il peut y avoir en chaque homme, à savoir les pires défauts d'un mortel : avidité, violence et folie. Pourtant, lors du dénouement, il se statue en figure mythique, et son ambiguïté morale est finalement pétrifiée, laissant entrevoir toute l'étendue de son potentiel tragique⁴.

¹ Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, *op. cit.*, p. 212.

² Voir également l'article de Caroline Di Miceli pour une comparaison entre César et le colosse, « Le corps éclaté, Antoine et Cléopâtre, Coriolan et Othello ? » in *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, éd. M. T. Jones-Davies, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 17-28.

³ Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, *op. cit.*, p. 61.

⁴ Voir Barbara J. Bono, *Literary Transvaluation: From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, Berkeley, University of California Press, 1984.

3.1.2. Sculpture d'Éros et de Thanatos

Indépendamment du temps qui s'écoule et des événements qui les séparent, l'amour d'Antoine et Cléopâtre ne semble pas faiblir. Il semble inaltérable, voire exponentiel avec leur inéluctable fuite vers la mort. À l'instar des deux personnages de la mythologie grecque Éros et Thanatos, les deux personnages-titres relèvent de la symbolique générale de l'union des contraires. Éros symbolisant l'amour et la pulsion de vie, et Thanatos la mort, le couple romano-égyptien, lui, incarne la réunion des contraires. Ces deux pulsions fondamentales, la vie et la mort, ne peuvent être pensées séparément dans l'Angleterre pré-moderne, et elles œuvrent ensemble en une sorte d'amalgame, surtout dans l'acte sexuel.

En effet, dans l'acte d'amour, chacun meurt et s'anéantit dans l'échange des corps, et cet anéantissement coïncide avec l'orgasme (« la petite mort »¹), car il n'y a pas de plus grande preuve d'amour que de mourir pour celui qu'on aime. Dans *Antoine et Cléopâtre*, le lieu même où règne Cléopâtre est déjà propice aux passions charnelles². La cité d'Alexandrie est présentée comme un théâtre de désirs où les deux personnages-titres sont broyés par leur passion destructrice.

Une première allusion associant sexualité et mort est faite par Antoine dès la première scène de la pièce. Alors que Cléopâtre parodie Antoine sur son devoir d'obéissance envers César et Fulvie – la reine égyptienne fait bien sûr référence au devoir conjugal de son amant qui n'est pas avec son épouse – le général lui répond en des termes ambigus. Il lui rétorque en effet :

Let Rome in Tiber melt and the wide arch
Of the ranged empire fall. Here is my space.
Kingdoms are clay. Our dungy earth alike
Feeds beast as man. The nobleness of life
Is to do thus, when such a mutual pair
And such a twain can do't, in which I bind,
On pain of punishment, the world to weet
We stand up peerless.

¹ Sur la petite mort en tant qu'orgasme, voir Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1980, p. 457.

² Au sujet de l'Égypte et de ses passions charnelles, voir par exemple l'ouvrage de Wilson Knight, *Byron and Shakespeare*, Londres et New York, Routledge, 1966, p. 231. Voir également le livre de Northrop Frye, Garry Sherbert, et Y. Troni, *Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance*, Toronto, University of Toronto, 2010 p. 295. Voir enfin Sidney Lee, *Great Englishmen of the Sixteenth Century*, Hamburg, Severus, 2013, p. 315.

(1.1.35-42)

La matière dont Rome est construite se mollifie au contact de l'eau, et donc du Tibre. En d'autres termes, Antoine, personnifiant Rome, s'amollit sous l'influence de Cléopâtre, qui s'apparente davantage à l'élément aquatique. Ici, le terme de « melt » renvoie à la fois au procédé de désintégration de Rome et de l'Égypte et à l'imbrication de deux éléments : l'un liquide, l'autre solide. Susan Snyder explique cette incorporation comme une dissolution. Loin d'être négative, cette dissolution, selon Snyder, doit se lire comme une étape vers l'achèvement, et non la destruction : « [t]he stable pillars and arches of Rome dissolve into fluidity, a fluidity however that is seen as expanding and completing rather than destroying »¹. C'est une déconstruction positive qui mène à ce que Snyder pense être une forme de plénitude (« fuller being »). L'association d'Antoine et de Cléopâtre, infertile par ailleurs, ne peut se parachever que dans et par la mort.

En outre, le terme « melt » fait également allusion à leurs ébats amoureux et au liquide séminal, suggérant la jouissance des deux amants, et cet amour intense s'avère destructeur puisque chacun perd sa consistance pour se fondre dans l'autre. Pascal Quignard note qu'« Antoine auprès de Cléopâtre forma un pacte de mort. La passion amoureuse est éprouvée par les amants eux-même comme une agonie lente »². Cette mort douce associée à l'image faite de pierre d'Antoine, en tant qu'arche (1.1.35), soit en d'autres termes de piliers, fait écho à la solidité d'un amour fidèle et indéfectible. Bien que Cléopâtre soit la matière liquide et Antoine la matière solide, leur amour, lui, est résistant et inébranlable. Cette image d'un amour compact et consistant ne va pas sans rappeler l'amour qui lie Alice Arden et Mosby dans la pièce anonyme intitulée *Arden of Faversham* (1592). Amant d'Alice, Mosby et cette dernière décident d'éliminer l'époux gênant l'épanouissement de leur amour. Alors que les deux complotent pour éliminer le riche bourgeois, Alice quitte son amant en lui déclarant que son époux doit mourir pour qu'eux puissent s'aimer car, conclut-elle, la vie c'est l'amour et que leur amour subsistera jusqu'à leur mort. Mosby répond à cette déclaration enflammée en des termes liés à la maçonnerie d'une colonne. Il dit :

Why, what's love without true constancy?
Like to a pillar built of many stones,
Yet neither with good mortar well compact,

¹ Susan Snyder dans *The Cambridge Shakespeare Library: Shakespeare criticism*, 3 vols., éd. Catherine M. S. Alexander, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, vol. 2, p. 416.

² Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 178.

Nor cement, to fasten it in the joints,
But that it shakes with every blast of wind,
And being touch'd, straight falls unto the earth,
And buries all his haughty pride in dust.
No, let our love be rocks of adamant,
Which time nor place nor tempest can asunder.
(Scene 10, lines 96-104)¹

Les termes de « constancy », « pillar », « stones », « mortar », « compact », « cement », « joint », « rocks » sont empruntés au champ lexical du maçon-sculpteur mais s'appliquent ici à la relation des amants.

Quant à Cléopâtre, elle utilise l'isotopie de la liquéfaction en associant la dureté d'Antoine et de leur amour à la mort de son amant (« the crown o'th'earth doth melt », 4.16.65). Platon expliquait déjà, dans son *Banquet*, l'origine de cette attirance mortelle et pétrifiante de l'homme pour la femme, et inversement. Le philosophe justifie ici l'attirance fatale des hommes pour les femmes par le mythe de l'androgynie. Il raconte que l'androgynie, le troisième type disparu de nos jours, était d'une force et d'une vigueur prodigieuse. L'orgueil des androgynes était immense : ils voulurent donc accéder au royaume des dieux. Zeus, en guise de punition, les coupa en deux :

Or donc Zeus et les autres divinités se demandaient ce qu'ils devaient faire, et ils étaient bien embarrassés ! Il leur était possible en effet, ni de les faire périr, ni de les foudroyer comme les Géants et d'anéantir leur espèce (car c'eût été anéantir pour eux-mêmes les honneurs et les offrandes qui leur venaient des hommes !), ni de tolérer leur arrogance. Zeus, après s'être là-dessus bien cassé la tête, prend la parole : « Si je ne me trompe, je tiens, dit-il, un moyen pour qu'à la fois il puisse y avoir des hommes, et que ceux-ci mettent un terme à leur indiscipline, du fait qu'ils auront été affaiblis. Je m'en vais en effet, poursuivit-il, couper par la moitié chacun d'eux ; et de la sorte, en même temps qu'ils seront plus faibles, ils nous rapporteront en même temps d'avantage, parce que leur nombre sera accru. » [...] Sur ces mots, il coupa les hommes en deux, à la façon de ceux qui coupent les cornes pour en faire des conserves, ou encore un œuf avec un crin. [...] « Dans ces conditions, le sectionnement avait dédoublé l'être naturel. Alors chaque moitié, soupirant après sa moitié, la rejoignait ; s'empoignant à bras le corps, l'une à l'autre enlacées, convoitant de ne faire qu'un même être, elles finissaient par succomber à l'inanition, et d'une manière générale, à l'incapacité d'agir, parce qu'elles ne voulaient rien faire l'une sans l'autre².

Ainsi, chaque partie ne pouvait se passer de sa moitié et, par conséquent, se laissait mourir. Cette bipartition mythique structure, dans *Antoine et Cléopâtre*, l'existence dissolue des personnages-titres qui, ne pouvant vivre ensemble, préfèrent la mort à la séparation et optent pour une immobilisation totale et permanente. Cette stase funeste et

¹ Anonyme, *Arden of Faversham* (1592) in *Three Elizabethan Domestic Tragedies*, éd. Keith Sturgess, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1969.

² Voir Platon, *Œuvres complètes*, Livre 4, 2^{ème} partie, Paris, Les Belles Lettres, 1949 (190c-191b).

définitive est prématurément annoncée par Cléopâtre lorsqu'elle envoie Mardian annoncer à Antoine qu'elle est morte. En l'imaginant immobile, inactive à jamais, l'amant ne peut contenir son désir d'être avec elle, même si cela signifie mourir, et donc rentrer dans un état de stase perpétuelle. Il déclare ainsi :

I will o'ertake thee, Cleopatra, and
Weep for my pardon. So it must be, for now
All length is torture. Since the torch is out,
Lie down and stray no farther.
(4.15.44-47)

L'immobilité de la mort n'est possible à ses yeux qu'avec l'amour de Cléopâtre, et l'on songe bien sûr aux amours de Roméo et Juliette qui, eux aussi, subliment leur histoire commune dans la tombe. La réunion d'Antoine et de Cléopâtre est essentielle pour l'amant car la femme, qui représentait jusque-là la lumière, la vie, la source à laquelle il s'abreuvait, n'est plus là. En se poignardant, Antoine veut mourir dans une dernière extase. Blessé et se vidant de son sang, l'Antoine de Shakespeare se propose comme un sacrifice à sa déesse Cléopâtre dans une scène qui exploite le frisson de la transgression sexuelle, le désir paradoxal de soumission d'un héros censé incarner la virilité, et la perfection dans l'étreinte de la mort, qui s'avère être à la fois dangereuse, belle, et irrésistiblement érotique. Le général s'exclame :

Eros! – I come, my Queen. – Eros! – Stay for me.
Where souls do couch on flowers, we'll hand in hand,
And with our sprightly port make the ghosts gaze.
Dido and her Aeneas shall want troops,
And all the haunt be ours. Come, Eros, Eros!
(4.15.50-54)

Alors que, dans l'Angleterre jacobéenne, le suicide était considéré à la fois comme une déviance prouvant la folie de la victime (considérée comme *non compos mentis*, c'est-à-dire dépourvue d'esprit sain) et comme un crime odieux, Shakespeare magnifie celui d'Antoine. Pourtant, Michael MacDonald et Terence R. Murphy montrent bien que le suicide, durant la Réforme, ne rentre pas dans la catégorie des morts honorables : « Suicide has always been a very special way of dying. [...] In most places and in most eras of western history, suicide has been the very negation of the good death. [...] The Reformation intensified religious hostility to self-murder in England and some other

European countries »¹. Se donner la mort était donc perçu comme un crime grave, un forfait sérieux puni par l'Église : « Self-killing was a species of murder, a felony in criminal law and a desperate sin in the eyes of the church »². Et de fait, s'ôter la vie ostensiblement était puni lourdement par la loi : « Over 95 per cent of the men and women who killed themselves between 1485 and 1660 were convicted as *felones de se*; fewer than 2 per cent were excused as persons *non compos mentis* »³. Ajoutons enfin, toujours en citant les propos de MacDonald et Murphy, que l'Église d'Angleterre était intransigeante : « [t]he prevailing attitude to self-destruction in sixteenth- and seventeenth-century England, it must be emphasized, was profoundly hostile. Punishment of suicide was unprecedented and unparalleled in severity »⁴. Un tel rigorisme⁵ met d'autant plus en lumière le traitement qui est fait du suicide dans *Antoine et Cléopâtre* : ce que condamnent les autorités, Shakespeare le magnifie sur scène.

En planifiant sa propre mort, Antoine contrevient donc, d'une part, aux lois élisabéthaines et jacobéennes qui étaient celles que les spectateurs avaient à l'esprit quand ils voyaient la pièce, et d'autre part, il joue jusqu'au bout l'amant torturé et désespéré. Il en devient presque obscène, appelant sa maîtresse et se soumettant à la servitude extatique de la mort. Mais à bien y regarder, en voulant en finir, Antoine exprime en réalité une soif d'immortalité qui le conduit à l'autodestruction et qui sous-tend son amour passionné pour Cléopâtre.

Antoine et Cléopâtre culminent donc dans cette fusion de la mort et de la sexualité. L'amalgame de la mort et de l'amour, c'est-à-dire de la réunion amoureuse dans la mort, est répété à plusieurs reprises au cours de la scène 15 de l'acte 4. Antoine compare d'abord les nuages à un cortège de chars de couleur noire : « they are black vesper's pageants » (4.15.8). Cette description semble renvoyer à un cortège funéraire, et pourtant, quelques vers plus bas, ce même cortège accompagne en fait une cérémonie de mariage avec l'allusion aux enfers, où Didon et Énée sont réunis. Il s'exclame « Where souls do couch on flowers » (4.15.51), comme si des fleurs étaient jetées sur leur passage, en hommage à leurs noces funèbres. Le général se voit donc en nouvel époux se jetant dans le lit d'amour de la mort : « I [Antony] will be / A bridegroom in [his] death, and run into't / As to

¹ Michael MacDonald et Terence R. Murphy, *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 2.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 16 : « The rigour with which the law against suicide was enforced in the sixteenth and early seventeenth centuries distinguishes this period from the centuries before and afterwards. Prior to about 1500, suicide was seldom punished; after about 1660, it was gradually secularized and decriminalized ».

lover's bed » (4.15.99-101). Cléopâtre quant à elle, embrasse la mort qui la délivre. Lorsqu'arrive le dénouement, l'image des deux amants mythiques et statufiés s'esquisse ainsi de plus en plus nettement.

Lorsqu'Antoine meurt, la reine d'Égypte semble séduite par cette mort et dévoile son envie de mourir à son tour. La mort devrait être fière de la prendre avec celui qu'elle a déjà englouti : « And make death proud to take us » (4.16.90). Curieusement, la reine égyptienne interpelle la mort comme s'il s'agissait de son amant. Dans un moment quasi-orgastique, elle lui lance : « Where art thou, death? / Come hither, come. Come, come, and take a queen / Worth many babes and beggars » (5.2.45-47). De fait, Cléopâtre devient la maîtresse de la mort. D'ailleurs, au moment où Shakespeare écrit la pièce, la mort est fréquemment représentée en Europe par des peintures de squelettes, pareilles à des transis debout, en action, souvent embrassant ou tenant dans ses bras décharnés un individu qui semble tantôt inconscient de sa présence (évanoui ou endormi), tantôt pleinement conscient de la présence de la mort à ses côtés (illustrations n°144, 145, 146). Selon Kirby Farrell, « [t]he many reflexive jokes¹ in the plays imply that life and death mingle backstage, and that every prologue marks a rebirth »². Cléopâtre parle d'une maison secrète de la mort (« the secret house of death », 4.16.83) et rend ainsi l'au-delà accueillant. La mort n'est pas perçue comme une fin, puisqu'elle entraîne un nouveau cycle. À la simple évocation d'une union posthume avec Antoine, la reine rejette presque immédiatement les signes de la vie et dit à Proculéius :

Sir, I will eat no meat, I'll not drink, sir;
If idle talk will once be necessary,
I'll not sleep neither: this mortal house I'll ruin,
Do Caesar what he can. Know, sir, that I
Will not wait pinioned at your master's court;
Nor once be chastised with the sober eye
Of dull Octavia. Shall they hoist me up
And show me to the shouting varletry
Of censuring Rome? Rather a ditch in Egypt
Be gentle grave unto me! rather on Nilus' mud
Lay me stark naked, and let the water-flies
Blow me into abhorring; rather make
My country's high pyramides my gibbet,
And hang me up in chains.
(5.2.48-61)

¹ Par exemple, lorsque Cléopâtre réplique : « Some squeaking Cleopatra boy[ing] my greatness » (5.2.220).

² Kirby Farrell, *Play, Death, and Heroism in Shakespeare*, op. cit., p. 45-46.

Cléopâtre décide de ne plus manger, ni boire, ni même dormir, comme si elle était résolue à s'autodétruire. En parlant de son corps comme d'une demeure mortelle, elle affirme qu'elle la démolira, qu'elle détruira son enveloppe terrestre. Il est vrai que c'est pour échapper à César, son ennemi juré, mais c'est aussi pour rejoindre son amant dans la mort. Encore vivante, la reine se statue, se fige, attend la fin. Elle semble devenir une statue funéraire dans son immobilisme même. Sara M. Deats souligne à juste titre sa pétrification progressive :

Cleopatra functions unequivocally as the maker of verbal and visual images: she "makes" the great image of Antony as Colossus [...] If anything, Cleopatra becomes most like a funerary statue, "marble-constant" in death. Eonarbus's "wonderful piece of work" in fact echoes Pliny's description of a brazen statue of Venus as "an exquisite piece of work". Both piece and picture could refer to sculpture, as statuary in England was considered a form of painting. [...] Cleopatra's theatricized appearance onstage is more than a speaking picture. [...] She is the paradoxical figure of living art – a life distilled into the monumental forms of art, and art quickened to life through performance¹.

Lorsque César, qui accablait l'Égyptienne, la découvre morte, il trouve encore le corps de la reine attirant, dans sa posture allongée, immobile et orné de toutes ses parures. Elle est telle une statue vivante, simplement endormie. Il s'étonne : « But she looks like sleep, / As she would catch another Antony / In her strong toil of grace » (5.2.340-42). César semble donc être séduit par la reine. Warren Chernaik parle même d'une attirance qui s'exercerait après la mort, d'un charme posthume, en quelque sorte : « A final tribute in the words of Octavius Caesar, denied his expected victory, presents Cleopatra as exercising her seductive appeal even after death, reaching out for further conquests »².

La passion des deux amants atteint dans la mort un paroxysme cosmique où la flamme érotique ne s'affaiblit pas. Leur double suicide met en scène une sorte de rite nuptial qui les métamorphose en sculpture funéraire. Jean Hagstrum parle d'ailleurs d'un tableau sculpté « in noble institutional marble »³. En mettant en scène sa propre mort, Cléopâtre effectue donc à la fois un rite funéraire et la célébration de son mariage éternel avec Antoine. Qui plus est, pour Cléopâtre, le passage dans l'au-delà est d'autant plus significatif que la mort en Égypte a un caractère initiatique et eschatologique qui fait partie du grand cycle de la vie, de la mort et de l'après-vie. Sa mort aurait pu être ordinaire, insignifiante, mais la reine égyptienne sait mieux que quiconque que l'image persiste après

¹ Sara M. Deats, *Antony and Cleopatra: New Critical Essays*, op. cit., p. 303.

² Warren Chernaik, *The Myth of Rome in Shakespeare and his Contemporaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 164.

³ Jean Hagstrum, *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1980, p. 61.

la mort, et elle fait de sa propre fin un événement majestueux, entouré de mystère, où elle atteint la jouissance en rejoignant son amant dans un dernier long orgasme (« Husband, I come », 5.2.282) qui avait commencé dès l'acte 4, scène 15, avec la mort d'Antoine. Cette ultime scène d'amour livre les derniers halètements du désir croissant de la reine pour la mort et pour les prochaines retrouvailles avec Antoine. Leur union apparaît enfin comme un aboutissement, une « petite mort », et d'ailleurs, il est dit clairement dans la pièce que l'étreinte de la mort est comme la morsure d'un amant qui fait mal et que l'on désire : « The stroke of death is as a lover's pinch, / Which hurts and is desired » (5.2.290-91). En ce sens, la mort de la reine égyptienne est sensuelle, voire extatique jusqu'à son dernier souffle. Le serpent qui la pique comble son désir d'immortalité. Par le poison qui se répand dans son corps et fige le sang dans ses veines, Cléopâtre atteint l'état extasié et éternel qu'elle désirait pour être avec son amant dans l'après-mort. L'aspic tâte son sein à la manière d'un amant avide, et la reine s'endort et se statue.

Comme l'observe Sara M. Deats, Cléopâtre se saisit de la mort comme une opportunité de transcendance sexuelle, presque jouissive. Son suicide est par conséquent un acte libérateur et érotique qui la transfigure à jamais en créature mythique et immortelle :

Like Antony, Cleopatra seizes death as an opportunity for transcendence, whether or not her suicide is initially motivated as such. In her ecstatic "O, Antony!" Cleopatra performs her suicide as an act of passionate love and erotic release — not as a sacrifice, like Antony, but as a transfiguration into an immortal goddess¹.

Antoine, puis Cléopâtre meurent dans une mise en scène macabre au cours de laquelle leurs corps immobilisés par la mort se changent en objets que l'on exhibe, que l'on admire, que l'on envie. Avec les noces funèbres du dernier acte, le général romain et la reine égyptienne décident donc de mourir séparément pour mieux renaître ensemble, pour l'éternité et la gloire, tels deux phénix². Nous pouvons faire nôtres, ici, les propos de François Laroque lorsqu'il affirme qu'« Antoine et Cléopâtre se brûlent les ailes pour mieux renaître de leurs cendres »³. D'ailleurs, Cléopâtre ne passe-t-elle pas sa vie à mourir,

¹ Sara M. Deats, *Antony and Cleopatra: New Critical Essays*, *op. cit.*, p. 252.

² Agrippa appelle Antoine un oiseau d'Arabie (« O Antony, O thou Arabian bird! », 3.2.12), insinuant qu'à la manière de l'animal mythique, il s'autodétruit pour renaître.

³ François Laroque, « Shakespeare et la question de l'absolu : Éros et Thanatos – le désir et ses représentations », conférence prononcée le mardi 23 novembre 2010. Le texte est disponible en ligne sur le site du Forum Universitaire de l'Ouest Parisien : <http://www.forumuniversitaire.com/Joumela/index.php/2013-03-05-23-28-06/litterature/litterature-etrangere/litterature-une-quete-d-absolu/139-litterature-conference-en-texte-18-cycle-litterature-une-quete-d->

selon Énocharbus ? (« I have seen her die twenty times », 1.2.133-34). À cet égard, la destruction, ou l'autodestruction, légendaire de ce couple parachève sa statufication. Il se mue, pour le lecteur comme pour le spectateur, en une œuvre d'art échappant à la déliquescence et triomphant de l'éphémère.

3.2. Sculptures italiano-élysabéthaines

Nous l'avons vu, dans *Antoine et Cléopâtre*, la reine égyptienne est souvent décrite grâce à des références mythologiques. Néanmoins, les stases scéniques de Cléopâtre, ne rappellent pas seulement d'antiques sculptures païennes, elles renvoient également à des statues plus contemporaines, témoins de conflits politiques, sociétaux et religieux.

3.2.1. Cléopâtre : sculpture italienne

La plupart des personnages de la pièce s'accordent à dire que Cléopâtre est sournoise et manipule ceux qui l'entourent. Ainsi, Philon ouvre la pièce en s'indignant du changement de comportement d'Antoine face à l'envoûtante Cléopâtre : « Nay, but this dotage of our General's / O'erflows the measure » (1.1.1-2). Il démontre par le biais du terme « measure », que la reine est proportionnée selon une unité de mesure bien précise. Le terme « measure » indique en effet par définition une unité de base, de référence pour une évaluation. L'*OED* définit le terme comme renvoyant une quantité prescrite et limitée (« prescribed or limited extent, capacity, or quantity » ; « an extent which ought not to be exceeded; a limit »¹). Dans certaines expressions, le mot signifie « to set measures to, to know no measure »², et dans certaines tournures adverbiales, l'*OED* précise qu'il veut dire : « beyond (also above, †over, †without) measure, beyond all measure, †out measure, out of (all) measure (arch.): beyond all bounds, excessively; without limit. Formerly also used predicatively (chiefly Sc.): †boundless, unlimited; excessive »³. Autrement dit, Cléopâtre ne peut être considérée comme une femme standardisée, ni d'ailleurs comme une statue simple ou quelconque. Le verbe « o'erflows » caractérise la reine comme une créature faite d'excès. Comme nous l'avons vu, Antoine lui voue un culte, une adoration

[absolu-shakespeare-et-la-question-de-l-absolu-eros-et-thanatos-le-desir-et-ses-representations](#) (site consulté le 11 décembre 2014).

¹ *OED*, 1.

² *OED*, 1b.

³ *OED*, 1c.

sans borne qui contribuera à sa chute, comme celle des statues qui étaient retirées de leur socle¹ au XVI^e siècle en Angleterre pour avoir envoûté les fidèles. De fait, elle semble être dépeinte telle une idole. Devenue l'objet d'une admiration passionnée de la part d'Antoine, Cléopâtre devient une idole que l'on adore².

Au demeurant, Philon exprime son affliction de voir son général perdre sa consistance face à la reine égyptienne. En tournant la tête d'Antoine, Cléopâtre est assimilée à la fois à une idole³, à une femme fatale, et à une créature sculpturale. Elle est vénérée par son amant, même si, ironiquement, le sonnet 105 de Shakespeare affirme qu'un amour aussi passionné que celui d'Antoine ne devrait pas être comparé à de l'idolâtrie :

Let not my love be call'd idolatry,
Nor my beloved as an idol show,
Since all alike my songs and praises be
To one, of one, still such, and ever so.

Le général romain cherche en réalité à ramener son amante dans sa propre sphère culturelle. Il élève donc Cléopâtre au niveau d'une statue catholique, et donc italienne, devant laquelle il ferait ses « devotion[s] » (1.1.5). La dimension mystique et religieuse de la relation d'Antoine et de Cléopâtre nous donne donc à voir une Cléopâtre déifiée et un Antoine soumis et craintif.

De surcroît, la passion d'Antoine pour Cléopâtre renforce le pouvoir de cette dernière sur le triumvir et rappelle celui des statues religieuses sur les adorateurs. Elle sait l'émouvoir, toucher son cœur et son âme. Antoine affirme : « But stirred by Cleopatra. / Now, for the love of Love and her soft hours / Let's not confound the time with conference harsh » (1.1.45-47). Le verbe « to stir » souligne ici les sentiments forts et passionnés qu'Antoine ressent pour la belle Égyptienne. Ces sentiments ne sont pas sans évoquer les passions des dévots devant des statues de la vierge et de certaines saintes⁴. L'amour d'Antoine pour Cléopâtre passe donc avant ses devoirs de politicien.

C'est en effet dès la scène d'introduction que les informations fournies au sujet de Cléopâtre interpellent sans doute les spectateurs de l'époque car, le moins que l'on puisse

¹ Voir supra, p. 125-30.

² Pour des exemples d'idolâtrie, voir Lee Palmer Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands: Iconoclasm in Reformation Zurich, Strasbourg, and Basel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, ou encore André Chastel, « Les "idoles" à la Renaissance » in *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, éd. Silvia Danesi Squarzina, Milan, Electa, 1989, p. 468-79. Voir aussi Michael Camille, *The Gothic Idol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, et David Freedberg, *The Power of Images, op. cit.*

³ Voir Camille Michael, *The Gothic Idol*, Cambridge, *op. cit.*, p. 197-338.

⁴ Voir supra, p. 84-95.

dire, c'est qu'elles ne correspondent pas à l'idéal de féminité élisabéthain¹. La reine est décrite grâce à une palette étoffée d'adjectifs qui qualifient ses envies changeantes, ses rages et ses humeurs aléatoires. Alors que tout Élisabéthain qui se respecte ne considérerait pas une telle créature comme digne ou vertueuse, le général Romain l'admire. Il s'exclame :

Fie, wrangling queen,
Whom everything becomes – to chide, to laugh,
To weep; how every passion fully strives
To make itself, in thee, fair and admired!
(1.1.50-53)

Le terme « wrangling » suggère ici le caractère agressif de la reine-guerrière – « wrangler » est en effet le terme avec lequel Henri V se qualifie lorsqu'il jure de conquérir la France (1.2.264), tandis que Marguerite est décrite comme une « wrangling woman » par Édouard dans la troisième partie d'*Henri VI* (2.2.176)². Et, de fait, la reine conquérante et rebelle aime s'exprimer haut et fort et change d'humeur en un clin d'œil, en blâmant, riant, pleurant. Elle a su manipuler les sentiments d'Antoine telle une ensorceleuse prenant la forme d'une magnifique statue polychrome, hypnotisant ses spectateurs.

Énobarbus est lui aussi l'un des fervents admirateurs de Cléopâtre. Lors de sa célèbre description de la reine sur sa barge, il a recours à l'hyperbole, qui augmente excessivement la réalité des choses. Il propose ainsi une vision presque irréelle de Cléopâtre, l'immortalisant dans une beauté figée, lui accordant l'envergure d'une statue religieuse. Il raconte en effet :

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 love-sick 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.
[...]
On each side her
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
With divers-coloured fans, whose wind did seem
To glow the delicate cheeks which they did cool,
And what they undid did.

¹ Voir infra, p. 260-61.

² Voir Rebecca Ann Bach, « Seventeenth- and Eighteenth-Century Othello and Desdemona: Race and Emerging Heterosexuality » in *Feminism and Early Modern Texts: Essays for Phyllis Rackin*, éd. Rebecca Ann Bach et Gwynne Kennedy, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2010, (p. 81-98), p. 97.

(2.2.197-212)

Certes, Énocharbus se fie à ce qu'il a vu, mais en entamant sa description par « I will tell you », il semble révéler un épisode sacré, intime, précieux et véridique. En outre, cette phrase simple et courte suscite l'intérêt de son auditoire, générant par son ton presque confessionnel, une atmosphère intimiste propice à la confiance. Le moment devient d'autant plus intense qu'il décrit le charme qui émane de la reine (l'eau brûle malgré le froid, les cupidons rougissent). Son récit confère à l'embarcation une beauté étrange, magique, ensorcelante, érotique même, avec les éléments autour d'elle prenant vie alors qu'elle reste statique : le vent est parfumé, amoureux et languissant dans les voiles, les rames sont éprises des vagues. Grâce à la personnification des éléments naturels comme le vent et l'eau qui semblent dotés de pouvoirs humains transmis par une Cléopâtre sacralisée, une dimension 'extra-ordinaire' est introduite, et donne bientôt lieu à la dimension divine qui clôt la description. Le charme ensorcelant de la reine est accentué par l'interjection d'Agrippa, qui la qualifie de « Rare Egyptian » (2.2.225), comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art unique et précieuse. À cela s'ajoute l'association de la couleur violette¹, « purple », aux matériaux rares et onéreux tels que l'or (« gold ») ou l'argent (« silver ») qui font de la reine une somptueuse icône, loin de l'austérité protestante. W. A. Edwards note d'ailleurs que la description des voiles et des rames ne figure pas chez Plutarque. Elles sont un ajout du dramaturge visant à renforcer l'atmosphère sensuelle qui se dégage de ce passage : « [these] 'metaphysical' hyperboles diffuse a tone of luxury and sensuousness throughout the passage »².

En outre, la présence d'enfants semblables à des anges autour de la reine offre aux spectateurs une vision religieuse de Cléopâtre. Curieusement, bien que ces derniers rafraîchissent leurs joues à l'aide d'éventails, elles ne cessent de rougir. Force est de constater que Cléopâtre séduit presque malgré elle. On peut donc dire que l'envoûtement d'Antoine semble similaire à celui d'un croyant face à une sculpture religieuse. Il parle lui-même de son ensorcellement : « I must from this enchanting queen break off » (1.2.121). De plus, les épithètes qui sont attribués à Cléopâtre par Antoine confirment l'emprise presque irréaliste de l'Égyptienne : « enchanting queen », « thou grave charm » (4.12.25).

¹ Michel Pastoureau, dans son ouvrage *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, détaille les couleurs papistes : « [...] tous les diocèses de la Chrétienté adoptèrent peu à peu les cinq couleurs liturgiques principales, imposées par Rome (blanc, rouge, noir, vert et violet) », p. 170.

² W. A. Edwards, *Plagiarism*, Cambridge, The Minority Press, 1933, p. 110.

Les amis et les serviteurs d'Antoine la perçoivent d'ailleurs comme une idôle que l'on adore et qui empêche de voir clairement.

La fascination dangereuse qu'exerce la reine sur Antoine est encore démontrée par la conversation entre Cléopâtre et Charmion à l'acte 2, scène 5. Cette dernière rappelle l'épisode où, grâce à ses pouvoirs de séduction, la reine avait charmé et manipulé Antoine. Les deux s'en amusent :

'Twas merry when
You wagered on your angling, when your diver
Did hang a salt fish on his hook, which he
With fervency drew up.
(2.5.15-18)

Aux mots de Charmion, Cléopâtre répond :

That time – O times! –
I laughed him out of patience, and that night
I laughed him into patience. And next morn,
Ere the ninth hour, I drunk him to his bed,
Then put my tires and mantles on him, whilst
I wore his sword Philippan.
(2.5.18-23)

Tous les verbes de ce passage sont actifs et c'est bien la reine égyptienne qui 'actionne' le général romain. Antoine est représenté à la voix passive. C'est même elle qui l'habille comme on le ferait pour une sculpture.

Telle une « nouvelle Omphale asservissant Hercule », elle montre qu'elle manipule son amant comme elle le souhaite, « jusqu'à le déviriliser symboliquement »¹. Marie-Thérèse Jones-Davies souligne par ailleurs qu'Hercule et Omphale sont souvent associés à Mars et Vénus, le guerrier Mars ayant été conquis par « Venus armata »². Outre la symbolique de l'épée qui traduit la domination de l'héroïne, on voit bien, grâce à la récurrence du « je » (« I ») comme sujet actif dans le discours (tandis qu'Antoine est placé en position d'objet), que Cléopâtre est vraiment l'instigatrice des sentiments d'Antoine et de ses (ré)actions. Elle est bien loin d'une femme vertueuse et prude, elle en est même plutôt l'opposée. Vu par Shakespeare, son orientalisme exacerbe les pires côtés du

¹ André Green, *Sortilèges de la séduction. Lectures critiques de Shakespeare*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 58.

² Marie-Thérèse Jones-Davies, « Shakespeare and the Myth of Hercules » in *Reclamations of Shakespeare*, éd. A. J. Hoenselaars, Amsterdam, Édition Rodopi B.V., 1994, (p. 57-74), p. 71.

catholicisme¹. Elle outrepassa dans tous ses excès une matrone italienne, voluptueuse, débauchée et immorale. Responsable du comportement d'Antoine, elle le domine entièrement². Julia M. Walker parle même d'un Antoine amolli par Cléopâtre (« she softens him »³). D'ailleurs, après la bataille d'Actium, ne lui dit-elle pas qu'elle n'aurait pas cru qu'il la suivrait dans sa fuite : « I little thought / You would have followed » (3.11.55-56). Octave le remarque aussi lorsqu'il compare Antoine à la reine égyptienne : « [...] is no more man like / Than Cleopatra; nor the queen of Ptolomy / more womanly than he » (1.4.5-7).

Aussi Éno-barbus s'inquiète-t-il de l'influence grandissante de Cléopâtre sur son général. Lorsque Mécène lui dit qu'un jour, Antoine quittera sûrement Cléopâtre, Éno-barbus répond que cette éventualité lui semble impossible :

Never. He will not.
Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety. Other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where she most satisfies. For silent things
Become themselves in her, that the holy priests
Bless her when she is riggish.
(2.2.240-46)

L'utilisation de marqueurs de la négation tels que « never », « not », « cannot » et « nor » accentue encore le pouvoir hypnotique de Cléopâtre et l'influence qu'elle a sur Antoine. La variété infinie de la reine (« [h]er infinite variety » 2.2.242) contribue clairement à la rendre complexe et difficile à saisir. Reconnue par tous comme une enchantresse étrangère, elle est fréquemment décrite soit comme une déesse puissante, soit comme une statue d'idole envoûtante, soit comme une icône colorée. Au cours d'une conversation avec Antoine où ce dernier regrette de l'avoir rencontrée, Éno-barbus la défend de manière éloquente et la compare à une superbe œuvre d'art : « wonderful piece of work » (1.2.145-46).

¹ Sur l'orientalisme à l'œuvre dans la pièce, voir Fehmi Turgut, « Orientalism and Unfavourable Positioning in Shakespeare's *Antony and Cleopatra* », *Nalans, The Journal of Narrative and Language Studies*, vol. 2, No 3, décembre 2014. <http://www.nalans.com/index.php/nalans/article/view/12> (site consulté le 15 octobre 2015).

² Antoine se plie à toutes ses demandes et se féminise. Cléopâtre, elle, devient presque masculine. Elle prend d'ailleurs plaisir à jouer à l'homme lorsqu'Antoine est ivre, et le présente, de fait, comme un faible, quasi émasculé alors qu'elle s'établit comme forte puissante, capable de tromper les esprits telle une envoûtante statue polychrome.

³ Julia M. Walker, *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton, and the Metamorphosis of the Female Self*, Newark, University of Delaware Press, 1998, p. 127.

De plus, Cléopâtre, ne fût-ce que par son nom, incarne déjà l'étrangère¹. Elle est celle qui est différente de l'Angleterre, de l'Europe même. Rappelons-nous ici les propos d'Edward W. Said : « European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self »². Cléopâtre est l'inconnue, la mystérieuse, elle est celle qui est dangereuse. Comme le rappelle Charles Beauclerk, la reine est directement liée à la destruction de sa civilisation³. Femme de pouvoir, elle est aussi celle qui s'érige contre le système patriarcal. Mary Hamer écrit ainsi : « It [Cleopatra's name] locates political power in a body that cannot be coded as male. In any patriarchal system, it speaks of the transgression of the law »⁴. Aux yeux du spectateur jacobéen, imprégné de culture biblique, l'histoire de Cléopâtre rappelle celle d'Ève et du serpent⁵. De fait, Cléopâtre est avant tout une séductrice diabolique, et Irving Ribner constate : « [she is a] typical medieval view of the evil seductress Cleopatra »⁶. D'ailleurs, Antoine semble en être convaincu, surtout après sa défaite en mer. Fou de rage, persuadé que Cléopâtre est la cause de son échec, il vitupère la reine et la décrit telle une sculpture paradée sur un char, huée, molestée comme une statue catholique, jusqu'à être défigurée par la pieuse Octavie :

Vanish, or I shall give thee thy deserving,
 And blemish Caesar's triumph. Let him take thee,
 And hoist thee up to the shouting plebeians:
 Follow his chariot, like the greatest spot
 Of all thy sex; most monster-like, be shown
 For poor'st diminutives, for dolts, and let
 Patient Octavia plough thy visage up
 With her prepared nails.
 (4.13.32-39)

Alors qu'Antoine exprime sa rage et ses regrets, la reine semble se pétrifier de plus en plus, et tout lui paraît grave et lourd : « How heavy weighs my lord! / Our strength is all gone into heaviness » (4.16.33-34). On comprend dès lors que la reine, se sachant perdue ici-bas, cherche à se statufier, cherchant refuge dans la stabilité de la pierre et l'immortalité

¹ Sur l'orientalisme en général, voir l'ouvrage d'Edward W. Said, *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 1978.

² *Ibid.*, p. 3.

³ Charles Beauclerk, *Shakespeare's Lost Kingdom: The True History of Shakespeare and Elizabeth*, New York Grove Press, 2010, p. 52.

⁴ Mary Hamer, *Signs of Cleopatra History, Politics, Representation*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. xix.

⁵ Mercedes Broussard, « Mother and Child: Cleopatra and the Asp », *College English Association Critic* 37, n°1, 1974, p. 25-26 : « [...] her evil is associated with her sexual powers, and the serpent that bites her on the breast ».

⁶ Irving Ribner, *Patterns in Shakespearian Tragedy*, Londres et New York, Routledge, [1960], 2005, p. 173.

conférée par la pétrification : « Give me my robe. Put on my crown. I have / immortal longings in me » (5.2.275-76). Alors qu'on la croyait multiple, changeante, imprévisible, façonnée par le limon du Nil, elle n'aspire plus qu'à la rigidité, à la solidité, à la constance : « I have nothing / Of woman in me. Now from head to foot / I am marble-constant » (5.2.234-36).

Sa transformation est donc perceptible jusque dans son discours. Même son ennemi juré, à la fin de la pièce, lui reconnaît des mérites. César constate en effet : « Bravest at the last, / She levelled at our purposes, and, being royal, Took her own way » (5.2.329-31)¹. L'utilisation, ici, du verbe « level » renvoie au corps désormais inerte de la reine, allongé à l'horizontale, et en fait une statue de gisant coiffé d'une couronne probablement dorée et recouverte d'un manteau royal aux couleurs vives.

3.2.2. Octavie : sculpture élisabéthaine

La personnalité fascinante de la reine égyptienne est souvent comparée à celle, très réservée, d'Octavie. En lice pour l'amour d'Antoine, les deux rivales semblent personnifier deux visions esthétiques opposées de la féminité. L'une est si versatile qu'elle semble instable, tandis que l'autre, en la personne d'Octavie, paraît plutôt constante et rassurante.

Souvent considérée comme un personnage secondaire, Octavie est en fait un personnage charnière de la pièce. Stricte et froide, elle paraît prête à bannir tout écart de conduite et est d'ailleurs assimilée par sa rivale à « [c]ensuring Rome » (5.2.56). Si la fouguese Cléopâtre est un jour capturée par les Romains, elle sait très bien ce qui adviendra d'elle : César l'exposera comme un trophée. Personne n'aurait l'idée de faire de même avec la sévère Octavie. Or, précisément parce qu'elle incarne la raison froide et le sens critique, elle n'est pas dénuée de vertus. Sage, calme, et éloquente si nécessaire, elle constitue un point de repère sûr. Antoine l'appelle « dear lady » (2.3.7), « Gentle Octavia » (3.4.20), suggérant que la sœur de César est douce et conciliante, d'humeur constante.

Toute romaine qu'elle soit, elle possède donc, paradoxalement, les qualités recherchées chez la gent féminine élisabéthaine rigidifiée. Ainsi, en vertu des lois de la société patriarcale de l'époque d'Élisabeth I^{ère}, Octavie est elle aussi coulée dans un moule.

¹ Le pouvoir de séduction de Cléopâtre avait déjà opéré sur César dans le temps : « She made great Caesar lay his sword to bed » (2.2.234).

Elle est, en quelque sorte, utilisée comme un faire-valoir. Octavie rapproche en effet César et Antoine grâce à son mariage avec ce dernier. César ne la compare-t-elle d'ailleurs pas à un chef-d'œuvre de vertu qui cimenterait leur affection ?

Most noble Antony,
Let not the piece of virtue which is set
Betwixt us as the cement of our love
To keep it builded, be the ram to batter
The fortress of it.
(3.2.27-31)

Les termes utilisés sont ceux de l'ouvrier architecte, du sculpteur et du maçon. Bien que l'amitié forte qui lie les deux hommes soit évoquée, le lexique utilisé par ailleurs est surprenant. Il suggère la froideur, la sévérité et la dureté : « cement », « ram to batter » et « fortress ».

Quant Antoine l'appelle « Patient Octavia » (4.13.38), il souligne une autre vertu très féminine qui illustre le monde des femmes élisabéthaines et jacobéennes. Réservee, soumise, obéissante, Octavie incarne la femme élisabéthaine au service de l'homme. César demande également à Octavie d'être patiente lorsqu'elle apprend qu'Antoine a rejoint Cléopâtre (3.6.98). Or, la patience d'Octavie rappelle celle d'Olivia dans *La nuit des rois* où la belle comtesse est à juste titre comparée à une sculpture assise sur une tombe, attendant en silence. Elle est là, assise, « like patience on a monument » (2.4.114). C'est aussi le cas de Marina dans *Périclès* lorsque ce dernier lui dit : « Yet thou dost look / Like patience gazing on king's graves, and smiling / Extremely out of act » (scène 21, 126-28). Tout comme Olivia ou Marina, Octavie, avec son calme, sa douceur, sa patience immobile, est admirée, honorée et respectée par tous. D'ailleurs, César approuve ce comportement et s'adresse à Octavie en l'appelant affectueusement « sweet Octavia » (3.2.60). À son tour, Agrippa déclare :

[Octavia] whose beauty claims
No worse a husband than the best of men;
Whose virtue and whose general grace speak
That which none else can utter.
(2.2.134-37)

En idolâtrant la discrète Octavie, Agrippa indique qu'elle est vertueuse et conciliante. Gary Schmidgall souligne d'ailleurs que cette épouse modèle et réservée incarne toutes les valeurs conventionnelles liées à la femme : « [T]he statuesque Octavia

ideally embodies all of the conventional values »¹. Mais la description d'Agrippa témoigne aussi l'immobilité et la paralysie d'Octavie, qui n'existe qu'à travers le regard masculin. On la qualifie de « Lady » (3.6.90), puis de « Dear Madam » (3.6.91), et on loue sa docilité. La seule fois où Octavie prend elle-même l'initiative de se déplacer et affirme être venue de son plein gré (« free will », 3.6.57), elle est sermonnée par son frère, César. Ainsi, Octavie est une femme qui agit ou réagit généralement à la demande, en suivant les règles établies, devenant ce que les autres attendent d'elle. Ses actes, qui sont imposés, témoignent d'une vie monotone, réglée comme une horloge, définie par des arrêts et quelques mouvements, mais presque toujours prévus et prévisibles. Statique et silencieuse, presque sans vie, comparable à une statue, elle représente l'anti-Cléopâtre. Éno-barbus, l'ami d'Antoine, affirme qu'elle est pieuse, froide, et peu expressive (« Octavia is of a holy, cold, and still conversation », 2.6.122-23). La froideur et l'immobilité sont donc deux caractéristiques très représentatives d'une Octavie statufiée.

De manière plus générale, la description d'Octavie par le messenger d'Antoine est remarquablement analogue à celle d'une sculpture. Lorsque l'émissaire du général annonce le mariage de ce dernier à Octavie, la reine égyptienne exige qu'il la décrive. Il la compare alors à un être humain fait de pierre : « Her motion and her station are as one. / She shows a body rather than a life, / A statue than a breather » (3.3.19-21). L'absence de respiration l'exclut du monde des êtres humains comme le constate d'ailleurs Armelle Sabatier : « [t]he natural act of respiration, one signs of life among living beings, can sometimes be used to praise the artist's nearly divine power when he creates such a lifelike painting or statue that the beholder is tricked into believing it might be alive and ready to move »². En effet, ici, le spectateur peut avoir l'impression que c'est la statue mortuaire d'Octavie qui est décrite par le messenger, et non plus l'être vivant. En conséquence, Octavie semble emmurée en elle-même.

Quelques vers plus loin, Cléopâtre déclare de sa rivale : « this creature's no such thing » (3.3.40). Ce faisant, elle réifie Octavie qui devient un simple objet. De surcroît, l'apparence physique d'Octavie est décrite comme banale, pour ne pas dire austère. À la question de la reine sur la taille d'Octavie, nous apprenons en effet qu'elle n'est pas aussi grande que l'Égyptienne, et que ses cheveux sont bruns (3.3.32). Aucune autre couleur ou caractéristique notable ne vient parfaire sa description dans la pièce. Sans signe distinctif, elle pouvait rappeler à l'auditoire les statues monochromes qui prévalaient alors dans

¹ Gary Schmidgall, *Shakespeare and the Poet's Life*, Lexington, University Press of Kentucky, 1990, p. 200.

² Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, op. cit., p. 43.

l'Angleterre élisabéthaine¹. Comparée aux sculptures polychromes si prisées dans les pays catholiques, en particulier l'Italie, Octavie est bien terne. Sagement immobile comme une statue de marbre, elle se façonne à sa manière un personnage sculptural avec un regard éteint, sa patience, sa modestie, et son austérité silencieuse. Même si Mécène semble dire qu'Octavie possède tout ce qui est demandé à une épouse élisabéthaine (beauté, sagesse et modestie : « If beauty, wisdom, modesty can settle / The heart of Antony, Octavia is / A blessed lottery to him », 2.3.247-49), il sous-entend aussi que le manque d'opinions, de pensées, et d'actions d'Octavie la rend froide, inhumaine, inanimée. Aussi, sans surprise, la malicieuse reine égyptienne surnomme-t-elle la terne Octavie : « dull Octavia » (5.2.54).

À la fin de la pièce, lorsque Cléopâtre est sur son monument et comprend qu'Antoine se meurt, elle semble affirmer que la stabilité d'Octavie est peut-être, finalement, la principale qualité qu'une épouse doit adopter, bien qu'elle, Cléopâtre, ne puisse y parvenir : « [y]our wife Octavia with her modest eyes / And still conclusion [...] » (4.16.28-29). Octavie est taillée d'un bloc, et ce qui semblait être une faiblesse devient soudain l'une de ses plus redoutables armes. L'épouse ne craint ni la mort ni l'adversité parce qu'elle s'est déjà comme retranchée en elle-même. Susan Snyder considère même Octavie comme une sculpture funéraire : « Antony's second wife Octavia is so exemplary that she seems already a tomb sculpture – 'holy, cold and still,' comprehending all virtues »². Snyder rajoute que les attributs d'Octavie, à savoir la chasteté, le silence et l'obéissance, sont là ceux de l'épouse parfaite à l'époque de Shakespeare (« the familiar formula of wifely perfection [...] carried to its logical conclusion, all motion and agency stilled »³).

Indéniablement, Octavie ne possède pas ce que la sculpturale Cléopâtre détient, c'est-à-dire une beauté incroyable, associée à du charisme, de l'allure, de la passion et de l'imprévisibilité. À la manière des femmes élisabéthaines, elle est statufiée telle une sculpture protestante, sage, silencieuse, monochrome. La femme romaine, pré-chrétienne, est corsetée par des exigences qui ne sont pas sans rappeler celles de l'Angleterre du XVI^e siècle⁴. Alors que la pièce se concentre sur deux parties du monde qui s'opposent en termes

¹ Voir l'ouvrage de Roy Strong, *English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, Londres et New York, Routledge, 1969, dans lequel il traite de l'importance et l'influence des statues mortuaires.

² Susan Snyder, *A Wayward Journey*, Londres, Rosemont Publishing & Printing Company, 2002, p. 197.

³ *Ibid.*

⁴ Notons à ce sujet qu'à la Renaissance, Octavie devient une héroïne à part entière dans une pièce écrite en 1598 par Samuel Brandon intitulée *The Tragicomedi of the Vertuous Octavia*, Londres, William Ponsonbye,

de culture, de religion, de manière d'être et de statuaire, la beauté grandiose des métamorphoses de Cléopâtre et la staticité d'Octavie doivent nous permettre de prolonger notre questionnement sur la valeur et la force de l'art sculptural dans la pièce. Que cherche à traduire Shakespeare en recourant constamment à l'image de la statue dans sa tragédie ?

3.3. Reines statufiées : une esthétique transgressive

Avec l'érection d'un monument funéraire à la gloire de Cléopâtre (et du général romain) à la fin de la tragédie, Shakespeare rend hommage à la dernière héritière d'une grande dynastie de rois égyptiens, une étrangère, une catin et, de surcroît, une suicidée. En reprenant les récits mystérieux et fantasmés de Cléopâtre et en clôturant la pièce sur la statue funéraire de la reine putain, le dramaturge met en exergue les faiblesses de cette dernière : son désir invétéré de séduction et de pouvoir, son amour inconditionnel pour Antoine, et surtout, l'importance qu'elle accorde à son image et, plus particulièrement, à ses pauses statuesques et soigneusement étudiées. Cette attention exacerbée à l'image ainsi que certaines caractéristiques de la reine ne manquent pas de rappeler la personnalité d'Élisabeth I^{ère}. Pourtant, les arrêts sur images (ou sur sculptures, aimerais-je dire) que le dramaturge nous impose nous conduisent à nous interroger sur la légitimité de ces pauses statuesques. Après tout, la reine égyptienne bafoue presque tous les préceptes renaissants et se conduit de façon scandaleuse. Elle est celle qui piège les hommes (*skandalon*¹, étymologiquement, renvoie au piège capturant sa proie).

3.3.1. Sculptures condamnées ?

En effet, alors que la reine égyptienne personnifie par ses pauses statuesques la honte, la décadence et la disgrâce², la censure d'origine protestante qui s'applique à l'occasion aux pièces de théâtre ne touche pas *Antoine et Cléopâtre*³. Dorothy Aucter rappelle très justement qu'à l'époque élisabéthaine, les dramaturges avaient une puissance sans précédent pour influencer les esprits de leur auditoire. S'ils choisissaient de structurer

1598, STC (2nd ed.) / 3544. L'auteur nous livre un portrait de Cléopâtre très négatif où elle est perçue comme une prostituée tandis qu'Octavie apparaît comme une femme exemplaire.

¹ Voir l'*OED*, « 1b. A stumbling-block, cause of offence, scandal (sense 1b) ».

² Je renvoie ici à la première sous-partie sur *Antoine et Cléopâtre* intitulé « Cléopâtre ou une sculpture italienne ».

³ La seule pièce de Shakespeare qui connut une censure partielle est *Richard II* dans laquelle la reine s'est vue mise en scène comme le monarque abdiquant.

leur(s) pièce(s) autour de thèmes dangereux tels que la politique, la religion, ils pouvaient induire des émeutes ou influencer l'opinion publique contre la royauté. Cette peur du désordre public signifiait que le théâtre devait être réglementé¹. C'est dès 1559 qu'Élisabeth I^{re} proclame une loi qui oblige toutes les représentations publiques à être préalablement habilitées par deux officiers ou par le Maître des menus plaisirs qui était chargé de contrôler les pièces² : « [t]he position of the Master of the Revels, jealously protecting court privileges as much as he sought to suppress 'dangerous matter', made him as much a friend of the actors as their overlord »³. La reine renforce sa mainmise sur les pièces en proclamant en 1572 que les acteurs doivent aussi obtenir une autorisation délivrée par deux juges de paix pour être autorisés à jouer. Les pièces de théâtre sont ainsi évaluées par des hommes d'autorité, sages, discrets et alliés de la reine. Certes, ces deux lois protègent les acteurs, mais permettent surtout au monarque de décider quelles pièces sont conformes à ses desseins. De fait, l'absence de censure d'*Antoine et Cléopâtre*, alors que la dramaturge glorifie la mort volontaire d'une reine, pourrait sembler surprenante.

Bien sûr, Shakespeare se réfugie derrière l'histoire. Mais dans la pièce, Cléopâtre apparaît comme une femme forte et puissante. Julia M. Walker écrit au sujet de la reine égyptienne : « Shakespeare's Cleopatra is not an unproblematic representation of an interior female self, of female power, or of a female who has been completely successful by the standard of male power »⁴. En somme, elle est tout à fait capable de construire consciemment son destin, comme elle sait si bien le faire en maîtrisant sa communication. Par exemple, lorsqu'elle apprend qu'Antoine retourne à Rome, elle feint l'évanouissement et dit à Charmian : « Help me away, dear Charmian, I shall fall » (1.3.15). Immobile, sans vie, elle sait qu'elle pourra manipuler le général. En véritable sculpture qui ensorcèle, Cléopâtre apparaît plus comme la statue qu'il faut détruire ou cacher plutôt que celle que l'on doit ériger. Vilipendée par certains et glorifiée par d'autres, la reine égyptienne s'affiche tour à tour comme captivante, puis comme une femme peu fréquentable, pour finalement ériger son propre tombeau.

¹ Dorothy Aucter, *Dictionary of Literary and Dramatic Censorship in Tudor and Stuart England*, Westport, Greenwood Press, 2001, introduction p. xxi.

² À l'époque, c'est Edmund Tilney qui donnait son accord en apposant sa signature à la fin du manuscrit.

³ Richard Dutton, *Mastering the Revels: The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991, p. 248.

⁴ Julia M. Walker, *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton, and the Metamorphosis of the Female Self*, op. cit., p. 119.

La pièce est représentée pour la première fois sur la scène jacobéenne quelques années après le règne d'Élisabeth. Elle en porte pourtant les stigmates. Il faut dire que les deux reines partagent quelques points communs qui continuent à interpeller les critiques. Keith Rinehart relève ainsi de troublantes similitudes entre le personnage de Cléopâtre et la reine Élisabeth I^{ère}¹. D'autres, au contraire, ne voient qu'une ressemblance éloignée entre les deux souveraines, comme Garry Wills². Néanmoins, elles étaient toutes deux séductrices et puissantes. Cléopâtre comme Élisabeth n'hésitèrent pas à ciseler leur image et pétrifier une partie de leur être pour être acceptées dans le monde des hommes. Helen Morris affirme que les spectateurs jacobéens devaient certainement établir un lien entre Cléopâtre et Élisabeth : « It would have been difficult for any Elizabethans to think of an imperious queen without remembering the monarch who had reigned so long in England »³.

Nous l'avons vu, afin de dévoyer des normes établies par et pour la gent masculine, Élisabeth comme Cléopâtre semblent anesthésier leurs corps. Cela passe d'abord, pour Élisabeth, dans le refus de s'unir avec un autre⁴. Son cœur et tout son être paraissent être faits de pierre quand il s'agit de préserver son pouvoir. Ainsi, lorsque Marie Stuart est enfermée dans la Tour de Londres, cette dernière souligne la « dureté » de la reine Élisabeth⁵. Cette vision d'une souveraine de marbre et, de fait, inhumaine, l'impose comme la reine vierge, celle qui ne se marie pas, qui n'enfante pas, et qui n'a pas les faiblesses des femmes élisabéthaines de l'époque. Elle apparaît alors comme une femme frigide, marmoréenne. Néanmoins, cette reine chasseresse arbore également certaines caractéristiques masculines comme le courage, la détermination et le sang-froid. C'est d'ailleurs dès les années 1570⁶, lorsqu'il devient évident que la reine n'aura pas de descendance, qu'elle commence à se créer cette image de reine vierge, froide, intouchable, inébranlable.

Pour Cléopâtre, il n'est pas question de frigidité, bien au contraire. Son audace et son déterminisme calme (surtout face à la mort) font d'elle une réplique colorée et attirante de la reine Élisabeth. Souvent représentée en peinture plutôt qu'en sculpture lors de son

¹ Keith Rinehart, « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth », *Shakespeare Quarterly*, vol. 23, No. 1 (Winter, 1972), p. 81-86. Voir aussi Helen Morris, « Queen Elizabeth I 'Shadowed' in Cleopatra », *Huntington Library Quarterly* 32, 1969, p. 271-78.

² Garry Wills, *Making Make-Believe Real: Politics as Theater in Shakespeare's Time*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2014, p. 30-33.

³ Helen Morris, « Queen Elizabeth I 'Shadowed' in Cleopatra », *op. cit.*, p. 278.

⁴ Voir l'article de Susan Doran, « Why Did Elizabeth Not Marry? » in *Dissing Elizabeth*, Durham et Londres, Duke University Press, 1998., p. 30-59.

⁵ William Robertson, *Histoire d'Écosse durant les règnes de la reine Marie et du roi Jacques VI*, 3 vols., Pissot et Prault, vol. 2, 1784, p. 144.

⁶ Susan Doran, « Why Did Elizabeth Not Marry? » in *Dissing Elizabeth*, *ed. cit.*, p. 31.

vivant, Élisabeth I^{ère} n'hésite pourtant pas à planifier la construction de son monument funéraire. À la fin du XVI^e siècle, les tombes des personnages influents prennent une place importante dans la vie des vivants qui s'emploient à organiser leurs funérailles en amont¹. Désormais, les tombes laissent entrevoir, grâce à l'agilité des sculpteurs, la décomposition de la chair mortelle, mettant ainsi l'accent sur la continuité entre la vie et l'au-delà. Dans la pièce, Cléopâtre, elle aussi, se prépare à mourir dans la luxure, le sensuel et le charnel, comme le conseillait Montaigne dans ses *Essais*². Elle se pare de ses plus beaux vêtements pour mourir et rentrer dans l'histoire. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'au cinquième acte, Cléopâtre construit son mythe.

Alors que Cléopâtre est reconnue comme une reine de grande beauté, la description physique d'Élisabeth I^{ère} est, quant à elle, un point qui reste plutôt flou dans les textes de l'époque. Certains la voient belle, comme l'ambassadeur vénitien Giovanni Michiel qui, en 1557, rapporte que la jeune souveraine est grande et bien proportionnée (« tall and well formed »³). Quelques décennies plus tard, en 1596, il est dit cette fois qu'elle est plutôt petite et rougeaude (« short and ruddy in complexion »⁴). Bizarrement, la reine est à nouveau décrite l'année suivante comme étant grande, ayant le teint clair et une allure gracieuse (« tall and fair and graceful in whatever she does »⁵). La question de la taille est, me semble-t-il, un point qui mérite notre attention puisque les sujets élisabéthains n'étaient généralement pas très grands, et si la reine était en effet plus élancée que la moyenne, elle devait déjà dominer la plupart de ceux qu'elle commandait⁶. Dans la pièce de Shakespeare, Cléopâtre étant une héroïne mature, on peut imaginer qu'elle n'était pas incarnée par le plus fluet des acteurs. Son costume, en outre, devait particulièrement attirer les regards. Richard Madelaine estime que nous possédons suffisamment d'indices pour en avoir une

¹ Voir supra, p. 57, p. 73-80.

² John Florio (trad.), *Essays Written in French by Michael Lord of Montaigne, Knight of the Order of S. Michael, Gentleman of the French Kings Chamber*, Londres, Melch. Bradwood pour Edvard Blount and William Barret, 1603, STC (2nd ed.) / 18042, p. 555 : « since every man hath some choise betweene the formes of dying, let vs trie a little further, whether we can finde out some one, free from all sorrow and griefe. Might not one also make it seeme voluptuous, as did those who died with Anthonie and Cleopatra? ».

³ Roy Strong, *Gloriana: Portraits of Elizabeth I*, Londres, Pimlico, 1987, p. 17-19.

⁴ *Ibid.*, p. 17-19.

⁵ *Ibid.*

⁶ En ce qui concerne les dimensions des sculptures en Angleterre, il ne semble pas y avoir de règles bien définies aux XVI^e et XVII^e siècles. Certaines sculptures sont de tailles réalistes comme nous pouvons le constater à l'Abbaye de Westminster. La totalité du tombeau de la reine Élisabeth I^{ère} mesure 3 m sur 4,3 m. D'autres sculptures sont monumentales. Voir Katherine A. Esdaile, *English Monumental Sculpture since the Renaissance*, Londres, SPCK, 1927. Sur l'évolution de la statuaire en Angleterre, et sur ses dimensions précises aux XIII^e et XIV^e siècles, voir H. A. Tummers, *Early Secular Effigies in England: The Thirteenth Century*, Leyde, E. J. Brill, 1980. Sur les sculptures gothiques, voir Henri Focillon et Donald King, *The Art of the West in the Middle Ages: Gothic Art*, Londres et New York, Phaidon, 1969.

idée relativement précise. L'acteur qui jouait le rôle de la reine égyptienne avait par exemple un décolleté plongeant :

We know he wore a bodice and farthingale from 'Cut my lace, Charmian' (1.3.71), but he probably also wore his bodice low-cut. The most dramatic part of the stage picture of Cleopatra's death, her putting an asp to her breast, is a detail Shakespeare did not find in Plutarch; for all the emblematic implications of the 'suckling', Shakespeare's initial interest in Cleopatra's breast may have been fired by the fashion for *décolletage*¹.

Il faut aussi prêter attention aux couleurs. Cléopâtre et Élisabeth aiment les utiliser, et l'usage particulier qu'elles en font les rapproche parfois de la statuaire². Dans le cas d'Élisabeth I^{ère}, c'est l'utilisation excessive de la céruse dont elle use pour enduire son visage qui lui donne l'aspect d'une statue de marbre. Il est d'ailleurs souvent dit que, durant les dernières années de son règne, s'il avait été possible d'ôter l'épaisse couche de ce poison de son visage, il serait apparu complètement grêlé ... comme la matière brute d'une sculpture en cours d'exécution. Fred Harding souligne ainsi que la reine portait une épaisseur d'environ 38 millimètres de céruse sur le visage à la veille de sa mort : « By the time Elizabeth died she was using ceruse that was half an inch thick »³. Une telle épaisseur de poudre blanche devait rendre le visage de la reine aussi mat et inexpressif que celui d'une statue de marbre. De surcroît, la blancheur de son visage participait à l'élaboration du mythe de la reine vierge, blanche, pure et ensorcelante.

À cette apparence extérieure qui renvoie aux êtres de pierre s'ajoute aussi le grand contrôle de soi qui habite les deux souveraines à la fin de leur règne et que l'on pourrait, d'une certaine manière, assimiler à une forme de stoïcisme. Élisabeth était pourtant connue pour ses colères⁴, tout comme Cléopâtre qui, dans la source principale de Shakespeare, à savoir Plutarque, s'arrache les cheveux et se mutile en apprenant la mort d'Antoine. Dans la « Vie de Marc Antoine », Thomas North raconte cet épisode d'une manière poignante :

¹ Anthony and Cleopatra. *Shakespeare in Production*, éd. Richard Madelaine, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 25. Notons que le décolleté plongeant était de mise à l'ère élisabéthaine et la reine en portait comme l'attestent certains de ses portraits (illustrations n°147, 148, 149). En outre, Marion Sichel souligne que « Elizabeth I invariably wore extremely low-cut bodices ». Voir Marion Sichel, *History of Women's Costume*, Londres, Chelsea House, 1989, p. 17.

² Notons que l'utilisation de cosmétiques, que ce soit pour blanchir le teint ou au contraire réhausser le rose des joues, était une pratique assez courante chez les nobles. Pourtant, altérer l'apparence était considéré comme un acte criminel à l'encontre de Dieu, le Créateur : « [a woman] who can paint her face and curl her heare, and change it into an unnatural colour, but therein dooth worrk to reproofe to her maker, who made her ». Cet extrait est tiré d'un sermon anonyme datant de 1574, *An Homilie Against Excesse of Apparel*, cité par Armelle Sabatier in *Shakespeare and Visual Culture*, op. cit., p. 40.

³ Fred Harding, *Breast Cancer: Cause, Prevention, Cure*, Bucks, Tekline Publishing, 2006, p. 261.

⁴ David Loades, *Elizabeth I: A Life*, Londres, Continuum, 2003, p. 130.

[...] she had plucked her heare from her head, as also for that she had martired all her face with her nailes, and besides, her voyce was small and trembling, her eyes sonke into her heade with continuall blubbering; and moreover, they might see the most parte of her stomake torne in sunder¹.

Shakespeare transforme cette description en faisant de la reine un être capable de prendre les devants et d'envisager calmement sa mort. Suzuki Mikoko parle même de « controlled and creative act »² pour décrire le suicide de l'Égyptienne. Mourir devient alors une renaissance.

Quant aux stases et aux pauses scéniques qui jalonnent la carrière politique de Cléopâtre dans la tragédie, elles sont toutes longuement étudiées, à l'instar de celles de la reine Élisabeth, assimilée à Diane bien que plusieurs amants lui aient été attribués³. Sheila Cavanagh nous rappelle par exemple que Thomas Seymour aurait été l'amant d'Élisabeth avant qu'elle ne soit couronnée⁴. Cet épisode, s'il est avéré, montre que la princesse avait déjà, à l'époque, un pouvoir de séduction très important, et dès lors la reine n'a eu de cesse de mettre en avant son état de vierge. L'intérêt d'Élisabeth pour les représentations idéalisées de sa propre personne s'accroît d'ailleurs jusqu'à la fin de son règne. Vers 1601, une peinture de la reine attribuée à Robert Peake l'ancien (1551–1619) la représente telle une statue assise sur une chaise de parade (illustration n°150). Ainsi, les deux reines, bien que différentes de par leur culture et leur caractère, présentent des similitudes dans la mise en scène de leurs poses.

3.3.2. Sculpture politique

Shakespeare accentue la féminité de Cléopâtre et, en concluant sa tragédie sur l'érection d'une sculpture funéraire à la gloire et à la mémoire de la reine égyptienne, le dramaturge intensifie le pouvoir de la reine et célèbre sa persévérance et son originalité. Dans la pièce, la sculpture de Cléopâtre participe activement à l'élaboration de son mythe. L'influence et le pouvoir de l'image en général avaient été bien compris par Élisabeth I^{ère}. L'un des exemples les plus significatifs que l'on puisse trouver dans son règne est le célèbre portrait arc-en-ciel (« rainbow » portrait) réalisé par Isaac Olivier vers 1602

¹ Plutarque, *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, op. cit., vol. 6, p. 84.

² Suzuki Mikoko, *Metamorphoses of Helen*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1989, p. 261.

³ Anna Whitelock, *Elizabeth's Bedfellows: An Intimate History of the Queen's Court*, Londres, Bloomsbury Paperbacks, 2014.

⁴ Sheila Cavanagh, « The Bad Seed. Princess Elizabeth and the Seymour Incident », in *Dissing Elizabeth*, ed. cit., p. 9-29.

(illustration n°151), dans lequel la reine est représentée assez jeune alors qu'en réalité elle avait déjà plus de soixante ans. Cette peinture idéalisée est typique d'une propagande politique. Julia M. Walker souligne à juste titre que même les représentations négatives de la reine anglaise sont délibérément provocatrices : « the negative representations of Elizabeth were often deliberately outrageous and provocative »¹. Ces représentations dites « négatives » peuvent prendre la forme de croquis, de dessins, de peintures, de statues, de pamphlets, de poèmes ou même de pièces de théâtre², et correspondent à une sorte de publicité négative, dont le contenu est essentiellement composé de critiques plus ou moins acerbes, nominatives ou indirectes, des caractéristiques de la reine. Ces images qui semblent, au premier abord, contre-productives, peuvent en réalité être une forme de communication plus ou moins tolérée. En effet, quelles que soient les images peintes ou sculptées de la souveraine anglaise, elles ont quasiment toutes pour but politique d'inciter le peuple à l'aimer, jusque dans ses rares faiblesses. En d'autres termes, la reine cherche à manipuler les foules.

Une image qui revient à plusieurs reprises dans la pièce à propos de Cléopâtre (et que l'on utilise aussi fréquemment pour décrire Élisabeth I^{ère}) est celle de la femme androgyne. Pourtant, nous l'avons vu, Cléopâtre est à bien des égards une femme fatale. Mais elle sait aussi inverser les rôles et se défaire momentanément de sa féminité. En fait, en se masculinisant, les deux reines suspendent leur féminité. Dans la pièce, on note par exemple l'accoutrement de Cléopâtre lorsqu'elle s'habille en homme et joue à ne plus être femme lors de la scène de l'épée dont elle se pare. C'est encore Cléopâtre qui provoque sa rencontre avec le général. Elle prend alors les devants en renversant l'invitation d'Antoine et en le conviant chez elle :

Upon her landing Antony sent to her,
Invited her to supper. She replied
It should be better he became her guest,
Which she entreated.
(2.2.226-29)

C'est elle qui, comme un homme, lui fait la cour, à la manière de Vénus qui, dans le poème narratif de Shakespeare, cherche à séduire le bel Adonis. Sara M. Deats souligne que l'androgynie de Cléopâtre en fait une personnalité politique de premier ordre : « Cleopatra's androgyny [...] present[s] her not simply as the traditional siren but as

¹ Julia M. Walker, *Dissing Elizabeth*, ed. cit., p. 2.

² Voir par exemple l'article de Rob Content, « Fair is Fowle: Interpreting Anti-Elizabethan Composite Portraiture » in *Dissing Elizabeth*, ed. cit., p. 229-51.

a highly intelligent politician, perhaps inspired by Queen Elizabeth »¹. Cette conduite qui, à l'époque, transgresse les codes de la bienséance, rappelle donc quelque peu celle d'Élisabeth I^{ère}. Son refus de se marier, de procréer, fait d'elle une femme à part. Son rejet de l'enfantement, qui se rapproche de la stérilité de la pierre, l'assimile presque à un être asexué : ni homme, ni femme.

Dans la première scène, Octavie remarque déjà qu'Antoine et Cléopâtre ne se distinguent guère l'un de l'autre, présupposant déjà leur réunion finale. Lui, toutefois, devient de plus en plus effeminé au cours de la tragédie et elle, de plus plus masculine. Cléopâtre devient en effet une sorte de *Venus armata* : « [Antony] is not more manlike / Than Cleopatra, nor the queen of Ptolemy / More womanly than he » (1.4.5-7). Jeanne Gerlach souligne avec justesse l'assimilation de ces deux sexes chez Élisabeth. Elle écrit à ce sujet :

Certain characteristics were associated with the male and a different set with the female. Shakespeare reflects this Renaissance distinction between, and joining of, the masculine and the feminine, a juxtaposition which is also apparent in the female monarch of his day, Queen Elizabeth².

Jeanne Gerlach, Rudolph Almsy et Rebecca Daniel rappellent en outre que dès 1561, il a été jugé nécessaire de doter la reine de deux corps : un corps naturel et un corps politique ou, en d'autres termes, un corps mortel féminin et un corps politique indestructible d'essence masculine. Il a donc fallu façonner un corps inaltérable pour que la fonction royale puisse transcender la personne même d'Élisabeth :

For the purposes of law it was found necessary by 1561 to endow the Queen with two bodies: a body natural and a *body politic* [...] The body politic was supposed to be contained within the natural body of the Queen. When lawyers spoke of this politic they referred to a specific quality: the essence of corporate perpetuity. The Queen's natural body was subject to infancy, infirmity, error and old age; her body politic, created out a combination of faith, ingenuity and practical expediency, was held to be immortal³.

On comprend donc la raison pour laquelle la reine décide de rester vierge (du moins le fait-elle croire) et de renoncer à son rôle d'épouse et de mère afin de se consacrer uniquement à l'Angleterre à laquelle elle dit être mariée. Theodora A. Jankowski rapproche le statut de

¹ Sara M. Deats, *Antony and Cleopatra: New Critical Essays*, op. cit., p. 69.

² Jeanne Gerlach, Rudolph Almsy et Rebecca Daniel, « Revisiting Shakespeare and Gender » automne (1996), *WILLA*, éd. Patricia Kelly, vol. 5, 3 mars 2003, Virginia Tech. 16, octobre 2006, article non paginé. <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/old-WILLA/fall96/gerlach.html> (site consulté 15 juillet 2015).

³ Marie Axton, *The Queen's Two bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, Londres, Royal Historical Society, 1977, p. 12.

cette souveraine à celui de Cléopâtre, et affirme ainsi : « In his queen of Egypt, Shakespeare created a female character who also used her body as political tool »¹. Cléopâtre unit son corps naturel et son corps politique et met sa sexualité au service de son image. Élisabeth utilise les mêmes arguments mais en mettant en exergue son image de « reine vierge ». Elle le fait largement grâce aux peintures et aux portraits, mais aussi, dans une moindre mesure, grâce aux sculptures. La sculpture d'Élisabeth I^{ère} qui se trouve dans l'abbaye de Westminster (illustration n°42) a été longuement pensée par la souveraine elle-même. La souveraine a élaboré une sorte d'icône politique tantôt sexuelle, tantôt matriarcale, mais qui, dans les deux cas, envoûte les foules.

Cléopâtre et Élisabeth mettent donc leur féminité en jachère pour se monumentaliser. Marilee Hanson rapporte ainsi les propos de Roger Ascham, l'un des tuteurs d'Élisabeth : « Her mind has no womanly weakness, her perseverance is equal to that of a man »². La princesse est déjà façonnée dans un matériau solide, qui la rend résistante et persévérante. Cette remarque n'est pas sans rappeler le célèbre discours de la reine à Tilbury contre l'invincible Armada, dans lequel elle se dépeint en être androgyne :

I know I have the body but of a weak and feeble woman; but I have the heart and stomach of a king, and of a king of England too [...] I myself will take up arms, I myself will be your general, judge, and rewarder of every one of your virtues in the field³.

Les termes de la reine démontrent bien qu'elle se sculpte une image d'homme lorsque cette dernière peut être utilisée à son avantage. Roy Strong décode cet amalgame entre féminité et masculinité comme un atout politique :

The cult of Gloriana was skilfully created to buttress public order and, even more, deliberately to replace the pre-Reformation externals of religion, the cult of the Virgin and the saints with their attendant images, processions, ceremonies and secular rejoicing. So instead of the many aspects of the Cult of Our Lady, we have the 'several loves' of the Virgin Queen; instead of the rituals and festivities of Corpus Christi, Easter or Ascensiontide, we have the new fêtes of Elizabeth's Accession Day and birthday⁴.

Susan Doran rappelle également que cette image de reine vierge éloigne Élisabeth de tout amalgame avec une autre femme ou un autre monarque, et la rapproche plus à une statue

¹ Theodora A. Jankowski, « 'As I am Egypt's Queen': Cleopatra, Elizabeth I, and the Female Body Politic » dans *Assays*, vol. 5, éd. Peggy Knapp, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989, p. 96.

² Marilee Hanson, « Queen Elizabeth I », article daté du 1^{er} novembre 2006. <http://englishhistory.net/tudor/monarchs/eliz1.html> (site consulté le 15 juillet 2015).

³ Propos cités par Jeanne Gerlach, Rudolph Almsy et Rebecca Daniel, « Revisiting Shakespeare and Gender », *ed. cit.*

⁴ Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Los Angeles, University of California Press, 1977, p. 16.

que l'on adore : « through the image of the Virgin Queen she was able to present herself as no ordinary woman whose purity made her worthy of devotion, even adoration »¹. Quant à Ania Loomba, elle met en parallèle la Cléopâtre de Shakespeare et la reine vierge, toutes deux fortement conscientes du pouvoir de l'image sur ceux qu'elles dirigent :

As the 'precious queen' Cleopatra is deified into the goddess Isis, recalling the attempts to depict Elizabeth I as the Virgin Queen, which fixed her visually as a goddess and served to fill the iconographic vacuum created by the exit of Catholicism. Elizabeth needed, however, to reinforce her power by negating her femininity; she could only secure her status as ruler by 'transcending' the limitations of her sex, i.e. by repudiating it².

Une femme au pouvoir était loin d'être une évidence dans un monde masculin. Comme l'explique Wallace MacCaffray : « no one could envisage a kingless realm, ruled by a virgin queen; she must choose a husband and by that choice give shape and direction to English politics which only a man could provide »³. Élisabeth parvient pourtant à apparaître aux yeux de son peuple comme une créature puissante et inébranlable. Or, Cléopâtre, dans la pièce de Shakespeare, n'hésite pas à se substituer aux hommes : « a charge we bear i'th'war, / And as president of my kingdom, will / Appear there for a man » (3.7.16-18). Rappelons que, pendant qu'Antoine dort, elle s'empare de son épée pour affirmer sa domination (2.5.23). Or, à la Renaissance, le triomphe de Vénus est essentiellement une allégorie de l'émascation, et dans la tradition iconographique, ce triomphe se traduit par le fait d'ôter l'armure et les armes des dieux. C'est ce que la reine égyptienne fait en s'emparant de l'épée d'Antoine. Plus robuste que lui, elle semble plus solide, plus masculine, plus endurcie... plus statuesque, en somme.

Paradoxalement, à la manière d'Élisabeth I^{ère}, la reine égyptienne apparaît aussi parfois comme figure matriarcale. Songeons par exemple à la vision de la reine sur sa barque entourée de femmes. Les dames de compagnie (surtout Charmian et Iras) s'occupent de la reine à la manière des suivantes d'Élisabeth. Ces dernières participent en effet à la mise en valeur de la reine Tudor, à sa gloire et à son pouvoir. Or, Susan Frye et Karen Robertson soulignent l'importance du gynécée de Cléopâtre : « Cleopatra's women contribute importantly to her public image of magnificence »⁴. Cette splendeur matriarcale

¹ Susan Doran, « Why Did Elizabeth Not Marry? » in *Dissing Elizabeth*, ed. cit., p. 34.

² Ania Loomba, *Gender, Race, Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 76.

³ Wallace MacCaffray, *The Shaping of Elizabethan Regime*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 95-96.

⁴ Susan Frye et Karen Robertson, *Maids and Mistresses, Cousins and Queens: Women's Alliances in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 140.

peut faire écho au couronnement d'Élisabeth I^{ère} le 14 janvier 1559. Ilona Bell décrit la cérémonie comme suit :

Elizabeth was carried in a litter, like all previous queens [...] Wearing her long hair down to symbolize her maidenly chastity [...] Following her on horseback was a procession of leading elites from the aristocracy, parliament, and church, all dressed in sumptuous costumes betokening their high status, in the order established by rank and precedent¹.

Chaque détail, on le voit, est soigneusement réfléchi et assimile la reine à une statue que l'on parade. Et pas n'importe quelle statue. La reine et la représentation qu'elle donne en spectacle d'elle-même au début de son règne en 1559 anticipe déjà son effigie funéraire du 28 avril 1603 :

[...] on April, a funeral procession of some fifteen hundred persons made its way to Westminster Abbey. Nothing quite like it had ever been seen before. [...] The streets were thronged with onlookers, the windows packed, even the rooftops were crowded with those who hoped for a glimpse of this spectacle. [...] When the royal chariot went by bearing the effigy of Elizabeth in crimson and ermine robes, crowned and clasping orb and sceptre, a sighing, groaning and weeping went up "as the like hath not been seen or known in the memory of man"².

De telles exhibitions d'une sculpture sur un siège rappellent en effet les Vierges en majesté (illustration n°152). Aussi appelées « de majesté » dans l'iconographie chrétienne, ce sont des représentations artistiques de la Vierge Marie, trônant sur le monde terrestre. Assise sur un trône à arcades³, tenant l'enfant Jésus devant elle, la Vierge Marie est habillée de drapés fins, plus amples sur les bras et à l'avant du buste, dessinant de larges courbes. Les corps et le siège conservent parfois des restes de parure d'orfèvrerie qui devaient les recouvrir en partie. Pourvues de plaques de métal repoussé, doré et enrichi de cabochons enchâssant des pierres précieuses, ces statues de la Vierge Marie devaient resplendir à la lumière des cierges. Le visage de ces statues est en général d'un aspect impressionnant de par l'hiératisme de la pose, la sévérité des regards et les commissures des lèvres tombantes. À partir du XIV^e siècle, ces sculptures sont placées au-dessus de l'autel principal, au fond de l'abside, et sont portées solennellement lors des processions. Robert Whitting cite un autre exemple de statue parée : « [three-dimensional image of

¹ Ilona Bell, *Elizabeth I: The Voice of a Monarch*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 31.

² Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, op. cit., p. 14-15.

³ Image représentant Jérusalem.

wood or stone] was painted, gilded, and even clothed – ‘Our Lady of Halberton’, for example, boasted mantles, beads and silver rings »¹.

Les processions des Tudors, quant à elles, mettent en exergue un symbole religieux qui transparait en filigrane. Rui Carvalho Homem et Fátima Vieira les analysent en en faisant ressortir la dimension apocalyptique : « Tudor coronation processions had resorted to a key metaphor drawn from the Book of Revelation: London was the New Jerusalem and the monarch its Messiah »². Alors que nous venons de souligner les vertus masculines de la Reine vierge, Fátima Vieira rappelle à propos des portraits d’Élisabeth, que ses vêtements attestent, certes, de sa richesse, mais aussi de sa féminité : « the richness of her dress and of her attires not only stands for the unquestionable economic power of the Queen (and, as such, of her political and social superiority), but also enhances her femininity »³. En somme, la reine Tudor est complexe, change de pose au besoin, et n’abandonne pas complètement sa féminité. Elle crée une nouvelle iconographie féminine et statuesque tout en s’appuyant sur les images catholiques de son enfance. Elle, souveraine protestante, assimile ainsi son propre culte à celui de la Vierge Marie. Cette attitude pourrait sembler paradoxale mais, comme le souligne M. M. Reese, la reine utilise son image de vierge et puise dans de vieilles superstitions dans l’unique but de renforcer le sentiment d’unité qui la lie à son peuple :

Elizabeth knew better than her critics. Her virginity became the symbol of that national independence which it was her mission to defend. If she married a foreign Prince, she bound herself and her people to serve his interests. She might marry one of her subjects [...] But if she married at all, she threw away her strongest weapon. The Queen of England was the best marriage in Europe: unmarried, she kept all Europe hopeful and expectant, unwilling to fight against her if they might conquer her by wooing; married, she lost her power. Early in her reign she had to master her personal feelings [...] Whatever her private impulses were, she suppressed them in her duty to her people⁴.

Une reine qui annihile ses émotions, qui pétrifie ses sentiments, qui gèle ses émotions et qui parade dans les rues de Londres, immobile, s’apparente inévitablement à une statue. L’image statique de cette reine est d’ailleurs immortalisée par une statue d’Élisabeth⁵ érigée à Ludgate vers 1586 par William Kirwan (illustration n°153). Monochrome, la statue arbore une couronne, un spectre et un globe, trois objets qui positionnent la reine en

¹ Robert Whitting, *The Blind Devotion of the People*, op. cit., p. 49.

² Rui Carvalho Homem et Fátima Vieira, *Gloriana’s Rule: Literature, Religion and Power in the Age of Elizabeth*, Porto, Universidade do Porto, 2006, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ M. M. Reese, *The Tudors and Stuarts*, Londres, Edward Arnold, 1940, p. 104.

⁵ Cette statue a été déplacée en 1760 à Fleet Street où elle est encore visible de nos jours.

être puissant, réfléchi, calme, et qui maternelle son peuple comme une mère guiderait ses enfants.

Parce que l'on a coutume de percevoir Cléopâtre comme une femme fatale, on oublie trop souvent qu'à la mort d'Antoine, il se dégage de l'héroïne une autre dimension. Statuifiée de chagrin, la reine égyptienne s'immobilise au dessus du corps d'Antoine à la manière de la Vierge Marie tenant dans ses bras le corps inerte du général, changé en Christ. Cléopâtre s'apparente alors à une *pietà*. Il n'est plus question d'amour charnel, ici, mais bien d'un amour maternel. Par cette immobilisation spontanée, Cléopâtre peut alors être comparée à Marie, la mère de Jésus. Pétrifiée par le chagrin, elle se métamorphose finalement en statue catholique romaine.

À la fin de la pièce, Cléopâtre est donc devenue une sculpture parée de ses plus beaux habits un peu à la manière des représentations de la reine Tudor. Jusqu'aux alentours de 1550, la plupart des sculptures étaient peintes en rouge, bleu, vert, ocre ou doré, et portaient même occasionnellement des bijoux, le plus souvent des couronnes dorées (illustrations n°154, 155, 156, 157). Frederick Herbert Crossley affirme ainsi : « Many effigies were further adorned with jewels made of paste or glass »¹. John Weever, dans son *Ancient Funerall Monuments*, avance que les statues portaient des peintures imitant l'effet des cosmétiques qui pouvaient s'apparenter à une sorte d'habillement. Et parfois, les sculptures étaient habillées. Farah Karim-Cooper commente les propos de Weever de la manière suivante : « the dressing-up of statues with clothes and jewels, if it did not excite wonder (or envy) of poor working-women, by contrast with their own drab garb helped to encourage the belief that the female sex was particularly involved in this activity »². Margaret Aston évoque elle aussi cette pratique (« the dressing-up of statues with clothes and jewels »)³ en affirmant qu'elle était courante dans les milieux aisés. Ce fut le cas de l'effigie de la reine Élisabeth I^{ère} :

In the seventeenth century, even Queen Elizabeth I's effigy was beautified in such a way, recalling the Catholic adornment of saints and idols, and so it becomes clear that the adornment of the Queen's body did not cease after her death. The effigy in 1603 is said to be decked in « her ermine-edged white mantle and combined an ermite-cuffed traditional

¹ Frederick Herbert Crossley, *English Church Monuments A.D. 1150-1550*, Londres, B.T. Batsford, 1921, p. 39.

² Farah Karim-Cooper, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2006, p. 102.

³ Margaret Aston, *England's Iconoclast, op. cit.*, p. 108.

furcoat with a large up-to-date ruff. There was not head-dress, but the hair was plaited and coiffed¹.

Habiller les statues rappelle aussi, dans une certaine mesure, la technique du marouflage. Marylin J. McKay explique que le marouflage, qui consiste à fixer une surface assez légère sur un support plus solide et rigide grâce à une colle forte (dite maroufle et qui durcit en séchant), fut utilisé au moins dès le XVI^e siècle² (illustration n°152³).

À la manière de la reine Tudor, les dernières volontés de l'Égyptienne, dans *Antoine et Cléopâtre*, sont claires : elle veut bien s'immobiliser éternellement, s'endurcir comme une statue marouflée, parée de ses plus beaux atours, et non dénudée par la mort. Sa fin doit être un spectacle : « Show me, my women, like a queen. Go fetch / My best attires. I am again for Cydnus, / To meet Mark Antony » (5.2.223-25). Cléopâtre comme Élisabeth participent activement à leur gloire posthume par l'érection d'une sculpture. Pour Nicki Faircloth et Vivian Thomas, les monuments funéraires ne servent pas seulement à raviver le souvenir du défunt. Ils réaffirment certaines valeurs et tensions fondamentales (« [statues] are not lifeless memorials but representations of values and conflicts »)⁴. Cléopâtre lègue ainsi sa vision politique à son peuple de manière durable, puisque César autorise l'érection d'un monument funéraire à la mémoire de la reine. Quant à Élisabeth I^{ère}, ses funérailles sont à la hauteur de son couronnement. J. Stow et E. Howes rendent compte de la cérémonie funéraire de la souveraine Élisabeth et rappellent les pleurs que suscita la vision de son effigie, portée de Richmond à Westminster :

[w]hen they beheld her statue or picture lying upon the coffin set foorth in Royal robes, having a Crowne upon the head thereof, and a ball and scepter in either hand: there was such a generall sighing, groning, and weeping, as the like hath not beene seene or knowne in the memory of man⁵.

De simples images de cire provoquent d'immenses plaintes. Le pouvoir de la statuaire, en ce début de XVII^e siècle, est intact. Dans *Antoine et Cléopâtre*, l'Égyptienne défunte ne suscite pas de gémissements, mais l'on perçoit une certaine émotion dans les

¹ Phillis Cunnington et Catherine Lucas, *Costumes for Births, Marriages and Deaths*, Londres, Adam & Charles Black, 1972, p. 177.

² Marylin J. McKay, *National Soul: Canadian Mural Painting, 1860s-1930s*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 17.

³ Cette sculpture représente la vierge placée sur un trône impérial, portant l'Enfant Jésus sous les traits d'un adulte. Notons que ce n'est qu'à partir du gothique qu'on le représente en enfant. La statue est de bois recouvert de plusieurs couches de tissus peints.

⁴ Nicki Faircloth et Vivian Thomas, *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary*, Londres et New York, Bloomsbury, 2014, p. 324.

⁵ J. Stow et E. Howes, *Annales, or a Generall Chronicle of England*, Londres, Richardi Meighen, 1631, p. 815.

paroles de César qui lui octroie un monument funéraire digne de son rang de reine, aux côtés de son amant. Le couple maudit s'immobilise pour l'éternité.

La statuaire participe donc d'un apaisement et d'une entreprise de mythologisation qui cimenterait la cohésion de tout un peuple. Se souvenir (« re-member »), c'est se réunir. Aujourd'hui encore, on visite les monuments érigés en hommage aux défunts, et l'on peut admirer le tombeau funéraire de la reine vierge. Roy Strong revient d'ailleurs longuement, dans *English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, sur l'importance de la statue de la reine Tudor¹.

Bien que probablement écrite pour le Globe, *Antoine et Cléopâtre* semble parfaitement au fait de l'évolution esthétique qui s'esquisse, à cette époque, dans les masques de cour, et qui conduit les formes en trois dimensions sur la voie de principes maniéristes inspirés par le décentrage du sujet, la torsion des formes et la déformation des perspectives². D'ailleurs, dans *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Jean-Pierre Maquerlot démontre de façon convaincante qu'un personnage tel que Cléopâtre incarne une forme de maniérisme tant par ses poses inattendues que par ses attitudes excessives et instables³.

Composée en 1606 ou 1607, cette pièce est en effet contemporaine des débuts de la collaboration entre Ben Jonson (1572-1637) et Inigo Jones (1573-1652), qui commence en 1605. Précédent de peu les romances de Shakespeare, elle traduit déjà les questionnements esthétiques du dramaturge dans *Le conte d'hiver*. *Antoine et Cléopâtre* est en effet une œuvre marquée par une forte tension entre les formes solides et la dissolution, et par une incessante oscillation entre classicisme et maniérisme⁴. Au début du XVII^e siècle, la sculpture, jadis associée au catholicisme et appréciée d'une élite raffinée, se popularise, et Shakespeare puise donc dans cet art de la forme et du relief de nombreuses images pour resculpter sa tragédie. On ne s'étonnera donc pas du fait que, dans *Le conte d'hiver* (1611),

¹ Roy Strong, *English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, *op. cit.*

² Pour des exemples de peintures et sculptures dites maniéristes voir l'ouvrage de Daniel Arasse et Andreas Tönnesmann, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.

³ Jean-Pierre Maquerlot, *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 14.

⁴ Au sujet du maniérisme chez Shakespeare et ses contemporains Jacobéens, voir l'ouvrage de John Greenwood, *Shifting Perspectives and the Stylish Style*, *op. cit.*

la sculpture d'Hermione¹ qui semble si magique et vivante n'effraie pas véritablement son auditoire, mais le charme, l'émeut, et entraîne sa rédemption.

4. LE CONTE D'HIVER RESCULPTÉ

Une autre pièce qui traite de la rédemption est *Le conte d'hiver*. Inspirée de *Pandosto: The Triumph of time* (1588) de Robert Greene (1558-1592), elle s'appuie sur une histoire populaire qui attira de nombreux lecteurs (et surtout, de nombreuses lectrices, car Greene écrivait aussi pour un lectorat féminin) à la fin de l'ère élisabéthaine. Shakespeare met la romance de son rival en scène, et la modèle, ou la « sculpte » pour ainsi dire, la rendant beaucoup plus facétieuse². Aujourd'hui, cette tragicomédie est le plus souvent citée pour sa statue et son évocation de « The rare Italian master Giulio Romano » (5.2.96). Cet artiste italien (v. 1499-1546) est ici présenté comme un sculpteur, mais il était surtout connu en tant que peintre et architecte³. Toutefois, il était fort probable qu'il ait été connu par le public comme Anne Barton l'avance : « [...] most of the members of Shakespeare's audience, at least at the Blackfriars, would have recognized Romano's name, and probably known something of his work »⁴. Ainsi, peut-être Shakespeare le cite-t-il pour son habileté dans la réalisation de trompe-l'œil (illustrations n°158, 159, 160, 161, 162), puisque lui-même brouille les lignes entre différents niveaux de réalité. Bette Talvacchia précise que « [t]he reason to insert Giulio Romano into *The Winter's Tale* was to present him as the epitome of the artist who could deceive the beholder's eye into

¹ Notons qu'il y a une connection entre le nom Hermione et le dieu romain Mercure, connu en Grèce sous le nom d'Hermès. « Herm » dans la statuaire grecque renvoie à une statue. Voir l'ouvrage de Michael Gagarin, *Ancient Greece and Rome*, 7 vols., Oxford, Oxford University Press, 2010, vol. 3, p. 451.

² Les différences entre les deux œuvres sont multiples. Par exemple, les noms des personnages ont été modifiés par Shakespeare : Léontes est à l'origine appelé Egistus, Polixenes, Pandosto, et Hermione est nommée Bellaria par Greene. Ensuite, Shakespeare a inversé la Sicile et la Bohême, qui est dans *Pandosto* le pays du roi jaloux. La différence majeure entre les deux œuvres concerne toutefois le dénouement : dans le texte de Greene, la reine meurt. Il n'y a donc pas de statue et le rôle de Paulina n'apparaît pas. Quant à *Pandosto*, il éprouve des sentiments charnels pour sa fille et fait jeter Dorastus (c'est-à-dire l'équivalent de Florizel) en prison. Le roi découvre finalement l'identité de sa fille et la marie avec Dorastus, se suicidant juste après le mariage princier. La mort de la reine, du roi et de leur fils fait clairement de *Pandosto* une tragédie en puissance. Notons que Charles Frey souligne le côté noble, voire traditionnel de la tragédie de Greene comparée au ton plus léger du *Conte*. Il dit : « The strength and charm of *Pandosto* lie mainly in its solid conventional wisdom ». Voir Charles Frey, *Shakespeare's Vast Romance*, op. cit., p. 33.

³ Pour plus d'informations sur les travaux de Giulio Romano, voir B. J. Sokol, *Art and Illusion in The Winter's Tale*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, p. 109-15. Voici quelques peintures dans le palais Té à Mantoue (illustration n°163). Voir supra, p. 74.

⁴ Anne Barton, *The Names of Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 86.

mistaking plaster and pigment creations for nature's moving and living being »¹. Il faut dire, en effet, que, de manière troublante, la vision des protagonistes au sein même du *Conte*, tout comme celle des spectateurs, est biaisée grâce à l'intrigue de la pièce qui repose en partie sur la polysémie de la statue d'Hermione.

À cette sculpture a souvent été attribué un caractère purgatif, catholique² ou encore maniériste³. On a par exemple vu dans la résurrection d'Hermione un symbole de la persistance de l'iconographie catholique au sein d'une ère protestante et donc, iconoclaste⁴. Une telle interprétation ne manque pas d'intérêt, mais elle est sans doute à nuancer. Richard Wilson, quant à lui, a consacré à la pièce un essai entier intitulé « The statue of our queen: Shakespeare's open secret »⁵. Il y explique que la chapelle où repose le corps d'Hermione aux côtés de celui de son fils, dans la pièce de Shakespeare, rappelait aux spectateurs de l'époque la chapelle royale de l'abbaye de Westminster où, entre 1605 et 1612, des artistes sculptèrent les effigies d'Élisabeth I^{ère} et de Marie Stuart à la demande du roi Jacques I^{er}, qui aurait ainsi voulu réconcilier l'Angleterre et l'Écosse. Là encore, il s'agit d'une hypothèse stimulante, mais il semble difficile de prouver qu'effectivement, le dramaturge s'inspira de ce monument funéraire lorsqu'il écrivit sa pièce. À mes yeux, la présence de la statue d'Hermione s'explique par plusieurs facteurs. Elle revêt aussi des aspects plus intimes liés non seulement aux personnages de la « romance » shakespearienne, mais aussi à la société élisabéthaine et au dramaturge lui-même.

4.1. Léontes statuaire

Léontes, bien qu'étant tout d'abord roi de Sicile, c'est-à-dire celui qui a le devoir de gouverner son peuple de manière logique et réfléchie, s'avère être également celui qui se doit de sculpter son royaume harmonieusement. Cependant, possède-t-il toutes les qualités requises pour être un statuaire talentueux ?

¹ Bette Talvacchia, « The Rare Italian Master and the Posture of Hermione in *The Winter's Tale* », *Lit: Literature Interpretation Theory*, vol. 3, 1992, (p. 163-74), p. 165.

² Je renvoie ici à la conférence de François Laroque à Vicenza, lors d'un colloque ayant eu lieu du 18 au 20 octobre 2012, article non paginé.

³ Josée Nuyts-Giornal, « La virtuosité shakespearienne et le tour de force maniériste dans *Le conte d'hiver* », *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne*, n°2, 2008. <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=142> (site consulté le 5 mars 2013).

⁴ Voir notamment Julia Reinhard Lupton, *Afterlives of the Saints: Hagiography, Typology and Renaissance Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 210.

⁵ Richard Wilson, *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 246-70.

4.1.1. La mesure

Dès la scène 2 du premier acte, la jalousie de Léontes se déclenche, provoquant la disparition de son épouse, le décès de son unique fils, et la perte de sa fille. Ces bouleversements au sein de sa famille et de son royaume sont les conséquences directes de la démesure du roi. Au sens premier du terme, la « mesure » qu'il doit avoir lui fait cruellement défaut. Il manque de repères aussi bien que de modération. Il ne fait preuve d'aucune retenue dans sa manière d'agir ou de parler :

Too hot, too hot!
To mingle friendship far is mingling bloods.
I have *tremor cordis* on me: my heart dances;
But not for joy; not joy.
(1.2.110-13)

Ces vers frappent par leur redondance. L'utilisation et la répétition de l'adverbe « too » et du groupe nominal « not (for) joy » suggère, d'une part, que le monarque ne tient pas des propos raisonnables et souligne, d'autre part, les tourments qu'il éprouve. Sujet à la *tremor cordis*, son cœur s'emballe et son pouls s'accélère. Ses propos, ses actions, ses sentiments manquent de mesure et se traduisent par des gestes et des mots exagérés. Ainsi, dans sa démesure accuse-t-il Hermione d'avoir eu des relations sexuelles avec son ami d'enfance¹ sans aucune preuve tangible. Stanley Cavell affirme que Léontes voit même des gestes pervers où il n'y a rien, ce qu'il décrit comme des « intimate position as a result of mutually seductive gesture »².

La mesure qui fait défaut à Léontes renvoie à une évaluation accomplie grâce à un instrument, une règle, mot qui se traduit par « ruler » en anglais et qui peut également signifier « monarque »³. Or, un souverain se doit d'avoir de la mesure dans la gouvernance de son royaume. D'ailleurs, le discours du roi Jacques au Parlement, en 1609, définit le rôle du roi comme protecteur de la loi, de son royaume et de ses sujets : « [...] in the

¹ Notons que George Wilson Knight s'attarde sur le contraste qui apparaît dans l'esprit du roi entre son fils Mamillius et lui-même. L'auteur note que « Leontes' rising jealousy [is] conceived as evil in contrast to the golden-age of childhood ». En effet, le roi considère l'enfance comme un moment privilégié d'innocence et l'âge adulte comme une période plus malveillante. Il n'est donc pas surprenant de constater qu'en tant qu'adulte, sa mesure et sa capacité à sculpter est plutôt médiocre. Voir George Wilson Knight, *The Crown of Life*, Londres, Methuen, 1948, p. 79.

² Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 194.

³ Voir « ruler », *OED*, « 1. Senses relating to government, control, or influence. 1a. A person who exercises rule, command, or authority, esp. of a supreme or sovereign kind. 2. Senses relating to line or measurement. 2a. A straight-edged rectangle, square, or (formerly) cylinder of metal, wood, plastic, or some other material, typically marked at regular intervals and used to draw straight lines or measure distances ».

Scriptures Kings are called Gods, and so their power is compare to the Divine Power. [...] Kings are also compared to fathers of families; for a king is truly *parens patriae*, the politic father of his people »¹.

D'un point de vue symbolique, un bon roi structure son peuple, le sculpte de manière harmonieuse et réfléchie, et se doit donc de maintenir un ordre sociétal et politique. Tout son royaume doit être bien modelé, ciselé telle une statue, protégé, enclos, sans quoi il menacerait de s'écrouler : « kingdoms without a head, / Like goodly buildings left without a roof, / Soon all to utter ruin »² (2.8.34-36). Cela revient à dire qu'un souverain se doit de conserver une bonne adéquation entre un royaume bien gouverné et un édifice bien protégé.

D'ailleurs, à l'instar d'un architecte ou d'un sculpteur, Léontes parle de ses doigts comme des instruments de son art, qui est celui d'ériger ou de modeler : « But I do see't and feel't / As you feel doing thus; and see withal / The instruments that feel » (2.1.154-56). La culpabilité de sa femme lui paraît si évidente qu'il a l'impression de l'avoir touchée du doigt, tel un sculpteur façonnant son œuvre et connaissant par cœur ses moindres défauts.

Impatient de faire valider ses doutes par son ami Camillo, Léontes n'hésite pas à le bousculer verbalement pour qu'il lui confirme l'hypocrisie d'Hermione. Cependant, il ne parvient qu'à dépasser encore une fois les limites :

Camillo: Good my lord, be cured
Of this diseased opinion, and betimes;
For 'tis most dangerous.
Leontes: Say it be, 'tis true.
Camillo: No, no, my lord.
Leontes: It is. You lie, you lie.
I say thou liest, Camillo, and I hate thee,
Pronounce thee a gross lout, a mindless slave
(1.2.298-303)

Léontes perd ici le sens de la mesure. En quelques minutes à peine, son ami auquel il avait tout confié (« with all the near'st things to [his] heart, as well / [his] chamber-counsels », 1.2.238-39) est devenu un menteur, un gredin, et il se met à le détester, comme s'il avait pour cela des raisons objectives.

¹ Voir le site internet www.historyguide.org/earlymod/james1609.html (site consulté le 2 mai 2014)

² Voir Muriel Cunin, « 'Pillars of the State' : architecture et royauté dans le théâtre de Shakespeare », éd. François Laroque et Frank Lessay, *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 79-96.

La manière dont Léontes façonne son royaume est corrompue par sa perception, empoisonnée par sa jalousie. Aussi sa perspective est-elle déformée, car il voit les choses sous un angle inhabituel : « I am angling now, / Though you perceive me not how I give line »¹ (1.2.181-82). En d'autres termes, il observe la société et son épouse d'un angle qui lui est propre². La ligne, ou « line » (1.2.182), dont Léontes parle, provient de son trait dessiné, de sa conception erronée, de sa vision faussée. Tout à coup, l'équilibre de son royaume se délite et il perd sa légitimité en tant que roi, glissant vers la tyrannie³. Ainsi, grâce à la polysémie des mots « rule » et « ruler », le lien existant entre la mesure mathématique et la mesure morale (ou, en d'autres termes, la tempérance) est mis en exergue⁴. La raison morale devient donc dans la pièce étroitement liée à la mesure mathématique, science utilisée par les artistes afin de maîtriser le jeu des proportions.

Shakespeare a déjà abordé le sujet dans une autre pièce. Dans *Othello*, Roderigo se questionne sur le comportement à adopter pour obtenir la belle Desdémone mariée au Maure, et il formule ses interrogations en termes de mesure : « [i]s it within reason and compass » (4.2.223-24). Ainsi, les dimensions, les échelles, établissent les limites qui ne doivent pas être franchies par un bon roi. Du reste, dans son ouvrage *A Treatise of Christian Equitie and Moderation* (1604), William Perkins (1558-1602) décrit les qualités d'un souverain bienveillant ; il lui faut être modéré, juste, et il doit incarner les règles qu'il cherche lui-même à faire respecter. Perkins affirme que dimensions et échelles sont « the two pillars that uphold the throne of the prince »⁵. Peter Holbrook constate qu'à l'époque élisabéthaine, un bon roi est effectivement un modèle de modération : « [...] good kings [are] models of moderation and self-government, and tyrants [are] the slaves of Milton's 'upstart' or unruly 'passion' »⁶. Dans *La duchesse d'Amalfi* de John Webster, Antonio fait ainsi l'éloge du roi en remarquant que le monarque français est un bon souverain car il impose sa volonté en fixant des règles constantes : « [on] both state and people [...] fixed

¹ Notons que le terme d'« angling » est aussi lié au vocabulaire de la pêche. Léontes pense qu'il a ferré quelques intrigues entre son épouse et son ami.

² « Angling » signifie aussi, dans ce contexte, qu'il essaie de trouver des preuves pour nourrir sa jalousie.

³ Pour Shakespeare, selon Mary Ann McGrail, la tyrannie « was a perpetual political and human problem », et elle se définit comme « an expression of underdeveloped excessive desires for love and honor ». Voir Mary Ann McGrail, *Tyranny in Shakespeare*, Maryland, Lexington Books, 2002, p. 1.

⁴ Léonard De Vinci accordait une grande importance aux mesures en architecture, à celles du corps humain et, subséquentement, à la perspective architecturale ainsi qu'aux statues qui ornaient les demeures. Voir son *De architectura*, livre I. https://www.ac-strasbourg.fr/fileadmin/.../L_homme_de_vitruve.doc (site consulté le 6 janvier 2016).

⁵ William Perkins, *Hepiēkeia: or, a Treatise of Christian Equitie and Moderation. Deliuered Publikely in Lectures by M. W. Perkins, and now Published by the Consent of his Assignes in Cambridge by a Preacher of the Word*, Cambridge, John Legat, 1604. p. 15-16, STC (2nd ed.) / 19699.

⁶ Peter Holbrook, *English Renaissance Tragedy: Ideas of Freedom*, Londres, Bloomsbury, 2015, p. 45.

order (1.1.5-6) »¹. Tempérance, volonté, règles, mesures, semblent donc définir un roi sage et vertueux. De manière significative, Alberti maintient, lui aussi, que les proportions et les mesures sont les conditions *sine qua non* de la vertu : « Au sujet de la vie, des idées, des désirs, des projets et des travaux, rares sont ceux qui sont capables de garder cette *mediocritas*² que les philosophes péripatéticiens apprécient tellement, ainsi on ne serait coupable ni d'excès, ni de carence » (« In la ragione del vivere, rari che sappino in sue opinion e voglie, instituti e opere tenere quella mediocrità qual tanto piace a' peripatetici filosofi, che nulla da noi sia superchio, né si pecchi verso el troppo, né verso el poco »³).

Force est de constater qu'à cet égard, l'équilibre entre l'excès et la modération (ou la mesure) n'est pas atteint par le roi de Sicile. Hermione déclare que le roi « seems unsettled » (1.2.149), « unsettled » soulignant ici la précarité et l'instabilité de Léontes et mettant par là-même en lumière le déséquilibre de son royaume. Même les couleurs que Léontes perçoit semblent inappropriées, contraires à l'esthétique que l'on pourrait attendre du royaume sicilien. Rappelons que les couleurs sont généralement associées à une symbolique précise et ont une fonction sociale et idéologique. Michel Pastoureau souligne que dès le Moyen Âge, il était normal d'« instaurer une ségrégation par le vêtement, chacun devant porter celui de son sexe, de son état et de son rang »⁴. Il précise aussi que « dans les milieux princiers le noir devient non seulement une couleur en vogue mais aussi une vraie 'valeur' »⁵. Aussi, lorsque Léontes compare les femmes à des tissus ou des vêtements reteints en noir⁶, et dont la couleur serait désormais trop sombre pour être honnête (« o'er-dyed blacks », 1.2.134), il transforme une couleur éminemment positive, dans l'Angleterre de la Réforme, en une teinte trompeuse et indigne. Armelle Sabatier rappelle, d'ailleurs, que la couleur de manière générale était perçue assez négativement : « [c]olour was [...] identified with concealment and false appearances in

¹ John Webster, *The Duchess of Malfi*, Londres, Penguin Classics, 2014.

² Ce terme provient de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, qui désigne la juste mesure entre l'excès et la carence. En anglais, voir « mediocrity », *OED*, « †a. Medium size. *Obs* ». La première occurrence du terme dans ce sens remonterait à 1400, toujours selon l'*OED*.

³ Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, éd. Cecil Grayson, Bari, G. Laterza, 1843, vol. 2, p. 420. Ma traduction.

⁴ Michel Pastoureau, *L'Église et la couleur, des origines à la Réforme*, Bibliothèque de l'École des Chartes, Paris et Genève, Droz, 1989, n°147, p. 228.

⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁶ Voir Stephen Orgel, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. L'auteur explique que les draps de laine étaient d'abord teints en rouge ou bleu, et le noir était rajouté par dessus afin de masquer les imperfections restantes. Le noir, dans ce cas, était donc trompeur.

Shakespeare's time »¹. Aveuglé par la jalousie, il voit la tromperie partout, et le féminin devient pour lui synonyme de supercherie.

4.1.2. La raison

L'importance de la raison et du jugement est également mise en exergue dans les ouvrages fondateurs de Vitruve² et d'Alberti³. Ce dernier affirmait qu'en architecture, « the Foundation [is] Prudence and mature Deliberation »⁴, ce qui revient à démontrer que Léontes n'est ni un bon architecte, ni un bon sculpteur. Son manque de discernement et la rapidité avec laquelle il décide que la reine est fausse et impure illustrent bien ses carences : il n'a visiblement pas pris le temps nécessaire pour être un bon Pygmalion. Pourtant, Shakespeare semble connaître la nécessité de la réflexion avant toute réalisation car dans *Henri IV (deuxième partie)*, Lord Bardolph met bien en exergue l'importance de la préparation avant de commencer. Il insiste sur la nécessité de travailler d'abord à partir d'une idée vers un modèle. Il déclare :

When we mean to build,
We first survey the plot, then draw the model;
And when we see the figure of the house,
Then must we rate the cost of the erection;
Which if we find outweighs ability,
What do we then but draw anew the model
In fewer offices, or at last desist
To build at all? Much more, in this great work,
Which is almost to pluck a kingdom down
And set another up, should we survey
The plot of situation and the model,
Consent upon a sure foundation,
Question surveyors, know our own estate,
How able such a work to undergo,
To weigh against his opposite;
(1.3.41-55)

Cette approche rationnelle et scientifique se rapproche fortement de celle de Vitruve et d'Alberti. Aussi, on ne sera pas surpris de constater l'insistance d'Alberti au sujet de l'importance de la réflexion :

¹ Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, op. cit., p. 55.

² Vitruve, *De architectura*, op. cit.

³ Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, op. cit.

⁴ Leon Battista Alberti, *The Ten Books of Architecture*, trad. et éd. James Leoni, 3^e éd., 1755; réimpression, New York, Dover Publications, 1986, IX, 10, p. 205.

Then take a fresh Review of every Thing, when not being guided by a Fondness for your Invention, but by the Truth and Reason of Things you will be capable of judging more clearly. Because in many Cases Time will discover a great many Things to you [...]¹.

En omettant « the Truth and Reason of Things », le roi n'est pas à même de juger (« capable of judging ») et il se trouve entraîné dans sa démente (« folly », 1.2.429). Lorsque Paulina le sermonne, elle n'hésite pas à lui dire que ses accusations ne sont pas fondées, qu'elles sont mal articulées (« your own weak-hing'd fancy », 2.3.119), et que ses choix mettent en péril la Sicile. La raison ayant été remplacée par la « folly » et la « fancy », Léontes apparaît tel un piètre monarque, prenant de mauvaises décisions, incapable de diriger son royaume, l'entraînant dans l'instabilité et la précarité. Face aux excès de colère de Léontes, Hermione lui rétorque, elle, en termes de mesure : « Beesech you all, my lords, / With thoughts so qualified as your charities / Shall best instruct you measure me [...] » (2.1.114-16).

Ce contraste révèle de manière plus éclatante encore les défaillances du roi qui n'a pas le sens de la proportion et qui, par conséquent, n'est ni un bon roi, ni un habile sculpteur. Vitruve prend exemple sur l'architecte qui doit faire bon usage « de la règle et du compas »². De toute évidence, le roi ne possède pas cette *mediocritas* qu'Alberti prônait, et sa démesure touche à son apogée lorsqu'il juge son verdict plus valide que celui d'un dieu (2.1.183). Lorsque Hermione s'effondre, Léontes ne trouve rien d'autre à dire que : « Her heart is but o'ercharged » (3.2.149). La statue qu'il a réalisée de ses mains (Hermione, accablée de chagrin, se statufiant au fur et à mesure)³, est trop chargée : elle est démesurée.

Dans mon analyse, la notion de mesure apparaît dans l'utilisation d'une terminologie architectonique qui place le roi dans la position de responsable des travaux, de contremaître, de maître d'œuvre. Car il faut bien comprendre que le terme d'« architecte » se définit, selon Randle Cotgrave, comme « a Gouverneur, Ouerseer, director; a chiefe deuiser, contriuer, or framer, of buildings; a worke-master, or master

¹ *Ibid.*, II, 1, p. 23.

² William Perkins, *Hepieikeia: or, a Treatise of Christian Equitie and Moderation*, *op. cit.*

³ Cette pétrification rappelle le mythe de Niobé qui, dans la mythologie grecque, a plusieurs enfants dont elle n'a de cesse de vanter la beauté. Ses moqueries envers Léto, maîtresse de Zeus et mère d'Artémis et d'Apollon, conduisent ces derniers, indignés, à massacrer tous les enfants de Niobé. Entendant les cris de ses enfants agonisants, Niobé sort de son palais et, devant l'horrible spectacle, elle est comme pétrifiée. Zeus la change en rocher, d'où coulent ses larmes sous la forme d'une source. Selon Homère, tous les enfants furent tués sauf une fille qui échappa au massacre. Cependant, sa frayeur fut telle qu'elle conserva toute sa vie un teint d'une pâleur mortelle. Lorsqu'elle revint dans son pays, les dieux la métamorphosèrent en pierre. Voir Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 180-86, livre VI, 183-395.

workman, in points of Architecture »¹. Il est donc bien, à la Renaissance, celui qui conçoit, qui construit, qui transforme les édifices, les monuments et les espaces extérieurs suivant des critères esthétiques et des règles sociales, techniques, économiques, environnementales déterminées. Il est le « maître-maçon » comme l'indique sa racine grecque, *arkhi-tekton*, et c'est là également le rôle du sculpteur qui maçonne la pierre et façonne des statues.

Dans la pièce de Shakespeare, Camillo assimile le roi à un sculpteur lorsqu'il compare la jalousie du Léontes à une statue inébranlable :

[...] you may as well
Forbid the sea for to obey the moon
As or by oath remove or counsel shake
The fabric of his folly, whose foundation
Is piled upon his faith, and will continue
The standing of his body.
(1.2.426-31)

La jalousie du roi est le fruit de sa propre création car elle n'existe qu'à ses yeux. Le terme « fabric » suggère la matière dans laquelle la statue est faite, et « foundation » renvoie au socle de la statue permettant de l'ériger. Quant au verbe « pile », il fait directement référence aux sculpteurs, soit de glaise, qui battent la terre pour éliminer l'air puis en font une pile qui sera par la suite sculptée², soit de pierre, qui empilent les blocs de marbre pour les sculpter ultérieurement. De façon significative, la métaphore sculpturale exprimée par Camillo dans ce premier acte se répercute tout au long de la pièce³.

4.1.3. La capacité

L'incapacité de Léontes à façonner son peuple comme un sculpteur le ferait de son œuvre se réfléchit également dans son inaptitude à contrôler le cercle de ses proches. Le roi ne parvient en effet à soumettre ni la dame de compagnie de la reine, Paulina, ni son épouse, Hermione, à ses ordonnances.

¹ Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611, STC (2nd ed.) / 5830.

² La sculpture de glaise est ensuite vidée, fourrée de papier et séchée pendant plusieurs mois avant d'être cuite.

³ Par exemple, Léontes conçoit sa propre forme, « my design » (2.1.52) dit-il, ce qui évoque l'idée de concevoir un plan, une forme ou encore une sculpture. Puis, lorsque Léontes perçoit son épouse telle une fissure dans un bâtiment, il déclare : « this crack [...] in my dread mistress » (1.2.324). De plus, l'image de la statue est mentionnée sous différentes appellations (notamment « picture », 5.1.74, et « image », 5.3.57).

glossaire du sculpteur, lequel en effet observe d'abord, ensuite copie ce qu'il voit en moulant puis en sculptant la matière en forme. Les termes de Paulina sont donc tous distinctement associés à la création d'une œuvre par un sculpteur. Significativement, dans son dictionnaire, Randle Cotgrave fait du terme « frame » la traduction du mot français « structure », défini comme « a structure; fabricke, frame, composition, building; a proportionable ordering, fit couching, seemelie compacting of things together »⁴.

Incapable de distinguer les détails de sa sculpture, de son enfant, et de voir en quoi elle lui ressemble, le roi est en conséquence assimilé à un sculpteur médiocre. Bien que Mamillius soit son œuvre, il s'interroge sur leur ressemblance physique, « Mamillius, / Art thou my boy? » (1.2.121-22), question à laquelle le jeune prince répond spontanément : « Ay, my good lord » (1.2.122). Cependant, cette réponse ne convainc pas le roi. Ce dernier utilise une métaphore bovine apte à rappeler la représentation qu'il se fait de lui-même, celle d'un cocu :

I' fecks,
Why, that's my bawcock. What? Hast smutched thy
nose?
They say it is a copy out of mine. Come, captain,
We must be neat – not neat, but cleanly, captain.
And yet the steer, the heifer and the calf
Are all called neat. – Still virginalling
Upon his palm? – How now, you wanton calf –
Art thou my calf?
(1.2.123-29)

Persuadé de l'ignominie d'Hermione, il doute donc de la filiation de Mamillius. Il est suspicieux vis-à-vis de sa propre création, cela malgré un examen attentif des traits du jeune garçon pour avoir la preuve oculaire qu'il est bien sa « copy » (1.2.124), qu'il est bien l'homme qu'il a façonné. Si Léontes ne distingue pas ses traits (« lines », 1.2.155) chez son fils, il remarque par contre une tache, (« smutch », 1.2.122)⁵ sur le nez du jeune prince, qui présage d'un défaut dans sa création, telle une statue qui aurait mal été peinte.

¹ L'OED définit le terme comme suit : 3, « A picture, or other work of art, reproducing the features of another ».

² L'OED définit le terme comme suit : 3a, « trans. To produce or create (a material object) in a particular form, esp. from, in, or out of a certain material, on or upon a certain pattern; to model, cast, or sculpt. Occas. intr ».

³ L'OED définit le terme comme suit : 6a, « A rigid structure which supports and gives shape to a building, ship, piece of furniture, etc.; the rough timber work of a building, composed of beams, joists, sleepers, studs, etc., or a similar steel structure ».

⁴ Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, op. cit.

⁵ Voir l'exemple donné par l'OED, « smutch », 1 : « 1530 J. Palsgrave *Lesclarcissement* 272/1 Smutche on ones face, *barboyllement* ».

Ainsi, le terme « conception » prend toute sa force dans son double sens d'enfantement et de création d'un concept ou d'une idée. Selon Margreta de Grazia, « the signet and wax apparatus, then, served to illustrate both processes of conception: the having of thoughts and the having of children »¹. À l'acmé de son incompetence et de sa jalousie lorsqu'il ne daigne pas écouter l'oracle, Léontes ne réussit qu'à concevoir une statue affreuse, une reine « morte », un peu à la manière des poètes dont l'esprit serait empoisonné :

And this phantasie may be resembled to a glasse, as hath bene sayd, whereof there be many tempers and manner of makinges, as the perspectives doe acknowledge, for some be false glasses and shew thinges otherwise than they be in deede, and others right as they be in deede [...]. Even so is the phantasticall part of man (if it be not disordered) a representer of the best, most comely, and bewtiful images or appearances of thinges to the soule and according to their very truth. If otherwise, then doth it breede Chimeres & monsters in mans imaginations, & not onely in his imaginations, but also in all his ordinarie actions and life which ensues².

Bien que le commentaire de George Puttenham ne porte pas sur *Le conte d'hiver*, il nous éclaire sur la portée de la frasque, ou « phantasie », du roi Léontes. Sa folie ne produit que des incohérences (« false glasses ») au sein de sa famille et de son royaume qui sont ruinés par ses paroles et ses actions. En d'autres termes, sa création ne peut qu'être altérée, déformée, corrompue, et le tyran³ ne peut donc édifier que le corps « mort » de la reine, évoquant l'image d'un gisant, ou encore d'une *piéta*, et donc, d'une statue funéraire.

De plus, la reine ayant été emprisonnée, elle se trouve dans un lieu clos à la manière des tombeaux funéraires qui n'étaient souvent visités que par la famille et quelques privilégiés, tout comme certains prisonniers issus de la noblesse, détenus en geôle, qui ne recevaient que la visite d'un religieux sur autorisation, ou bien sûr en soudoyant leur géôlier⁴. À l'internement arbitraire d'Hermione est liée l'idée d'intégrité bafouée et réprimée (« lock up honesty », 2.2.11), voire ensevelie (« to bury honesty », 2.1.157). Néanmoins, l'enfermement progressif de la reine par Léontes se couple également de l'isolement du roi. Léontes semble sûr que le résultat du confinement de la reine le mènera

¹ Margreta de Grazia, « Imprints: Shakespeare, Gutenberg and Descartes » in *Alternative Shakespeares*, 3 vols., éd. Terence Hawkes, Londres et New York, Routledge, 1996, vol. 2, p. 70.

² George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Menston, Scolar Press, [1589], 1968, p. 14-15.

³ Au sujet du « méchant » dans *Le conte*, voir mon article intitulé « *The Winter's Tale: Art and Redemption from Evil* » in *The Function of Evil across Disciplinary Contexts*, eds. Malcah Effron et Brian Johnson, Lanham et Londres, Lexington Books, 2017, p. 23-35.

⁴ À ce propos, voir l'ouvrage de Martin Randall, *Women, Murder, and Equity in Early Modern England*, Londres et New York, Routledge, 2008, p. 1-39. Voir également l'ouvrage de Gamini Salgado, *The Elizabethan Underworld*, Totowa, Rowman & Littlefield, 1977, p. 196.

vers sa propre tombe (« whose issue / Will hiss me to my grave », 1.2.189-90), et donc vers sa propre statue funéraire.

Par ailleurs, dès le début, Hermione est perçue comme une statue par son époux. Lors de la discussion des deux rois pour convaincre Polixenes de rester, Léontes reproche à son épouse son silence ; elle est en effet « tongue-tied » (1.2.27) comme déjà partiellement paralysée. Et elle l'est jusqu'à la fin de la pièce. Quand Léontes admire la pseudo-statue de son épouse, il y voit une sorte de sculpture comme lorsqu'il lui faisait la cour. À la fin de la pièce lorsqu'il la voit, elle est également une sculpture. Leontes se rappelle d'ailleurs : « O, thus she stood, / Even with such life of majesty, warm life, / As now it codly stands, when I woo'd her » (5.3.34-36). Hermione avait déjà, et a encore, l'allure d'une statue majestueuse que Leontes veut épouser, une nouvelle Galatée¹. En somme, l'œuvre de la jalousie du roi se matérialise peu à peu et la reine semble se figer de plus en plus. Léontes décide d'abord d'enfermer la reine jusqu'au procès (« she should be confined », 2.1.196) telles les statues catholiques cachées² de l'ère élisabéthaine, jusqu'au moment de sa mort où elle est aussitôt remplacée par une sculpture sur une tombe :

Prithee, bring me
To the dead bodies of my queen and son.
One grave shall be for both. Upon them shall
The causes of their death appear, unto
Our shame perpetual. Once a day I'll visit
The chapel where they lie, and tears shed there
Shall be my recreation. So long as nature
Will bear up with this exercise, so long
I daily vow to use it.
(3.2.233-41)

La reine et sa statue sont, de plus, continuellement associées à la Patience qui est, d'une part, une allégorie courante à propos des monuments funéraires à la Renaissance et, d'autre part, l'une des quatre vertus cardinales³. Notons également qu'au Moyen Âge, la

¹ Voir supra, p. 70.

² Voir supra, p. 125-30.

³ Les quatre vertus cardinales sont la prudence, la tempérance, la force, et la justice. Voir St Thomas d'Aquin, *The Cardinal Virtues: Prudence, Justice, Fortitude and Temperance*, éd. Richard J. Regan, Hackett Publishing University, 2005. Une des plus célèbres représentations funéraires de ces vertus en Angleterre est sans doute le tombeau de William Cordell qui se trouve à l'église de Long Melford, datant de 1580 (illustration n°164). Sir William Cordell était le Président de la Chambre des Communes pendant le règne de Marie Tudor et Maître du Rouleaux sous Élisabeth I^{ère}. Une autre célèbre représentation funéraire des vertus est celle de Sir Robert Cecil sculptée par Maximilian Colt en 1612 (illustration n°165). Il y a également en France, la tombe de Louis XII (1462-1515) et d'Anne de Bretagne (1488-1514) dans la basilique de Saint-Denis, où les statues allégoriques positionnées aux angles du tombeau funéraire rappellent les mérites de ces deux personnages (illustration n°166).

vision de l'art en tant que force créatrice est une conception totalement étrangère à la mentalité médiévale. Umberto Eco remarque ainsi que pour saint Thomas,

la forme que l'artiste introduit dans la matière sur laquelle il œuvre n'est pas une forme substantielle mais *accidentelle*. La matière qui se dispose à être modelée à des fins artistiques n'est pas puissance pure, matière *ex qua* : elle est déjà substance, acte déterminé, marbre, bronze, argile, verre; c'est une matière *in qua*, un *subjectum* sur lequel opèrent les formes accidentelles pour l'amener à revêtir des figures déterminées sans qu'en soit entamée la nature substantielle¹.

Cette théorie de l'art ne pouvant imiter la nature peut paraître surprenante à nos yeux du XXI^e siècle mais elle n'est pourtant pas orpheline. Elle apparaît aussi dans le *Roman de la rose*. Umberto Eco note que dans cet ouvrage de Jean de Meung,

l'Art ne produit pas de forme vraies comme le fait Nature; agenouillée devant elle il la supplie (tel un mendiant pauvre de savoir, mais désireux de l'imiter) de lui apprendre à embrasser la réalité dans ses figures. Pourtant, même en imitant le travail de Nature, Art ne parvient pas à créer de choses vivantes².

En d'autres termes, la sculpture de la reine en statue patiente modelée par Leontes n'est finalement pas si surprenante car l'épouse étant faite en partie de patience, Hermione ne peut a fortiori qu'incarner en se statufiant ... la patience.

Nous l'avons vu, Shakespeare se réfère à la Patience des femmes dans *La nuit des rois*³. Puis dans *Antoine et Cléopâtre*, c'est César qui conseille à Octavie d'être patiente, malgré l'abandon d'Antoine en faveur de la belle Cléopâtre : « be ever known to patience: my dear'st sister! » (3.6.98). Héro, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, doit également apprendre à être patiente (« Have patience, and endure » 4.1.257) pour ne pas sombrer après le refus de Claudio. Dans *Péricles*, lorsque le roi déclare : « Yet thou dost look / Like patience gazing on kings' graves » (21, 126-27)⁴, le dramaturge semble dire ici que grâce à cette vertu qui implique sang-froid et calme, la reine se protège. Ces quelques exemples démontrent également que cette vertu passive est souvent liée à la femme, bien qu'elle puisse revêtir un sens quelque peu différent, comme dans *Jules César*. Lorsque Portia se blesse à la jambe volontairement, la patience se transforme alors en vertu active. Elle devient synonyme d'endurance et de courage permettant de supporter la douleur physique. Mais, dans tous les cas, la patience est salutaire et nécessaire.

¹ Umberto Eco, *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*, Paris, Grasset, 2016, p. 174.

² *Ibid.*, p. 175.

³ Voir supra, p. 252.

⁴ Voir aussi Julia Reinhard Lupton, *Afterlives of the Saints: Hagiography, Typology and Renaissance Literature*, op. cit., p. 214.

Le jeune prince du *Conte d'hiver*, quant à lui, n'est pas protégé de la démesure de son père, et il en meurt. La portée de sa disparition est d'autant plus dramatique que l'unique fils de Léontes, son unique descendance mâle, est réduite à une effigie. En outre, le terme de « recreation » (3.2.239) suggère l'idée d'une création mais aussi celle d'une re-création. Léontes a créé son fils une première fois lors de sa naissance, puis il l'a créé une nouvelle fois, paradoxalement, lors de la mort du jeune prince. Ainsi, la vision démente du roi ne le conduit qu'à buriner une statue de sa reine et de son fils, une représentation de pierre, deux gisants sur une tombe. Arthur F. Kinney reprend les similitudes entre le roi et le sculpteur et met en parallèle Léontes et Giulio Romano : « According to Vasari, Romano was a fine sculptor of tombs and of finely dressed figures on them »¹. Les statues sur leur monument immortalisent pour l'éternité l'incompétence du roi et son incapacité en tant que sculpteur : « Upon them shall / The courses of their death appear, unto / Our shame perpetual » (3.2.234-36).

Léontes n'est d'ailleurs pas laissé pour compte dans cette statufication dont il semble lui aussi être la victime, pétrifié qu'il est par sa propre jalousie. Il déclare que la passion poignarde son cœur et durcit son front (« hard'ning of my brows », 1.2.148) et son cœur (« harder bosoms », 1.2.155). Cette pétrification progressive est également confirmée dans l'acte suivant par les paroles de Paulina qui tentent d'attendrir le roi, de le rendre plus émotif, plus sensible et, en quelque sorte, de le mollifier :

If she dares trust me with her little babe
 I'll show't the King, and undertake to be
 Her advocate to th' loud'st. We do not know
 How he may soften at the sight o' th' child.
 The silence often of pure innocence
 Persuades when speaking fails.
 (2.2.40-45)

Il faut adoucir (« soften ») un tyran dont la dureté le déshumanise. Léontes est désormais un être creux où le vide a envahi son être comme dans une sculpture en céramique. Et de fait, lorsqu'il argumente avec Camillo, le roi utilise fiévreusement sept fois le terme « nothing » qui selon Stanley Cavell signifie la perte du côté humain de Léontes, « the collapse of the power of human knowing »². Devant l'être de pierre, sans cœur qu'est devenu Léontes, les seigneurs s'agenouillent pour implorer sa clémence : « We all kneel »

¹ Arthur F. Kinney, « Re-cognizing Leontes » in *Shakespeare Survey*, vol. 63, éd. Peter Holland, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, (p. 326-37), p. 336.

² Stanley Cavell, *Disowning Knowledge*, *op. cit.*, p. 197.

(2.3.153). Pourtant rien n'y fait et le souverain est figé par ses propres préceptes qui le cloisonnent dans sa folie.

Alors qu'Hermione s'écroule en apprenant la nouvelle du décès de son fils, Léontes se compare à une statue de métal rouillée, aux antipodes de Camillo qu'il voit briller telle une statue dorée : « How he [Camillo] glisters / Through my rust! » (3.2.169-70). Cette métaphore semble affirmer que sa tyrannie et son manque de jugement l'ont oxydé prématurément, et / ou que la matière utilisée était de qualité médiocre, et / ou que sa statue n'a pas été aussi admirée, aimée et entretenue que celle de Polixenes. Quoi qu'il en soit, Léontes se décrit ici en vulgaire statue de fer, faisant l'éloge de son ami d'enfance, le décrivant en statue d'or. Une comparaison similaire se trouve d'ailleurs dans la scène de la statue. Alors qu'il découvre l'œuvre, le roi s'écrie « Does not the stone rebuke me / For being more stone than it? » (5.3.37-38), affirmant par là-même son état de pierre. De créateur, il est devenu créature : le pétrificateur s'est progressivement mué en pétrifié. Cette mutation d'état d'être humain en statue de pierre atteste d'une diminution de l'estime qu'il se voue à lui-même, de la perte du respect de sa propre personne et, plus généralement, de l'effondrement de son identité. Il devient un vulgaire quidam qu'une statue de pierre suffirait à honorer¹. Il avait précédemment évoqué le métal (3.2.169-70), mais désormais, il ne vaut pas davantage que la pierre.

Léontes, roi de Sicile, devrait incarner de par son rang un être puissant, responsable et intègre, néanmoins sa jalousie insensée et soudaine détruit son équilibre mental et la stabilité sociétale de son royaume. Cependant, grâce aux efforts de Paulina, la reine et leur fille se retrouvent², bien que Mamillius demeure le grand absent de cette réunion familiale. Par conséquent, la ruse de Paulina reste incomplète, ce qui révèle au passage une vision typiquement élisabéthaine de la femme.

4.2. La statue révélatrice de la résistance féminine

Nous l'avons vu, dans la société élisabéthaine, la femme n'a que peu de liberté. Bien que Shakespeare mette en scène des héroïnes particulièrement éloquentes qui font du langage une arme redoutable, le langage est souvent, en réalité, l'apanage de la sphère

¹ Les statues de métal étaient réservées à la royauté, au clergé de haut rang et à quelques nantis.

² Shakespeare donne un dénouement heureux alors que Greene concluait sur le suicide de son personnage-titre.

masculine. Les femmes à la langue bien pendue génèrent l'anxiété des hommes. La gent féminine pour se faire aimer doit se résigner à être blanche, douce, présente, mais silencieuse... La femme statufiée, la femme-objet, rassure. Dymrna Callaghan écrit ainsi : « Female speech marks the stark dramatic alternatives of silence and utterance »¹. Néanmoins, dans *Le conte d'hiver*, Paulina fomente un plan digne des plus grands maîtres d'œuvre afin d'enrayer ce processus. Elle n'est pourtant qu'une simple suivante, et son statut de dame de compagnie de la reine ne la prédestinait guère à de tels exploits.

4.2.1. La méthode

Bien que lors du dénouement de la pièce, Paulina ne parvienne pas à réunir les quatre membres de la famille royale présents au début, elle apparaît tout de même comme une conspiratrice compétente, et donc comme une maîtresse d'œuvre habile. À l'inverse du roi, Paulina fait du temps son allié, et la révélation de la pseudo-statue d'Hermione, seize ans après son soi-disant décès, la présente comme une sculptrice méthodique et talentueuse.

L'humble Paulina imagine en effet son entreprise avec réflexion et attention, telle une artiste avertie. Dans *The Ten Books of Architecture*, Alberti parle de la conception mentale d'un projet comme étant primordiale pour son bon déroulement. Il désigne cette conception mentale sous le nom de *disegno* : « we shall call Design a firm and graceful pre-ordering of the Lines and Angles, conceived in the Mind, and contrived by an ingenious Artist »². D'ailleurs, dans le dictionnaire de John Florio (1598) le terme « design » est synonyme de « plot »³, amalgamant ainsi la forme, le modèle et l'architecture sous le terme plus global de « conception » d'un plan⁴ ou, dans le cas de Paulina, d'une intrigue. Elle opère discrètement durant seize années dans le but de « façonner » le roi au retour d'Hermione et de « concevoir » la pseudo-statue de la reine « morte ».

En outre, après s'être repenti de son erreur de jugement, Léontes considère Paulina comme l'incarnation même de la raison et remet sa royale personne au bon vouloir de cette

¹ Dymrna Callaghan, *Woman and Gender in Renaissance Tragedy*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1989, p. 75.

² Leon Battista Alberti, *The Ten Books of Architecture*, op. cit., I, 1, p.1-2.

³ John Florio, *A Worlde of Words, or Most Copious Dictionarie in Italian and English*, Londres, 1598, p. 99, STC (2nd ed.) / 11098.

⁴ Voir les chapitres 1 et 2 d'Anne M. Myers, *Literature and Architecture in Early Modern England*, op. cit.

dernière. Elle lui demande d'attendre, de ne pas refaire sa vie, et de se soumettre à ses décisions : « Will you swear / Never to marry but by my free leave? » (5.1.69-70). Tant que la reine n'est pas retrouvée, Léontes est manipulé par Paulina et, de ce fait, il devient quasiment l'œuvre d'une suivante. Isolé par son attente, son célibat et son obéissance, le souverain attend patiemment et docilement le retour de son épouse.

La réapparition de la reine, ou plutôt sa « recreation » (3.2.239), ne peut, cependant, être complète qu'à travers l'expiation et la patience. Ce qui rend la pseudo-crédation de Paulina si réussie est d'ailleurs sa constance et sa persévérance. Elle suit en cela la célèbre devise de Geoffrey Whitney, « veritas temporis filia »¹, selon laquelle la vérité (que Paulina cherche à dévoiler) est la fille du temps. En élaborant son stratagème, Paulina devient alors une sorte de gardienne de la mémoire de la reine : « good Paulina, / Who hast the memory of Hermione » (5.1.49-50). On ne s'étonnera donc pas que l'un des gentilshommes racontant l'histoire des époux royaux déclare que la statue de la reine est « in the keeping of Paulina » (5.2.94). Cette dernière a si bien parachevé son intrigue que la mémoire des morts, ordinairement rappelée par un tombeau ou un édifice mortuaire, n'a même pas besoin d'être rappelée par un monument bien visible². Jacques Le Goff, faisant écho au travail de Paul Veyne, parle de cette absence de statue comme une « confiscation de la mémoire collective »³ car l'« illusion d'une présence au cœur de l'absence »⁴ est alors mise à mal. Léontes se souvient de la reine et de ses vertus uniquement par le biais des paroles qui, pendant seize longues années, ont remodelé sa vision désormais idolâtre⁵ :

Whilst I remember

Her and her virtues I cannot forget
My blemishes in them, and so still think of
The wrong I did myself [...]
(5.1.6-9)

¹ Ce dicton en latin se retrouve dans le livre d'emblèmes de Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes*, *op. cit.*, et pourrait être une source d'inspiration pour Shakespeare. Voir Wendy Ribeyrol, « The Pageant of Time in *The Winter's Tale* » in *Lectures de The Winter's Tale de William Shakespeare*, éd. Delphine Lemonnier-Textier et Guillaume Winter, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 61-69.

² Léontes déclare bien que son épouse et son fils auront une même tombe, « One grave shall be for both » (3.2.235). Cependant, bien que ce tombeau soit mentionné, il n'apparaît dans aucune scène. Son absence ne fait paradoxalement qu'accentuer sa présence dans l'esprit des spectateurs.

³ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 130.

⁴ Jean-Marc Houpert, « Dans le sillage de l'oubli », in *Les monuments et la mémoire*, Jean Peyras, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 192.

⁵ Cette vision porte sur un simulacre et le roi est en fait victime d'une illusion d'optique.

Aussi Paulina apparaît-elle comme celle qui a élaboré et érigé le monument mortuaire en mémoire d'Hermione, bien que ce fameux édifice (qui n'en est pas un) ne soit présenté à tous qu'au tout dernier acte.

À la manière d'un sculpteur d'expérience, Paulina choisit aussi l'emplacement de l'édification de la statue d'Hermione, un lieu isolé auquel on ne peut accéder qu'en passant par une galerie¹ (5.3.10) rappelant les cabinets de curiosités renaissants (illustrations n°101, 102). Ainsi, en plus d'être à l'écart dans une salle dédiée à des objets uniques, l'emplacement choisi par Paulina pour la statue d'Hermione se veut un lieu consacré exclusivement à la reine, auguste et spirituel ; en d'autres termes, une chapelle (5.3.86). Armelle Sabatier remarque qu'il était assez fréquent d'ériger des monuments funéraires dans des chapelles ou de construire une (ou plusieurs) pièce(s) adjacente(s) à un manoir².

Finalement, afin de parfaire la révélation de sa statue qui se doit d'être spectaculaire pour émerveiller le roi et le cortège qui l'entoure, Paulina la dissimule derrière un rideau à la manière des sculpteurs de glaise, qui recouvrent leur travail d'un tissu afin de les protéger des changements de température, de la poussière et, éventuellement, des regards³. La statue est donc bien protégée. Alessandro Nova, dans son étude sur les tentures, rideaux et volets au-dessus des retables en Lombardie, s'est intéressé à la protection par un rideau des images religieuses peintes, décorées, puis placées derrière l'autel. Il précise que le terme « curtain » ou « *cortina* », en italien, avait des sens différents à la Renaissance : « [the word] had a different meaning in Vasari and other Renaissance sources where it refers to a painted linen cloth, always done a *guazzo* and, most of the time in monochrome, which was installed on the front of alterpieces for their protection. Of course, also in the sixteenth century the word *cortina* could be used to describe a loosely hung curtain »⁴. Armelle Sabatier indique aussi que la présence du rideau contient également un caractère religieux de reviviscence dans la scène du *Conte d'hiver* : « [t]he presence of the curtain and the comparaison to a funerary effigy are reminiscent of the hangings decorating tombs in Shakespeare's time. An opened curtain usually signified

¹ Cette galerie rappelle celle du quatorzième comte d'Arundel (1585-1646), qui était un collectionneur d'art. Il est considéré comme le connaisseur le plus influent de son âge car il rassembla la première grande collection d'antiquités classiques à Londres. L'illustration n°167 le montre qui désigne d'un baton les sculptures de sa galerie, à Arundel House.

² Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, op. cit., p. 49.

³ Au sujet du regard, de l'importance de la vision dans *Le conte*, voir l'ouvrage de Richard Meek, *Narrating the Visual in Shakespeare*, Surrey, Ashgate Publishing Company, 2009, plus particulièrement p. 147-79.

⁴ Alessandro Nova, « Hangings, Curtains and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpiece » in *Italian Altarpieces: Function and Design 1250-1550*, éd. Eve Borsook et Fiorella Gioffredi Superbi, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 177-78.

resurrection »¹. Quant à Nathalie Rivère de Carles, elle note qu'une tenture, bien qu'elle soit un « [o]bjet familier de l'architecture familière de la scène élisabéthaine, [...] est toutefois le moyen d'introduire l'étrange dans l'espace dramatique. Le rideau est le prédicat matériel d'une esthétique de la morbidité fondée sur l'intrusion d'une altérité troublante »². Jusqu'au moment de l'inauguration, où l'on enlève le drap, la pseudo-statue est préservée du regard des curieux³.

Lorsque le drap est enfin ôté, la sculpture d'Hermione est parfaitement conforme au physique et aux attitudes de la reine, tant et si bien que Léontes se pâme devant ce qu'il nomme, non sans ambiguïté, « [h]er natural posture » (5.3.23). La statue n'étant autre qu'Hermione qui, pendant seize ans, s'est retirée du monde, il semblerait que cette réclusion forcée ait participé à la (re)construction de la reine.

4.2.2. L'œuvre de Paulina

En effet, la statufication graduelle de la reine lui a permis de se préserver de la colère de Léontes qui l'aurait certainement fait exécuter dans un accès de jalousie. Il faut dire qu'on ne badinait pas avec la chasteté des épouses à l'époque de Shakespeare. Stephen Orgel remarque que la chasteté féminine est un bien précieux aux yeux des Élisabéthains car elle garantit la légitimité des héritiers dans une société très patriarcale : « [t]he fear of losing control of women's chastity, a very valuable possession that guaranteed the legitimacy of one's heirs, and especially valuable for fathers as a piece of disposable

¹ Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture, A Dictionary*, op. cit., p. 68.

² Nathalie Rivère de Carles, « La géographie de l'étrange ou l'esthétique du morbide dans le théâtre renaissant », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 6 – n°3, 2008, p. 217-30. Au sujet des sculptures recouvertes d'une toile, notons la singularité du monument de Thomas Beresford (mort en 1473) : probablement érigé dans les années 1580 dans le chœur nord de l'église de saint Edmund, dans la région du Derbys, la sculpture représente les corps de deux défunts drapés dans un linceul fermé aux pieds par une corde (illustration n°168).

³ Le sculpteur Loris Gréaud (1979-) a par exemple exposé sous la pyramide du Louvre une forme drapée de noir, vaguement humaine, intitulée *I*, du 19 juin 2013 jusqu'au mois de janvier 2014. Le plasticien imite les statues commémoratives attendant leur inauguration. Le drapé noir entouré de cordes cache en fait la silhouette du *Captif, esclave rebelle*, de Michel-Ange, une œuvre du XVI^e siècle exposée au musée du Louvre (illustration n°169). La sculpture représenterait la silhouette d'un captif, une sorte d'esclave rebelle caché sous un drap. Le sculpteur explique au magazine *Les InRoCKuptibles* qu'il a « choisi un chef-d'œuvre, *l'Esclave rebelle* de Michel-Ange, ce personnage qui est comme prisonnier de la pierre. Nous avons drapé puis scanné en 3D une copie prise dans les réserves. Plusieurs choses se combinent : l'histoire du drapé dans la sculpture ; mais aussi le moment de l'inauguration, où l'on enlève le drap qui recouvre une sculpture publique. J'ai voulu étirer ce moment liminal, prolonger l'attente sur huit mois. Aussi, pendant l'hiver à Paris, les jardiniers recouvrent les sculptures des Tuileries pour les protéger du froid. C'est un geste fonctionnel, non esthétique. J'ai cherché à fusionner ces trois manières très différentes de draper une sculpture dans une même forme », n°916, 19-15 juin 2013, p. 60.

property, is a logical consequence of a patriarchal structure »¹. Il est donc possible de voir dans cette pétrification de la soupçonnée adultère, une sorte de manœuvre défensive. T. G. Bishop souligne que, pour la souveraine, « the advantage of stone lies in its safety from attack, its impenetrability: within it she can survive, as it were in hibernations »². En d'autres termes, en devenant une statue telle Galatée, Hermione se préserve de toutes les attaques de son époux, qu'il s'agisse de crises de colère ou d'assauts sexuels.

Nous l'avons déjà vu, la société élisabéthaine était très patriarcale. Dympna Callaghan ne dit pas autre chose : « The dominant ideology of Jacobean England is profoundly hierarchical. It affirms the legitimacy of a patriarchal society in which power emanates from God the Father down through king and lord, to every man whose domain is woman, beast and nature »³. En devenant telle une statue, Hermione se protège des désirs et de la supériorité de la gent masculine. D'ailleurs, lorsque Léontes voit la statue pour la première fois, bien qu'il soit persuadé de l'état de pierre de la statue, il est pris d'agalatophilie, plus communément appelé pygmalionisme : « I will kiss her » (5.3.80). L'attraction physique de Léontes pour la statue de la reine en dit beaucoup sur le désir qu'il aurait eu devant une Hermione de chair et de sang.

Au demeurant, le désir de Léontes pour son épouse est d'ailleurs très palpable dès le début de la pièce. Léontes, bien que roi heureux, entouré de sa femme et de son ami d'enfance, devient jaloux sans raison apparente. C'est un peu comme s'il avait peur de ne pas pouvoir assouvir les désirs de sa femme, ce qui pousserait cette dernière à s'éprendre de Polixenes. Léontes est donc tourmenté par son incompréhension des désirs d'une épouse qui lui échappe, « slippery » (1.2.275) – du moins le croit-il. D'une certaine manière, ce désir masculin de plaire, d'être l'unique homme aimé par son épouse, amène Léontes à érotiser les gestes courtois de Polixenes (« paddling palms, and pinching fingers », 1.2.117). Le pouvoir tyrannique qu'exerce le roi sur son épouse en l'enfermant sans preuve, en la malmenant verbalement, fait de la reine son objet de jalousie, un objet semblable à une statue, qui ne parle pas, ne bouge pas. De manière analogue mais encore plus frappante, Lavinia, dans *Titus Andronicus*, peut, elle aussi, rentrer dans cette catégorie de femme-objet. Réduite au silence par Démétrius et Chiron, elle a la langue coupée et les mains sectionnées afin qu'elle ne puisse pas authentifier les responsables de son agression.

¹ Stephen Orgel, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, op. cit., p. 36.

² T. G. Bishop, *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 162.

³ Dympna Callaghan, *Woman and Gender in Renaissance Tragedy*, op. cit., p. 9.

Le viol et la mutilation dont elle est victime ne font plus qu'un. Ainsi, comme les fils sanguinaires de Tamora ou comme Pygmalion, Léontes considère sa statue comme un objet érotique qu'il désire et veut posséder. À ce sujet, B. J. Sokol remarque qu'en somme, Paulina enseigne au roi que son épouse n'est pas une statue, objet de ses désirs : « By urging him to contemplate an artistic *symbol* of Hermione, Paulina teaches Leontes how he may symbolise his wife as a living subject, not an obdurate object of desire and frustration »¹.

En effet, ce statut de femme-objet est efficacement contré par la création de Paulina qui a préservé la pseudo-statue dans un endroit inaccessible à Léontes. D'après Dympna Callaghan, dans les pièces de Shakespeare, c'est par l'absence que la femme se construit : « It is a crucial aspect of the construction of the category of woman in tragedy that major female characters are often absent, silent or dead »². C'est en effet le cas de Cordélia, dans *Le Roi Lear*, qui n'apparaît qu'au début et à la fin de la pièce, ou de Desdémone, dans *Othello*, qui ne s'exprime presque pas et se laisse submerger par la rhétorique enjôleuse du Maure. Ces deux héroïnes sont peu présentes, mais lorsqu'elles reviennent sur la scène, au moment opportun et de manière ostentatoire, elles apparaissent plus résistantes et plus fortes. Paulina elle-même, de par son statut dans la hiérarchie sociale, pourrait-être réduite à un rôle de femme-objet. Mais elle parvient à se créer un espace secret qui, loin du regard des hommes, lui permet de se fortifier. Richard Wilson observe ainsi que c'est le cas de Paulina dans *Le conte* que :

Paulina has resorted to one of the isolated female places, unseen by patriarchal power, and impenetrable even to the theatre audience, for which they exist only as a rumour [...]. But what is striking about all these women alcoves, removed houses and safe havens is how they function in the plays not as escapist otherworld locations but as the type of emplacement – secreted within society, rather than projected on to some other world, and therefore a kind of open secret – which Foucault terms a heterotopia³.

Ce concept d'hétérotopie⁴ est en fait caractéristique d'un lieu retiré hébergeant l'imaginaire. L'endroit où la pseudo-statue d'Hermione est entreposée est en effet un espace concret, une chapelle, qui héberge le fabuleux, la statue d'Hermione. Ce lieu isolé

¹ B. J. Sokol, *Art and Illusion in The Winter's Tale*, *op. cit.*, p. 40.

² Dympna Callaghan, *Woman and Gender in Renaissance Tragedy*, *op. cit.*, p. 74.

³ Richard Wilson, *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance*, *op. cit.*, p. 248. Voir Michel Foucault, *Dits et écrits*, 4 vols., Paris, Gallimard, 2001, vol. 4, p. 752-62.

⁴ Ce concept d'hétérotopie a été forgé par Michel Foucault lors d'une conférence intitulée « Des espaces autres » en 1967. Le terme provient du grec *topos*, « lieu », et *hétéro*, « autre », en d'autres termes « lieu autre », et se définit comme une localisation physique de l'utopie. Il s'agit donc d'espaces concrets hébergeant l'imaginaire. Voir son ouvrage intitulé, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

est utilisé pour une mise à l'écart de la reine, ce qui rappelle les couvents¹ utilisés par les femmes après l'accouchement ou après le décès de leur époux, ou encore les asiles et les cimetières qui, aux XV^e et XVI^e siècles, n'étaient en somme que des lieux bien circonscrits, eux-mêmes situés à l'intérieur d'une société obéissant à des règles particulières. Au sein de son refuge sacré, et avec l'aide de Paulina, Hermione se joue librement du roi, de sa faiblesse, de la culpabilité qui l'assaille.

D'ailleurs, l'autorité de Paulina sur Léontes finit par être si forte que le roi, captif de ses remords comme de ses désirs, ne peut qu'acquiescer aux demandes de la suivante. Il faut dire que Paulina sait y faire. Elle feint même de lui donner le choix en lui proposant de quitter les lieux du futur miracle² :

Either forbear,
Quit presently the chapel, or resolve you
For more amazement. If you can behold it,
I'll make the statue move indeed, descend,
And take you by the hand. But then you'll think –
Which I protest against – I am assisted
By wicked powers.
(5.3.85-91)

Qui pourrait résister à l'envie de voir (« behold »), c'est-à-dire à l'envie de connaître ? Sûrement pas Léontes, trop longtemps aveuglé par sa rage. Delphine Lemonnier-Textier soutient même que

[...] le dernier acte de la pièce démontre donc le renversement du schéma d'autorité masculine présent dans les trois premiers actes, pour mieux manifester la prise de pouvoir littérale et symbolique du féminin, que ce soit dans le domaine du mariage et de la descendance, ou dans celui du droit de la parole³.

C'est en effet Paulina qui dicte au roi ce qu'il doit faire ou dire, comme lorsqu'elle lui ordonne de parler alors qu'il demeure silencieux : « I like your silence » (5.3.21), « But

¹ Bien que les couvents aient été supprimés par Henri VIII à partir de 1539, dès la fin du XVI^e siècle, des religieuses anglaises s'établissent à nouveau dans des couvents, mais hors d'Angleterre. Voir Claire Walker, *Gender and Politics in Early Modern Europe: English Convents in France and the Low Countries*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 13-20.

² Notons que *Le conte* a souvent été assimilé à une pièce à orientation catholique. Par exemple, Marguerite Tassi relève une ressemblance entre la statue d'Hermione et une sculpture catholique qui serait adorée : « For those to have eyes to see, the reverence shown to Hermione's image bears a striking resemblance to Catholics' veneration of images, but Shakespeare diverts his spectators' attention from the negative aspects of such an association by demonstrating the virtues of the law of art ». Voir Marguerite Tassi, *The Scandals of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, op. cit., p. 215.

³ Delphine Lemonnier-Textier, « Féminin, filiation et re-création dans *The Winter's Tale* : la langue des femmes, de la tragédie à la comédie » in *A sad tale's best for winter. Approches critiques du Conte d'hiver de Shakespeare*, éd. Yan Brailowsky, Anny Crunelle et Jean-Michel Déprats, Nanterre, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2011, (p. 121-35), p. 133.

yet speak – first you, my liege » (5.3.22). Et c'est Hermione qui choisit de bouger (elle aurait très bien pu ne pas le faire). Enfin, c'est Perdita, et elle seule, qui choisit son futur époux et s'enfuit, compromettant sérieusement l'autorité masculine. Armelle Sabatier constate également que la pseudo-statue d'Hermione est un objet de spectacle¹, « a sort of petrified show within the play »². D'ailleurs, avant d'animer 'son' œuvre, Paulina requiert que l'assemblée, sur le point d'être témoin de la 'résurrection' de la reine, devienne elle-aussi pareille à des statues : « Then all stand still » (5.3.95). Paulina est vraiment celle qui façonne car lorsqu'elle regarde sa pseudo-statue et l'immobilité du roi elle déclare : « If I had thought the sight of my poor image / Would thus have wrought you » (5.3.57-58). Aussi, notons que l'utilisation archaïque du participe passé du verbe « wrought » n'est pas anodin ici puisqu'il peut signifier « sculpter »³. En outre, en affirmant à propos de la statue d'Hermione qu'elle est d'une ressemblance absolument parfaite (« her dead likeness I do well believe / Excels whatever you looked upon, / Or hand of man had done », 5.3.15-17), Léontes concède que la main de l'homme n'a jamais pu façonner une telle perfection. Cela est peut-être dû au fait que c'est une main de femme, cette fois, qui est à l'œuvre...

Ainsi, malgré la société hiérarchique et patriarcale qu'il a voulu perpétuer, c'est finalement une humble servante qui parvient à manipuler le monarque et à rétablir Hermione dans son statut de femme chaste, d'épouse loyale et de reine aimante, grâce à une œuvre d'art factice. Shakespeare exploite donc, dans le dernier acte, la statue de la reine comme une sculpture rédemptrice et profane.

4.3. Une statue de vers

À l'instar de Léontes et de Paulina, Shakespeare peut aussi être perçu comme un sculpteur, témoin de son temps. Il façonne les vers, les idées témoignant ainsi des mœurs de son époque tout en demeurant un esprit idiosyncratique. Dans *Le conte d'hiver*, il ciselle les mots et fait de son texte un tombeau poétique⁴ et dramatique en hommage à celui qui

¹ Notons qu'Amy Tigner dans son article intitulé, « *The Winter's Tale: Gardens and Marvels of Transformation* », *English Literary Renaissance*, vol. 36, n°1, déc. 2006, p.114-34, souligne la ressemblance de la statue d'Hermione à un automate.

² Armelle Sabatier, *Shakespeare and Visual Culture. A Dictionary*, op. cit., p. 28.

³ *OED*, 2a.

⁴ Au sujet du tombeau poétique en Angleterre puritaine, voir l'article de Robert Henson, « Form and Content of the Puritan Funeral Elegy », *American Literature*, vol. 32, No. 1, mars 1960, p. 11-27.

fut son rival, Robert Greene¹. Ainsi que le fait remarquer Robert Henson, le tombeau poétique n'est pas une simple simulation de dévotion mais un vrai acte social à la mémoire d'un être important : « Far from being merely a random by-product of excessive piety, the funeral poem constituted a thoughtful and deliberate social gesture »². La pièce de Shakespeare peut donc aussi être perçue comme une œuvre à la mémoire d'un écrivain proluxe que Shakespeare parvient à immortaliser tout en le parodiant.

4.3.1. Greene et Shakespeare

Les œuvres les plus célèbres de Robert Greene sont *Pandosto, The Triumph of Time* (1588), une romance en prose dont Shakespeare s'inspire pour *Le conte d'hiver*, et *Menaphon* (1589). Lorsque le jeune Shakespeare, son cadet de six ans, arrive dans la capitale vers 1587, Robert Greene (1558-1592) est déjà un dramaturge connu et reconnu³ pour ses écrits populaires et satiriques, ses pièces et ses traités et ses divers écrits en prose. Sur le point de mourir, Greene rédige un pamphlet virulent dans lequel il fait référence à Shakespeare en des termes calomnieux, *Greenes, Groatsworth of Witte, bought with a million of Repentance* (1592) :

[...] for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tygers hart wrapt in a Players hyde, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and being an absolute Johannes fac totum, is in his owne conceit the onely Shake-scene in a country⁴.

Le terme d'« upstart » – ou « parvenu » – est péjoratif, accentuant ainsi la vision négative du corbeau avec son plumage noir, son cri rauque et son habitude de s'approprier ce qui ne lui appartient pas⁵. Shakespeare n'est aux yeux de Greene qu'un arriviste dénué de talent et prêt à tout pour attirer l'attention du public. Qu'Henry Chettle soit à l'origine de ces propos

¹ Sur la pièce vue comme un tombeau poétique, voir Sophie Chiari, « Green (e) Shakespeare: *Pandosto* et *Le Conte d'hiver* » in *'A sad tale's best for winter': Approches critiques du Conte d'hiver de Shakespeare*, ed. cit., (p. 29-51), p. 50. Sur Greene, voir Lori Humphrey Newcomb, « Greene, Robert (bap. 1558, d. 1592) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/11418>, site consulté le 6 janvier 2016].

² Robert Henson, « Form and Content of the Puritan Funeral Elegy », *American Literature*, op. cit., (p. 11-27), p. 11.

³ Robert Greene fut le premier écrivain anglais à vivre (misérablement) de sa profession. Il était réputé pour son style de vie sulfureux.

⁴ Ian Wilson, *Shakespeare: The Evidence*, New York, St Martin's Press, 1994, p. 138.

⁵ L'image du corbeau provient vraisemblablement d'Ésope. Voir Aesop, *The Complete Fables*, trad. Olivia et Robert Temple, *Introduction par Robert Temple*, Londres, Penguin, 1998, p. 119.

ou que Greene en soit bien l'auteur¹, un fait demeure : Shakespeare, acteur devenu dramaturge ambitieux, est insulté dans un ouvrage attribué à Greene et réduit à un touche-à-tout insolent, « an absolute Johannes fac totum ».

Il faut dire que Shakespeare, en cette année 1592, recevait les premières acclamations du public grâce à son *Henri VI*². C'est cette reconnaissance assez peu commune pour un jeune dramaturge ne faisant pas partie du cercle des « University Wits » qui déclencha vraisemblablement la fureur de Greene³. Or, en assaillant son rival de la sorte, Greene ne fit qu'accentuer l'intérêt que portaient les Élisabéthains à Shakespeare. En d'autres termes, si le pamphlet posthume attribué à Greene dut blesser (ou amuser) Shakespeare⁴, il fut d'abord et avant tout une formidable publicité pour ce dernier.

Shakespeare en était sans doute tout à fait conscient. Le fait qu'il puise si ouvertement dans *Pandosto* tend d'ailleurs à démontrer qu'il célèbre son défunt rival sans lui tenir vraiment rigueur de ses propos acerbes – même si la pièce peut aussi se lire comme une ultime vengeance. Shakespeare, dans ce cas, reprendrait la prose de Greene à son compte dans le simple but de surpasser son défunt rival⁵. Cette dernière hypothèse ne sera ici pas la mienne. Je souhaite plutôt démontrer que *Le conte d'hiver* est un hommage à Greene qui doit se comprendre comme une longue épitaphe ou, plus exactement, comme un tombeau poétique.

4.3.2. Le tombeau littéraire

Courant à la Renaissance, le tombeau littéraire est, au XVI^e siècle, un recueil de poésies d'un ou plusieurs auteurs, commémorant une personnalité disparue et célébrant sa

¹ La paternité réelle de la brochure a été contestée. Certains critiques considèrent qu'elle a été écrite par Greene lui-même. D'autres estiment qu'elle est une compilation d'écrits révisés après sa mort. Le texte a également été attribué à l'écrivain et imprimeur Henry Chettle, qui publia *Greene's Groatsworth of Witte, Bought with a Million of Repentance*. Voir aussi *Writing Robert Greene: Essays on England's First Notorious Professional Writer*, eds. Edward Gieskes et Kirk Melnikoff, Farnham, Ashgate, 2008. L'article de Robert F. Fleissner, « The Upstart crow' Reclawed: Was it Kemp, Wilson, Alleyn. Or Shakespeare? » in *Upstart Crow* 15, 1995, p. 143-49, remet également en question la paternité de Greene.

² Il faut rappeler que dans *Greene's Groatsworth of Witte, Bought with a Million of Repentance* l'auteur fait référence à la troisième partie d'*Henri VI* (« Tygers hart wrapt in a Players hyde » évoque le vers de Shakespeare « O tiger's heart wrapped in a woman's hide », 1.4.112).

³ Alfred Bates, *The Drama: Its History, Literature and Influence on Civilization*, vol. 13, Londres, Historical Publishing Company, 1903, p. 104-7.

⁴ Voir Jonathan Bate, *Soul of the Age. The Life, Mind and World of William Shakespeare*, Londres, Penguin, [2008], 2009, p. 40.

⁵ Sophie Chiari n'y voit pas qu'un rival mais une sorte de « filiation littéraire » entre Greene et Shakespeare. Voir l'article de Sophie Chiari, « Green (e) Shakespeare: *Pandosto* et *Le Conte d'hiver* » in *'A sad tale's best for winter': Approches critiques du Conte d'hiver de Shakespeare*, ed. cit., (p. 29-51), p. 36.

mémoire. Ce genre littéraire est donc d'abord et avant tout une métaphore du tombeau réel et peut être analysé comme une pièce d'architecture faite de mots, ou une combinaison de textes et de représentations visuelles – en général, des sculptures. Il prend aussi parfois la forme d'un sonnet, d'une épigramme, ou d'un texte en prose ou en vers¹. Aussi l'épithaphe a-t-elle sa place, soit en tant que telle, soit intégrée à un texte, car elle fait partie de l'effigie du défunt ?

Le conte de Shakespeare commémore un écrivain défunt. Ainsi, William Carroll observe à propos d'Autolycus que le langage de ce dernier, dans la pièce, le rapproche de certaines œuvres de Greene (« the language of Autolycus [...] reveals a strong indebtedness to the conny-catching pamphlets of Robert Greene »²). Quant à Lori Humphrey Newcomb, elle rappelle que les ruses d'Autolycus ne sont pas sans évoquer celles des « roguery pamphlets » de Greene (« Autolycus's ruses are drawn directly from Greene's *Second and Third Part of Conny-Catching* and would have been recognized as such by Shakespeare's audiences »³). Greene et Autolycus s'adonnent donc tous deux à des activités peu recommandables⁴. Lori Humphrey Newcomb avance même qu'Autolycus et Greene partageraient même une ressemblance physique. Elle émet en effet l'hypothèse que la fausse barbe qu'ôte Autolycus (4.4.714) pourrait rappeler celle de Greene, d'un roux flamboyant. De manière similaire, Steven R. Mentz souligne que la personnalité de Greene transparaît dans le personnage d'Autolycus (« [t]he rogue is Shakespeare's portrait of Greene, part criminal and part artist »⁵). Divers critiques, dont Robert Adams⁶, Stephen Greenblatt⁷ et Harold Bloom⁸, affirment également qu'Autolycus rappelle certes Greene et ses amis escrocs, mais pourrait aussi représenter l'une des faces cachées de Shakespeare et être, en d'autres termes, son *alter ego*.

¹ Voir le livre de Dominique Moncond'huy, *Le tombeau poétique en France*, Poitiers, La Licorne, 1994. Voir aussi la thèse de doctorat d'Amaury Fleges, « Les tombeaux littéraires en France à la Renaissance », Université de Tours, 2000.

² William Carroll, *Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996, p. 168.

³ Lori Humphrey Newcomb, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 123.

⁴ *Ibid.* : « Greene, too, once 'wore three-pile' and then scraped by in borrowed 'lesser linen,' could ooze 'court-contempt' but then 'compasses a motion of the Prodigal Son' and ran through 'knavish professions' ».

⁵ Steven R. Mentz, « Greene: Autolycus, Robert Greene, and The Structure of Romance in *The Winter's Tale* », in *Renaissance Drama, New Series XXX, Institution of the Text*, éd. Wendy Wall et Jeffrey Masten, Evanston, Northwestern University Press, 2001, p. 77.

⁶ Robert M. Adams, *Shakespeare: The Four Romances*, New York, W. W. Norton, 1989, p. 102-3.

⁷ Stephen Greenblatt, *Will in the World*, New York, W. W. Norton, 2004, p. 371.

⁸ Harold Bloom, *Shakespeare and the Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. 652.

Quoi qu'il en soit, par le biais du *Conte*, Greene / Autolycus est celui vers qui les regards se tournent. Le truand colporteur de Bohême, bien que marginal par essence, est celui qui, dans la pièce, est capable de conter des romances populaires, de séduire, et de réunir un vaste public autour de lui. De plus, lorsque Shakespeare met en scène une statue de femme qui 'prend vie'¹, il évoque une forme de renaissance qui s'applique non seulement à Hermione, mais aussi à *Pandosto*, fiction en prose dramatisée, ressuscitée, renouvelée². Shakespeare fait ainsi de sa source *Pandosto* un tableau vivant grâce à son adaptation théâtrale. Sa pièce est donc un tombeau puisque ce genre a pour objet de rapprocher les vivants autour d'une sépulture poétique. Ajoutons à cela que tout tombeau met généralement en exergue l'intime proximité du locuteur et du défunt, voire leur communion spirituelle. À ce propos, John Milton dans son *On Shakespeare* écrit en 1630 compose lui-aussi une sorte de tombeau littéraire au dramaturge. Il rappelle, à qui lit ses vers, que l'on se souviendra de Shakespeare grâce à ses pièces, qui ne demandent aucune érection de monument funéraire telle est sa renommée :

What needs my Shakespear for his honour'd Bones,
 The labour of an age in piled Stones,
 Or that his hallow'd reliques should be hid
 Under a Star-ypointing Pyramid?
 Dear son of memory, great heir of Fame,
 What need'st thou such weak witnes of thy name?
 Thou in our wonder and astonishment
 Hast built thy self a live-long Monument.
 For whilst to th' shame of slow-endeavouring art,
 Thy easie numbers flow, and that each heart
 Hath from the leaves of thy unvalu'd Book,
 Those Delphick lines with deep impression took,
 Then thou our fancy of it self bereaving,
 Dost make us Marble with too much conceaving;
 And so Sepulcher'd in such pomp dost lie,
 That Kings for such a Tomb would wish to die³.

¹ Voir Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 217 pour la métamorphose de l'art en vie.

² Sophie Chiari, « Green (e) Shakespeare: *Pandosto* et *Le Conte d'hiver* » in '*A sad tale's best for winter*': *Approches critiques du Conte d'hiver de Shakespeare*, ed. cit., (p. 29-51), p. 50 : « On peut en outre remarquer que seize ans séparent la mort d'Hermione de sa resurrection. C'est aussi là le temps qui s'est écoulé entre la troisième édition de *Pandosto*, peut-être celle utilisée par Shakespeare, et *Le conte d'hiver* ». Ajoutons que seize, c'est aussi le nombre d'années entre la première édition de *Pandosto* qui nous soit parvenue (1588) et la troisième édition (1604). Le titre complet de la fiction en prose de Greene est *Pandosto the Triumph of Time.*, Londres, Thomas Orwin, 1588, STC (2nd ed.) / 12285. Voir Yan Brailowsky, *The Spider and the Statue: Poisoned Innocence in The Winter's Tale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 95-96.

³ John Milton, *Poetical Works: Paradise Regain'd; Samson Agonistes; Poems Upon Several Occasions, both English and Latin*, 4 vols., éd. Helen Darbishire, Oxford, Oxford University Press, vol. 2, p. 136

Ces quelques vers inscrivent Shakespeare (et Milton) dans la mémoire collective comme l'a fait Shakespeare avec Greene. En reprenant la structure de *Pandosto*, Shakespeare semble bien réaliser une effigie dramatique de son auteur, visant à mieux l'inscrire dans la mémoire de l'humanité. En d'autres termes, Shakespeare reconnaît les qualités et les vertus de Greene, en l'honorant et en plaçant sa personne au cœur d'un conte scénique mué en lieu de mémoire¹. Le tombeau poétique de Shakespeare célèbre donc le créateur de *Pandosto*, et ce tombeau prend non seulement corps dans le personnage d'Autolycus, mais aussi et surtout dans la statue fictive (mais ostentatoire) d'Hermione, et dans celle bien réelle (mais dissimulée) du jeune prince². Dans ce contexte, le tombeau poétique shakespearien peut ainsi s'interpréter comme l'apologie d'un homme dissipé menant une vie dissolue³. C'est un monument littéraire à la dimension profane, immortalisant tout autant l'auteur de récits en prose adressés à un lectorat féminin, que celui de brochures sur la faune des voyous élisabéthains, faune à laquelle il se mêla sans doute. De manière aussi peu respectable, la statue de Léontes incarne d'une part les désirs du roi à la manière de Pygmalion et, d'autre part, elle accentue la duplicité de la statue sculptée par Giulio Romano. En effet, l'artiste italien était également connu en Angleterre pour seize dessins érotiques, qui parurent pour la première fois en 1524 sous la forme d'une série de gravures intitulée «*I Modi*»⁴. Gravés par Marc-Antoine Raimondi, ces dessins servirent d'illustrations aux sonnets pornographiques de l'Arétin, *Sonetti lussuriosi* (illustration n°170).

Au prisme de ces différentes approches, *Le conte d'hiver* se pare donc de nouvelles valeurs poétiques et esthétiques. En adaptant et en dramatisant l'œuvre de Greene, Shakespeare opère un tour de force artistique combinant le sacré et le séculier, sculptant, détruisant et érigeant à souhait des personnages tant formidables qu'improbables.

¹ Voir Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983.

² Le nom du prince, Mamillius, est une allusion au titre d'un roman de Greene écrit en 1583 intitulé *Mamillia A Mirrour or Looking-glasse for the Ladies of Englande*, Londres, T. Dawson, 1583, STC (2nd ed.), n°12269.

³ Voir l'ouvrage du Rev. Alexander Dyce, *Robert Greene, The Dramatic Works of Robert Greene*, 2 vols., Londres, William Pickering, 1831, vol. 1, p. xxxix. Alexander Dyce décrit l'auteur et ses compères de débauche, Marlowe, Peele, Nashe, Lodge et Greene, comme des dépensiers invétérés : « The money which they quickly earned by the labour of their ever ready pens, they seem as quickly to have squandered; being lovers of good eating and drinking; frequenters of ordinaries and taverns, to which the youths of fashion then resorted daily ». Voir également le chapitre 1 de Kirk Melnikoff, *Robert Greene*, Aldershot, Ashgate, 2011, p. 27-28.

⁴ La première publication simultanée des sonnets et des gravures date quant à elle de 1527. Pour plus d'informations sur la genèse d'*I modi*, voir B. J. Sokol, *Art and Illusion in The Winter's Tale*, *op. cit.*, p. 102-144.

À l'issue de l'étude de ces quatre pièces de Shakespeare, force est de constater que la statuaire, beaucoup plus théâtralisée qu'on ne le pense, est tantôt perçue de manière très traditionnelle, tantôt vue comme un moyen d'expression particulièrement novateur. Le dramaturge semble en effet osciller entre l'héritage des ères henricienne et élisabéthaine où les statues n'augurent rien de bon (c'est le cas dans *Jules César* ou dans *Antoine et Cléopâtre*) et entre une approche originale réhabilitant la sculpture. Les statues de *Roméo et Juliette* et du *Conte* qui laissent à penser que la statuaire, particulièrement mise en valeur, est sur le point d'accéder à un nouveau statut. Peter Marshall note d'ailleurs qu'à la fin du XVI^e siècle, certaines représentations artistiques font l'objet de changements qui reflètent une attitude plus ouverte à l'égard des images et des sculptures. Il n'est donc pas surprenant de constater, dans la première moitié du XVII^e siècle, un intérêt nouveau pour les statues comme le prouve, par exemple la pièce de John Milton, *A Mask Presented at Ludlow Castle*¹, interprétée en 1634. Une jeune femme est prisonnière du libidineux Comus qui l'a immobilisée sur une chaise par un maléfice. Paralysée comme une statue, elle parvient à la fin de la pièce à s'échapper. La dame, ici statufiée, représente la vertu enchaînée par le vice qui, elle dans le personnage de Comus, est bien mobile. Peter Marshall mentionne également un plus grand réalisme dans la représentation de la forme humaine (« greater realism in the depiction of human form »²) et observe un regain de créativité et de popularité dans l'art de la statuaire :

[...] after 1600, the religious elements in tomb sculptures became once again more overt, though avoiding subjects offensive to mainstream Protestant sensibilities. Representations of the resurrection, either allegorical or with a depiction of the deceased rising shrouded from the tomb, became popular, and, remarkably, so did angels³.

Par certains aspects, l'évolution de la statuaire à la fin du règne d'Élisabeth reflète donc un changement d'époque et d'atmosphère où la statuaire semble survivre à Shakespeare et même se développer. Qu'en est-il donc vraiment au commencement du XVII^e siècle avec l'ascension du roi Jacques I^{er} ?

Je me propose, dans une ultime partie, de répondre à cette question en accordant une attention toute particulière aux représentations (symboliques ou non) de la statuaire dans trois pièces jacobéennes.

¹ Voir John Milton, *Mask Presented at Ludlow Castle, 1634 on Michaelmasse Night, before the Right Honorable, Iohn Earle of Bridgewater, Vicount Brackly, Lord Praesident of Wales, and one of His Maiesties most Honorable Privie Counsell*, Londres, Augustine Mathewes, 1637, STC (2nd ed.) / 17937.

² Peter Marshall, *Beliefs and the Dead in Reformation England*, op. cit., p. 278.

³ *Ibid.*, p. 277.

TROISIÈME PARTIE : LE CULTE DE L'HOMME STATUE



Les trois pièces que nous allons maintenant étudier ont été jouées sous le règne de Jacques I^{er} (1603-1625) d'Angleterre. Durant le long règne d'Élisabeth I^{ère} (quarante-cinq ans), le pays, malgré quelques turbulences, bénéficia d'un climat politique relativement stable. Mais avec l'ascension au trône du roi d'Écosse, Jacques I^{er}, fils de Marie Stuart la catholique, l'inquiétude et l'insécurité renaissent au sein du peuple anglais, et beaucoup voient la disparition de la reine vierge comme l'extinction de l'Âge d'or¹. Comme l'explique Christine Sukič, Jacques I^{er} est un « [m]onarque sans symbolique » et, avec lui, « l'Angleterre passe du 'monarcho-centrisme' à la monarchie absolue »². L'anxiété et l'appréhension des Anglais sont d'ailleurs assez manifestes dans ces trois tragédies – *Bussy d'Amboise*³ (1604) de George Chapman, *La duchesse d'Amalfi*⁴ (1613) de John Webster et *Une partie d'échecs*⁵ (1624) de Thomas Middleton – où le passé et le présent semblent s'affronter dans le but ultime de retrouver un équilibre moral perdu. Aussi ces trois pièces, se caractérisent-elles par une forte dimension satirique dans lesquelles les acteurs, hommes-statues, attaquent allègrement les vices et les faiblesses des hommes, leurs passions déréglées, et les défauts de la société jacobéenne. De fait, ces trois œuvres puisent leur inspiration dans une époque contemporaine, bien loin des rois, reines, généraux et nobles paladins de l'ancien temps dont Shakespeare aimait à s'inspirer. Pris dans l'incertitude de ce début du XVII^e siècle, les trois dramaturges se jouent de l'immobilité au théâtre et génèrent une vision inattendue de la stase. Apparemment moins traditionnels que ceux de Shakespeare, les acteurs-statues de Chapman, Webster et Middleton semblent donner une impulsion nouvelle à la statuaire.

¹ Voir l'ouvrage de Samuel Willard Crompton, *Queen Elizabeth and England's Golden Age*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, 2006. Voir également *Elizabeth I: Queen of England's Golden Age* de Paul Hilliam, New York, Rosen Publishing, 2005.

² Christine Sukič, *Le héros inachevé : éthique et esthétique dans les tragédies de George Chapman (1559 ?-1634)*, Presses universitaires européennes, Berne, Peter Lang, 2005, p. 116.

³ L'édition utilisée est l'ouvrage de George Chapman, *Bussy d'Ambois*, éd. Nicholas Brooke, Manchester, Manchester University Press, 1964.

⁴ L'édition utilisée est celle de Penguin Classics de 2014.

⁵ L'édition utilisée est celle de T. H. Howard-Hill, *A Game at Chess: Thomas Middleton*, *op. cit.*

1. LES SCULPTURES ALTÉRÉES DANS *BUSSY D'AMBOISE*

La pièce *Bussy d'Amboise* de George Chapman (1559-1634) se fonde sur la vie d'un personnage réel, Louis de Bussy d'Amboise, assassiné en France en 1579. Certains critiques comme Jean Jacquot¹ affirment que Chapman a certainement lu *Du bonheur de la cour* (1592) de Pierre de Dampmartin. D'autres pensent que la principale source historique utilisée serait en fait *The General Inventorie of the History of France* (1607) d'Edward Grimeston². Quoi qu'il en soit, notons d'emblée que George Chapman, ayant séjourné à plusieurs reprises sur le continent, en France et au Pays-Bas, était bien placé pour recueillir de précieuses informations sur les différents personnages de sa tragédie.

Sans doute représentée en 1604 (ou peut-être même plus tôt)³, *Bussy d'Amboise*⁴ fut inscrite dans le Registre des libraires le 3 juin 1607 et parut la même année. Chapman s'inspire de l'histoire de France⁵, peut-être influencé par les connaissances de « son cousin éloigné Edward Grimeston, traducteur de plusieurs ouvrages français, dont l'*Inventaire général de l'histoire de France* (1597) »⁶. Le vrai Bussy d'Amboise avait d'abord fait partie de la suite d'Henri III, et sa bravoure lui avait acquis en 1574 le titre de maître de camp dans les troupes royales. Il devint très vite le favori de Monsieur, François duc d'Alençon puis Duc d'Anjou, frère et rival du roi. Ce rapprochement inquiéta Henri si bien qu'il poussa ses mignons à provoquer le jeune gentilhomme qu'il savait fort querelleur. Lorsqu'aux duels succéda un guet-apens, que Bussy évita à grand-peine, celui-ci dut fuir la cour. Monsieur s'échappa à son tour pour prendre la tête du parti des Politiques, auquel

¹ Jean Jacquot, *George Chapman*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.

² Edward Grimeston est un ami et un parent distant de George Chapman. Il est diplomate à Paris dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

³ La suite de la pièce, *The Revenge of Bussy d'Ambois*, fut quant à elle jouée en 1610.

⁴ La version de la pièce utilisée dans ces pages est celle de 1607. Il existe une version révisée de 1641, dans un *in-quarto* publié par Robert Lunne. L'authenticité de cette dernière est souvent contestée bien qu'elle soit présentée sur la page de titre comme étant de la main de l'auteur avant sa mort. Les deux derniers éditeurs de *Bussy D'Amboise*, Nicholas S. Brooke et Maurice Evans se fondant sur une étude précise des deux textes, ont choisi la version de 1607 contre celle de 1641, dont les nombreuses révisions ne leur semblent pas être de la main de Chapman. Dans la version de 1641, la signification de la pièce est par ailleurs fortement altérée puisqu'on y voit la réconciliation des deux époux, Tamyra et Montsoreau, qui ne figure pas dans la première version. Voir à ce sujet, l'article de Berta Sturman, « The 1641 Edition of Chapman's Bussy D'Ambois », *Huntington Library Quarterly*, XIV, p. 172-74.

⁵ Notons que *Bussy d'Amboise* n'a encore jamais été représentée en France. La pièce a été montée en Angleterre, en revanche, mais assez peu souvent. Les deux dernières mises en scène datent de 1954 (au Hovenden Theatre Club de Londres, avec Valery Hovenden comme metteur en scène), et de 1988 (à l'Old Vic, par Jonathan Miller). Le programme de la représentation spécifiait que la pièce n'avait plus été jouée depuis la fin du XVII^e siècle.

⁶ Christine Sukič, « Notice », in *Théâtre élisabéthain*, 2 vols., éd. Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, vol. 1, p. 1705.

Bussy se rallia avec son régiment. La fidélité du gentilhomme à son nouveau maître fut récompensée. Il devint le gouverneur d'Anjou mais commit d'odieuses déprédations et exactions dans sa province. Lorsqu'il revint à la cour du souverain, ce fut pour braver l'autorité de ce dernier et il s'attira de nouvelles querelles avec les mignons. Monsieur, lassé de voir Bussy faire preuve d'une arrogance toujours plus grande, et après ses échecs militaires, finit par le sacrifier en faveur d'une réconciliation avec le monarque. Bussy se retira sur ses terres et se consola en entreprenant la conquête de Françoise de Maridort, épouse du Comte de Montsoreau, grand veneur d'Henri III. Malheureusement, il se vanta de son aventure à un ami qui confia sa lettre à Monsieur. Celui-ci remit la lettre au roi, qui la montra au mari, en insinuant qu'il ne serait pas inquiet s'il se vengeait de cet affront. Le Comte de Montsoreau contraind sa femme à fixer un rendez-vous à Bussy où une embûche fut dressée dans laquelle Bussy mourut.

Représentée dans un premier temps au Paul's Theatre¹ avant d'être jouée par les Comédiens du Roi avec Nathan Field dans le rôle principal, la tragédie de Chapman met cet épisode historique en scène en insistant sur l'ambivalence et l'ambiguïté du personnage-titre². Elle montre un homme tant repoussant que fascinant, plein de violence mais aussi plein d'espoir d'une humanité meilleure, et décide d'altérer sa manière d'être, sa nature même, dans le but ultime d'améliorer le monde. bercé par l'idée de réformer la cour d'Henri III et d'en faire un monde plus noble et plus juste, Bussy se lance dans une croisade qui l'entraîne dans des moments d'activités intenses suivis d'extrêmes stases. Bussy d'Amboise revêt alors les attributs d'une sculpture incomplète et imparfaite.

¹ Pour plus d'informations sur ce théâtre, voir l'ouvrage de W. Reavley Gair, *The Children of Paul's: The Story of a Theatre Company, 1553-1608*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982. Sur les compagnies d'enfants voir l'ouvrage d'Edel Lamb, *Performing Childhood in the Early Modern Theatre*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2009. Notons que ces troupes constituées d'enfants jouaient presque exclusivement dans des théâtres privés. Plus exigus que les théâtres publics, attirant une clientèle plus fortunée, ces derniers proposaient souvent des représentations audacieuses du point de vue du jeu d'acteur. Voir au sujet des théâtres privés l'ouvrage de Dominique Goy-Blanquet, *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Paris, Classique Garnier, 2014, p. 25-27.

² Voir à ce propos Mark Thornton Burnett, « Chapman, George (1559/60–1634) » dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, éd. en ligne, mai 2006 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/5118>, site consulté le 16 janvier 2017]. La pièce suscita quelques désapprobations : « The company that staged the play, the second Paul's Children, closed soon afterwards, probably because there had been official objections to its French political content » (*ibid.*).

1.1. *Bussy d'Amboise, une sculpture malfaçonée*

La pièce s'ouvre sur le monologue de Bussy d'Amboise qui déclare que la Fortune, et non la Raison, domine le monde (« Fortune, not Reason, rules the state of things » (1.1.1). Ainsi, dès les premières lignes, la raison et la chance sont présentées comme deux notions qui s'opposent. À la faveur de cette déclaration, il apparaît également que le personnage-titre n'est pas satisfait de la tournure qu'a pris le monde. Bussy affirme que sagesse et équité (et, par effet de ricochet, le bonheur) ne priment pas dans l'univers qu'il a abandonné pour se réfugier dans les bois. Mais alors, qui ou quoi gouverne le monde ? D'après Bussy, c'est le roi mais surtout ses courtisans, pareils à des statues colossales, majestueuses d'apparence mais remplies de la plus vile substance. Pour lui, la vision de ces hommes de cour n'est que fausseté dissimulée dans un rêve : « a dream / But a shadow, summ'd with all his substance » (1.1.18-19). L'amalgame qui est établi entre le rêve et l'ombre rappelle bien sûr la lumière et les ténèbres présentes dans la Bible. C'est en effet dans la Genèse de l'Ancien Testament que Dieu façonne le monde et les hommes comme des statuettes de terre, avant de les chasser du Paradis pour les punir d'avoir goûté à un fruit défendu. C'est aussi à partir de cette faute de l'homme que Dieu chasse ces êtres qu'il avait façonnés à son image de leur nature paradisiaque et qu'il leur prédit un avenir compliqué, tourmenté et douloureux. En somme, Bussy, descendant d'Adam et Ève (sculptures chassées de l'Éden), lui-même sculpté par Dieu, issu de la nature, se voit contraint de vivre dans un monde corrompu où chaque individu cherche à se sculpter une destinée à la mesure de ses espérances.

1.1.1. Bussy : sculpture mal construite

Bussy d'Amboise déclare qu'il est insatisfait de la tournure que prend le monde qui est, à ses yeux, un univers sens dessus dessous (« Reward goes backwards, Honour on his head », 1.1.2). La conception du monde de Bussy l'étiquette immédiatement comme un paria qui ne s'intègre pas dans le fonctionnement de la société dans laquelle il vit. Tel un être isolé et figé (« state of things »), Bussy semble paralysé dans un monde où tout fonctionne à l'envers. D'Amboise, dans le tout premier acte, se complaît dans son isolement et sa pauvreté loin des préoccupations de la cour. Quasiment inactif, immobile,

dans un état de dénuement, il est littéralement couché à terre tel un gisant, ainsi que l'indique la didascalie de l'acte 1, scène 1 : « He lies down »¹ (1.1.33). En outre, il se complaît dans l'ombre au sens propre du terme (« Neglects the light, and loves obscure abodes », 1.1.48), comme s'il se préservait de la lumière à la manière de certaines œuvres protégées² ou dissimulées³. Son soliloque révèle également qu'il sort d'une retraite au sein de la nature (« green retreat », 1.1.45), où l'inaction associée à la contemplation l'a aidé à assimiler une philosophie de la vie qu'il compare à une navigation⁴. La verte retraite de Bussy est en fait un endroit où il cherche à se reconstruire pour devenir un être meilleur, à se resculpter en quelque sorte. Mais dans ce lieu marginal, nulle régénération est possible : la vie est pour ainsi dire stérile. Ne faisant face à aucune tentation, le personnage-titre n'est pas mis à l'épreuve alors qu'il insiste sur l'importance de tester la vertu (1.1.32) qu'il considère comme un guide qui le préservera des risques de naufrage. De toute évidence, Bussy veut s'acheter une conduite, un salut, mais il désire également racheter les mauvaises actions passées de courtisans de la cour d'Henri III. Ce qui transparaît, ici, c'est que les hommes (Bussy et les courtisans) sont des sculptures créées par Dieu, pareilles aux statues de glaise de la Genèse, mal façonnées. En d'autres termes, Bussy met au jour la duplicité de chaque individu dans une société qu'il considère comme corrompue. Monsieur ne lui demande-t-il pas de simuler, de dire une chose et de faire une autre, de flatter, de plaire, en somme, de dire ce qui est attendu même si cela signifie enfreindre les valeurs de la vertu ? Bussy remarque alors que, dans ce cas, il devra se dupliquer :

Two tongues, and be good only for a shift;
 Flatter great Lords, to put them still in mind
 Why they were made Lords: or please portly Ladies
 With a good carriage, tell them idles tales,
 To make their physic work; spend a man's life
 In sights and visitations, that will make
 His eyes as hallow as his mistress' heart;
 To do none good, but those that have no need
 To gain forward, though you break for haste
 All the Commandments ere you break your fast
 (1.1.90-99)

¹ Cette didascalie a été rajoutée par les éditeurs de la pièce.

² Voir supra, p. 203, 289.

³ Voir supra, p. 121.

⁴ « We must to Virtue for her guide resort, / Or we shall shipwreck in our safest Port » (1.1.32-33).

C'est une version décadente du monde que Bussy peint, où la nature, au sein de laquelle les hommes évoluent, n'est qu'une pâle réplique de l'Éden : hommes et femmes ne sont désormais que des sculptures dégénérées.

Le héros de Chapman, copie pervertie de la sculpture originelle faite par le Créateur, aspire à plus de vertu, de moralité, de sagesse mais également à plus de reconnaissance et cette soif de renommée le perdra. Avec une telle ambition, d'Amboise avilit les qualités premières données par le Créateur ; en quelque sorte, il s'abâtardit. Sa nature devient moins admirable, comme si elle était partiellement détériorée. Monsieur a d'ailleurs bien noté que Bussy n'est plus le même lorsqu'il intègre la cour. Bussy se met en quête de ce qu'il ne possède pas. Monsieur remarque les ambitions cachées d'Amboise qui aspire au profit et à la gloire : « None loathes the world so much, nor loves to scoff it, / But gold and grace with surfeit of it » (1.1.52-53).

À son tour, Henri III met en exergue la duplicité du personnage. Il l'assimile tantôt à un animal que l'on veut débusquer, tantôt à un aigle en proie à l'envie (2.1.4-24) : Bussy est à la fois le chassé et le chasseur. Cette exclusion rappelle à nouveau les deux premiers êtres bibliques façonnés par Dieu, Adam et Ève. Ils ont d'abord été chassés du Paradis puis ils ont dû chasser pour survivre. Autrement dit, Bussy est, d'une certaine manière, une réplique d'Adam. Sculpture de Dieu, d'Amboise commence à succomber à la ruse de l'Envie qui trouve dans chaque homme le fiel de la convoitise (« ill », 2.1.6), la saleté (« filth », 2.1.11), les plaies (« sores », 2.1.17) et biaise ou tord ce qui est droit (« She [envy] makes that crooked ever which is straight », 2.1.19). Le héros de Chapman, loin de son refuge, se façonne le corps d'un courtisan. Du reste, Tamyra, la femme pour laquelle Bussy se resculpte est l'une des raisons de son changement extérieur. Pour reprendre l'analogie biblique, la Comtesse est ici la tentatrice, responsable de la condition humaine, celle qui séduit et engendre, qui maintient l'homme dans les liens de la chair et le voue à la souffrance.

De son côté, Monsieur, le frère du roi, présente d'abord Bussy comme un homme reclus, vertueux (« man of spirit », 1.1.46) et courageux (« beyond the reach of fear », 1.1.45). D'ailleurs, lorsqu'il l'aperçoit dans son sanctuaire verdoyant, Monsieur semble étonné de le voir vivant et lui demande s'il revient à la terre (« Turn'd to earth, alive? », 1.1.54), comme s'il était revenu à l'essence même de l'humanité qui n'est que terre et poussière. Bussy lui répond qu'il n'est même pas un grain dans ce monde (« mote », 1.1.56), sous-entendant qu'il n'a que peu de valeur. En d'autres termes, de poussière il redeviendra poussière ; fait de terre, il peut être façonné au gré des envies d'un être

supérieur. Monsieur fait néanmoins un portrait nuancé puisqu'il souligne également que Bussy est jeune, hautain et mécontent (« But he is young and haughty », 1.1.49). Façonné en glaise par Dieu avant même de vivre, Bussy est fort semblable au premier homme du paradis. Il est lui aussi mécontent et déçu de ce qu'il observe du monde, comme l'étaient en quelque sorte Adam et Ève, créatures insatisfaites qui désiraient toujours plus. De surcroît, Monsieur attise ce mécontentement en lui confiant que les gens de la cour sont satisfaits de son exil dans la nature, accentuant ainsi le dédain dont font montre les courtisans envers Bussy d'Amboise :

They say so that would have thee freeze in shades,
That (like the gross Sicilian gourmandist)
Empty their noses in the cates they love,
That none may eat but they.
(1.1.58-61)

De la sorte, il insinue que Bussy dans son asile de verdure n'est en fait qu'une sorte de statue métallique, immobile dans la nature où il a pris refuge, qui se rouille et se consume de paresse : « Who would believe thy mettle could let sloth / Rust and consume it? » (1.1.64-95). Il semble que Bussy, statique dans son exil, fasse désormais partie de cette nature qui prend possession de lui en oxydant son enveloppe de métal.

Pourtant, Bussy a prouvé par son choix de s'isoler, loin des fastes de la cour, l'exigence qu'il s'impose. D'après lui, l'homme devient plein de santé et de principes par une discipline soutenue et prolongée. Il prend l'exemple des cèdres battus par des tempêtes continues, qui résistent aux vents à la manière des hommes qui affrontent les événements de la vie et n'en ressortent que plus forts : « As cedars beaten with incessant storms, / So great men flourish » (1.1.5-6). N. S. Brooke éclaire ces vers comme suit : « Cedars resisting storms are defying circumstances (the necessity of submission) as much as 'great man' stand outside the restrictions of poverty, so that senses of 'Need' inform these lines and condition the double sense of 'flourish' »¹. Bussy déclare que les hommes font partie de la Nature et se façonnent au sein même du monde. L'homme, en somme, utilise les éléments de la Nature pour se bâtir. Il est le feu attisé par le vent (« Man is a torch borne in the wind », 1.1.18), image qui contraste avec celle de l'arbre pliant sous les rafales de ce même vent. Il est intéressant de noter que la torche (« torch ») est à l'époque l'emblème de la 'raison'. Bussy signifie ainsi que l'homme représente la raison au sein de la Nature, mais qu'il prend des formes saugrenues, façonnées par le vent à la manière d'une flamme attisée

¹ George Chapman, *Bussy d'Ambois*, ed. cit., p. xxx.

par l'air. De torche enflammée par le vent, l'homme devient par association une sculpture tourmentée et tordue.

L'idée d'un élément généré et dégénéré par la nature introduit ici le concept de « grotesque »¹. L'*OED* relève la première occurrence du terme en 1561 sous une orthographe différente « crotescque » et le définit comme suit : « A kind of decorative painting or sculpture, consisting of representations of portions of human and animal forms, fantastically combined and interwoven with foliage and flowers »². Une autre définition se rapporte à une distorsion : « In a wider sense, of designs or forms: Characterized by distortion or unnatural combinations; fantastically extravagant; bizarre, †quaint. Also transf. of immaterial things, esp. of literary style »³. Giorgio Vasari donne une définition plus « renaissante » du terme dans son ouvrage *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Il écrit ainsi :

Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artiste : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue et peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué⁴.

Le grotesque est donc une sorte de peinture licencieuse et fantasque que les anciens utilisaient pour décorer les espaces vides. En ayant recours à des formes monstrueuses sans aucune règle, les architectes donnaient libre cours à leurs fantaisies. Quant à l'humaniste Michel de Montaigne, il définit le terme en déclarant que les grotesques « sont [des] peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et estrangeté. Que sont-ce icy aussi, à la vérité, que crotescques et corps monstrueux, rappiecez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite »⁵. Neil Rhodes cantonne le terme à l'ère élisabéthaine et jacobéenne : « The Elizabethan grotesque derives from the unstable coalescence of contrary images of the flesh: indulged, abused, purged and damned »⁶. Le

¹ Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, Londres et New York, Routledge, 1980, p. 64. Neil Rhodes parle de « uses and abuses of the human body ». Notons que bien que la déformation et la torsion des éléments de la nature et de Bussy lui-même soient présentes dans le texte de la pièce, le terme n'apparaît pas en tant que tel.

² *OED*, A, 1a.

³ *OED*, B, 2a.

⁴ Cité par André Chastel, *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 31.

⁵ Michel de Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, 1962, p. 181.

⁶ Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, *op. cit.*, p. 4.

grotesque est selon lui une caricature, « an impossibly exaggerated caricature of something which should not exist in reality »¹, qui a un impact moral et satirique.

Dans la tragédie de Chapman, le grotesque² s'applique non pas à une peinture mais à une image en trois dimensions, celle de Bussy, qui met en exergue désordre et confusion. À ce sujet, Wilson Yates souligne que le grotesque relève de l'inexplicable : « the grotesque [...] offers that which is inexplicable, that which denies and turns upside down the propositions of our worldview and moral codes. It does so with images that call forth through their mythic power the sudden and unexpected sense of bafflement, of not knowing how to start to know »³. En d'autres termes, le chaos est tout à coup introduit dans un monde relativement familier et connu, sur le corps même du héros tragique de Chapman. Effectivement, le corps de Bussy devient de plus en plus grotesque au fil des scènes ; son corps modelé dans un premier temps par Dieu, se déforme dans un second temps à cause de la convoitise et de la vanité qu'il ressent après avoir quitté son vert refuge. De manière toute aussi ridicule, Montsoreau compare Bussy à une divinité mythologique de taille gigantesque, un Titan qui soutiendrait le pouvoir :

He's most learned and Religious man;
Come to the presence then, and see great D'Ambois
(Fortune's proud mushroom shot up in a night)
Stand like an Atlas underneath the King
(3.1.96-99)

N. S. Brooke insiste sur l'impact grotesque de cette image à la taille colossale : « the image primarily refers to Bussy supporting the divine majesty as Atlas held up the heavens; but its grotesque impact is part of its value »⁴. D'Amboise devient un géant malsain, voire dangereux. Pourtant, au début de la pièce, Bussy est modeste. Il prône l'humilité, l'honneur et la vertu tout en constatant que tous les hommes vont en enfer. Seule diffère la hauteur à partir de laquelle ils sont précipités dans les abîmes du diable :

Many will say, that cannot rise at all,
Man's first hour's rise, is first step to his fall:
I'll venture that; men that fall low must die,
As well as men cast headlong from the sky.
(1.1.136-39)

¹ Heinrich Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, Strasburg, K. Trübner, 1894, p. 39.

² Voir l'ouvrage de Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.

³ *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, éd. James Luther Adams, Wilson Yates, Robert Penn Warren, Grand Rapids et Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 1997, p. 51

⁴ George Chapman, *Bussy d'Ambois*, ed. cit., p. 59.

En conséquence, Bussy ne peut chercher à s'élever puisqu'il est pris dans le paradigme de la chute. Il ne peut plus façonner l'être remarquable qui vit en lui grâce à des actions et paroles exceptionnellement honnêtes, mais se voue à le briser inexorablement. Pourtant pour Bussy, l'honnêteté est vitale. Il est donc prisonnier d'un paradoxe qui le condamne à sombrer malgré son héroïsme. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il ne parvient pas à se construire ? Ce que le spectateur voit, fasciné, tout au long de la pièce, c'est une lente déconstruction de son être.

1.1.2. Bussy : sculpture déconstruite

À partir de cette première scène, Bussy transforme son identité. Il s'ensuit une série d'actions, commençant par la cour qu'il fait à la Duchesse de Guise lorsqu'il est introduit par Monsieur à la cour d'Henri III. Témoin de ce changement soudain de comportement – Bussy est maintenant insolent et assuré – Monsieur, à l'écart, prédit les conséquences d'une telle obstination :

His great heart will not down, 'tis like the sea
That partly by his own internal heat,
Partly the stars' daily and nightly motion,
Ardour and light, and partly of the place
The divers frames, and chiefly by the Moon,
Bristled with surges, never will be won
(No, not when th' hearts of all those powers are burst)
To make retreat into his settled home,
Till he be crown'd with his own quiet foam.
(1.2.138-46)

Ce passage nous indique que, d'un côté, Bussy a un grand cœur (« great heart »), d'autant plus grand qu'il est comparé à l'océan ; de l'autre, que sa volonté d'accomplissement de soi le pousse à avancer, et qu'elle le pousse à se resculpter. Bussy est donc perçu comme un homme courageux et passionné mais également impétueux, voire irréfléchi.

Monsieur propose une explication quant au courage de Bussy qu'il considère comme presque surnaturel. Il déclare en effet : « That in thy valour th'art like other naturals, / That have strange gifts in nature, but no soul diffus'd quite through to make them of a piece [...] » (3.2.348-50). Bussy considère la Nature comme une force tout à fait positive (2.1.193-204) et n'hésite pas à mettre toute sa confiance en elle seule. Néanmoins,

il devient de plus en plus évident que la Nature, pour générer de la grandeur, est aidée par la chance. À ce sujet, Monsieur observe :

Now shall we see that Nature hath no end
In her great works responsive to their worths,
That she that makes so many eyes and souls
To see and foresee is stark blind herself:
And as illiterate men say Latin prayers
By rote of heart, and daily iteration;
In whose hot zeal, a man would think they knew
What they ran so away with, and were sure
To have rewards proportion'd to their labours;
Yet may implore their own confusions
For anything they know, which oftentimes
It falls out they incur, so Nature lays
A mass of stuff together, and by use,
Or by the mere necessity of matter,
Ends such a work, fills it, or leaves it empty
Of strength, or virtue, error or clear truth;
Not knowing what she does.
(5.3.1-17)

La Nature a pris les atours de la Fortune, en opérant au hasard, de manière aveugle, sans but et de manière irrationnelle. Par conséquent, si l'on considère que Bussy est l'un des éléments de cette Nature, cette dernière le façonne pour faire de lui un être particulièrement ambigu comme l'affirme A. R. Braunmuller dans *Natural Fictions: George Chapman's Major Tragedies*. Dans la mesure où il opère malgré lui une sorte de synthèse entre l'homme du jardin d'Éden et l'homme expulsé de ce même paradis, il se présente à nous comme une sculpture dévoyée dans laquelle subsisterait quelque chose de l'Âge d'or désormais perdu. Braunmuller explique en effet : « The Golden Age speech encourages us to see Bussy as a man close to the original laws of nature, now distorted in most modern men, but also as a man who may share that society's laws have been invented to control »¹. En s'efforçant de faire correspondre un monde corrompu à celui d'un Âge d'or inaccessible, Bussy ne réussit pas toujours à choisir entre actions nobles et actions avilissantes, car le monde est désormais soumis au facteur chance. A. R. Braunmuller souligne d'ailleurs que dans le monde de Bussy d'Amboise, la chance joue un rôle important : « Nature's hand has been turned to the hand of Fortune »².

¹ A. R. Braunmuller, *Natural Fictions: George Chapman's Major Tragedies*, Newark, University of Delaware Press, 1992, p. 39.

² *Ibid.*

Bussy reste tout de même l'œuvre de la Nature comme le constate Monsieur qui associe la construction du caractère ou du tempérament du héros à un chef-d'œuvre issu de la nature :

If you outlive me, as I know thou must,
Or else hath Nature no proportion'd end
To her great labours; she hath breathed a mind
Into thy entrails, of desert to swell
Into another great Augustus Caesar,
Organs, and faculties fitted to her greatness;
And should that perish like a common spirit,
Nature's courtier and regards no merit.
(4.1.101-8)

Le frère du roi semble dire que la Nature favorise Bussy en lui accordant de la chance dans sa réussite, et que ce dernier vivra donc sûrement plus longtemps que lui. Monsieur est bien sûr jaloux, mais ce qui est important ici, c'est qu'il semble persuadé que ce soldat poète est un être comblé, pour ne pas dire complet.

Monsieur n'hésite pas à le comparer au Grand César, grande œuvre de la Nature qui a également insufflé dans les entrailles de Bussy un esprit aussi noble que celui de César¹. En mentionnant l'empereur romain, Monsieur nous montre un Bussy qui se resculpte sous nos yeux et s'anime d'une force supérieure. Bussy apparaît comme une statue en mouvement, il n'est certes pas un esprit ordinaire. Ainsi, avec la mort de Bussy considérée comme un héros, Chapman reflète la corruption de la Nature qui a perdu pour toujours la perfection harmonieuse de l'Éden et de l'Âge d'or d'Élisabeth. Irving Ribner nous rappelle que l'on a longtemps vu Bussy d'Amboise comme une créature stoïque, complète, et vertueuse : « The traditional view of Bussy d'Ambois as Chapman's enthusiastic celebration of the self-sufficient 'complete man' whose own *virtù* places him above morality and whose stoic fortitude makes him the master of this world »². Une telle perception, qui domina longtemps la critique, a ses limites. Bussy aurait certes pu être un homme accompli comme l'affirme le fantôme du prêtre, mais l'homme accompli appartient au passé, à l'Âge d'or : « Farewell brave relics of a complete man » (5.3.268). Chassé de la nature créée par Dieu où quasiment tout lui était autorisé, sauf de goûter au fruit défendu, le voici en quête de cet Âge d'or qu'il a laissé derrière lui. Effectivement,

¹ La comparaison avec César est évidemment proleptique, car César fut le premier empereur divinisé, et Bussy d'Amboise fera lui aussi de sa mort une véritable apothéose, comme je l'explique plus loin, en pages 383-88.

² Irving Ribner, « Character and Theme in Chapman's *Bussy D'Ambois* », *English Literary History*, vol. 26, No. 4, déc. 1959, (p. 482-496), p. 482-83.

d'Amboise, en quête de vertu, d'intégrité et de pureté au sein de la cour du roi, apparaît en définitive comme un homme en construction dans un monde imparfait. De fait, il est à la fois un homme ordinaire du monde après la chute biblique tandis qu'il aspire à être un symbole de perfection dans un monde corrompu où la grandeur n'est qu'illusion. D'ailleurs, Irving Ribner insiste sur le lien qui existe entre la corruption de la nature et celle d'Amboise : « [t]he fate of Bussy reflects the general corruption of Nature »¹. Malgré les tentatives d'héroïsme de Bussy, il ne survivra pas plus longtemps que les courtisans corrompus de la cour. Il meurt telle une créature banale, sa défaite reflétant la victoire de la corruption. Dans ce monde imparfait, la grandeur de l'âme est une illusion, tout comme la vision sculpturale de Bussy en preux chevalier des anciens temps.

L'altération de Bussy est d'autant plus contre sa nature d'homme valeureux, qu'il fait le serment de faire face à ses ennemis en se conduisant exactement comme eux. Fourberies, mensonges et dissimulations forgent désormais son image. Sculpté dans la fausseté en vogue parmi les courtisans de l'Angleterre jacobéenne, d'Amboise devient une sorte de réplique outrée des inconduites de Monsieur. Ironiquement, il déclare à Tamyra au sujet de Monsieur :

I'll soothe his plots, and strew my hate with smiles,
Till all at once the close mines of my heart
Rise at full date, and rush into his blood:
I'll bind his arm in silk, and rub his flesh,
To make the vein swell, that his soul may gush
Into some kennel, where it longs to lie,
And policy shall be flank'd with policy.
Yet shall the feeling centre where we meet
Groan with the weight of my approaching feet:
I'll make th'inspired thresholds of his Court
Sweat with the weather of my horrid steps,
Before I enter: yet will I appear
Like calm security before a ruin;
A politician must like lightning melt
The very marrow, and not print the skin:
His ways must not be seen: the superficies
Of the green centre must not taste his feet,
When hell is plough'd up with his wounding tracts:
And all his harvest reap'd, from hellish facts.
(4.2.155-73)

Par ce discours passionné coulé dans le moule du pentamètre iambique et dans lequel il révèle qu'il a saisi les règles du jeu de la cour, Bussy démontre aussi qu'il a finalement accepté les valeurs de Monsieur, même s'il se donne une contenance en les critiquant. Sur

¹ *Ibid.*, p. 487.

la nouvelle image qu'il a sculptée de lui-même, on lit une disparité flagrante entre l'idéalisme héroïque que Bussy prônait au début de la pièce et les actions indignes qu'il est prêt à commettre. Peut-être est-ce le destin auquel il ne peut échapper en tant que descendant d'Adam et Ève ? Créature que l'on découvre faible, manipulable et coupable, d'Amboise apparaît de prime abord comme un être relativement complet (on dit d'ailleurs de lui qu'il est fait d'une matière dure, non malléable¹) ; mais il n'est qu'un être humain inconsistant. Monsieur, lui, semble avoir percé Bussy à jour car il l'assimile à un animal sauvage, fier et entêté : « I think thee then a man, / That dares as much as a wild horse or tiger; / As headstrong and as bloody » (3.2.336-38). C'est là la faiblesse d'Amboise qui le pousse vers une reconstruction déformée de son être.

Il faut dire que Bussy n'est pas seulement guidé par la sagesse et la raison comme il voudrait (se) le faire croire, mais par l'impulsion de sa nature irascible qui façonne son être. D'Amboise, sans pareil dans les combats, donne l'image d'un homme courageux (car il est prêt à faire face à tous dangers seul) et libre (car il ne doit rien à personne). Ces deux attributs font de lui un être noble mais pas vertueux pour autant. En ce sens, en raison de sa fidélité à sa nature chevaleresque, Bussy tend à être un homme accompli, « a complete man » (5.2.41-45 et 5.4.147). Pourtant, ce n'est pas si évident comme le remarque Ennis Ree. Ce dernier affirme que le personnage-titre de la pièce de Chapman serait en fait l'expression même de la fragilité. Bussy d'Amboise serait un colosse aux pieds d'argile, en somme : « Bussy was made to express the frailty and fate of the natural man without true learning or religion. His tragedy consists in the wreck of one who might have been a complete man »². D'ailleurs, dans la scène suivante, Monsieur compare Bussy à un pantin animé qui doit être brisé : « So this full creature now shall reel and fall, / Before the frantic puffs of purblind Chance / That pipes through empty men, and make them dance » (5.3.46-48).

La mort de Bussy, debout devant son destin, peut se lire comme une réaffirmation de sa supériorité. Elle montre en tout cas le stoïcisme et le sang-froid du personnage devant la démolition de son illusion intime. Il est finalement vaincu par sa vulnérabilité humaine, ses désirs étant plus forts que sa raison. D'ailleurs, à cet instant, Bussy ne se voit plus comme un être sculpté d'une matière dure :

[...] 'tis enough for me

¹ Ainsi, par exemple, lorsque Bussy et ses acolytes se battent en duel, le messager les décrit comme des êtres déterminés (« Alike prepar'd, and resolute alike », 2.1.43).

² Ennis Rees, *The Tragedies of George Chapman*, Cambridge, Harvard University Press, 1954, p. 50.

That Guise and Monsieur, Death and Destiny,
Come behind D'Amboise: is my body then
But penetrable flesh? And must my mind
Follow my blood? Can my divine part add
No aid to th'earthly in extremity?
Then these divines are but for form, not fact
(5.3.124-29)

Il n'est donc pas de marbre. Si Bussy est devenu l'image corrompue de lui-même, c'est que Dieu est plus fort que l'homme. Le péché originel d'Adam et Ève semble se reproduire pour l'éternité. Force est de constater que l'inconstance de Bussy reflète un déséquilibre de l'homme dans l'univers car ce dernier n'appartient plus complètement au monde 'originel' créé par Dieu. Conscient de son rejet, Bussy est lucide quant à la faille irrémédiable brisant son être et l'immobilisant en sculpture difforme.

Le grotesque de l'apparence de Bussy à la fin de la pièce nous donne à voir une statue déséquilibrée dont la forme disymétrique rappelle la dislocation tragique de l'homme. Les tourments de Bussy sont la conséquence du péché originel. D'Amboise tente, tout au long de la pièce, d'échapper au sort commun des hommes, à savoir la Chute, mais sa tentative d'élévation humaine se voue à l'échec. Bussy est sculpté par les faiblesses de l'humanité, passées et présentes. Irving Ribner écrit :

Bussy shares the amplitude which has been part of the greatest tragic heroes, Greek and Elizabethan, that Chapman can neither approve nor disapprove of him because he is consciously shaped as a dramatic symbol of humanity, faced with a problem which all mankind must face¹.

À la fin de la pièce, Bussy d'Amboise devient à la fois, paradoxalement, l'image sculptée de la magnificence héroïque et, de l'homme imparfait. Mikhail Bakhtin affirme d'ailleurs que le corps grotesque est inachevé (« unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits »)² alors que le corps de forme dite classique est lui, complet (« finished completed man »³).

Sculpture inachevée, d'Amboise ne parvient qu'à incarner le sort commun de l'homme. L'immobilisation mortelle de Bussy d'Amboise n'est finalement que la sculpture de la vision sombre de la vie humaine. Lorsque Bussy tombe, il reproduit en quelque sorte

¹ Irving Ribner, « Character and Theme in Chapman's *Bussy D'Ambois* », *English Literary History*, *op. cit.*, (p. 482-496), p. 484.

² Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 26.

³ *Ibid.*

la chute de l'homme du Paradis, d'où son ultime façonnement en une sculpture *non-finito* (illustrations n°171, 172). Pour Christine Sukič, Bussy apparaît « au moment de sa mort comme une statue berninesque agitée de mouvements incessants »¹. Inadapté et mal à l'aise dans une société qu'il réprouve, la seule solution qui s'offre à lui est de se resculpter sous les traits d'une statue inachevée.

1.2. Bussy : sculpture chevaleresque brisée

Bussy personnifie également la fracture sociétale de l'époque entre les nostalgiques de l'ère élisabéthaine, et ceux qui profitent de la venue du nouveau monarque. Ces derniers, parfois des parvenus en quête de pouvoir et d'argent, essayent de se hisser au sommet en accumulant les faveurs des riches et des puissants et cultivent le paraître au détriment de l'être. Cette dichotomie entre l'apparence de l'homme de cour et sa véritable nature dissimulée, est l'une des thématiques à l'œuvre dans la pièce de Chapman.

1.2.1. Bussy : 'statuer' les principes chevaleresques

En quête de pouvoir, il n'est pas surprenant que lorsque Monsieur cherche à convaincre le brave Bussy de rentrer à son service, ce dernier lui rétorque que s'il acceptait, il se verrait comme dans un miroir enchanté, entouré de démons, le visage figé tel un masque impassible :

[...] Alas what should I do
With that enchanted glass? See devils there?
Or (like a strumpet) learn to set my looks
In an eternal brake, or practice juggling,
To keep my face still fast, my heart still loose.
(1.1.84-88)

On pense bien sûr au masque de jeunesse de la reine Élisabeth². Mais ici, le masque n'est pas celui des souverains : il est celui des courtisans. En clair, Bussy décrit des êtres altérés, avides de puissance et de privilèges, ressemblant à des images sculptées, truquées et tronquées par le miroir. Il se voit déjà en être immobile, corrompu et vide.

¹ Christine Sukič, *Le héros inachevé : éthique et esthétique dans les tragédies de George Chapman (1559 ?-1634)*, op. cit., p. 2.

² Voir supra, p. 172.

Le contraste entre les courtisans et les autres se matérialise d'une part par la véracité des sentiments de chacun, d'autre part par la dissimulation (nécessaire pour les ambitieux, inutile pour les autres) et également par le fossé entre richesse et pauvreté. La didascalie du début de la pièce nous dit d'emblée que Bussy est pauvre¹ : « Enter Bussy d'Ambois, poor »². Il serait tentant de s'apitoyer sur sa pauvreté mais dans son soliloque Bussy affirme que la richesse est une chose malsaine et déclare que l'homme riche est monstrueux : « who is not poor, is monstrous; only Need / Gives form and worth to every human seed » (1.1.3-4). Ainsi, d'Amboise associe vertu et pauvreté et indique que la richesse de la cour est synonyme de vice. Ce premier discours de Bussy prophétise en réalité l'avenir du jeune homme. Lorsque Bussy cesse d'être pauvre et reclus dans son bois, il cesse également d'être vertueux et désire alors obtenir comme ceux qu'il méprisait droits et privilèges auprès du souverain. Effectivement, le roi est celui qui possède tout et peut changer la vie d'autrui en lui accordant ses faveurs : « There is no second place in numerous State / That holds more than a cipher: in a King / All places are contain'd » (1.1.34-36). Les sujets voulant réussir doivent se plier au bon vouloir du roi et sont en conséquence façonnés par les inclinations du souverain. D'Amboise a bien conscience du danger qu'entraîne la convoitise, au début de la pièce. Pendant que Monsieur souligne le prestige du pouvoir, Bussy loue le dénuement pour ne pas devenir un monstre hideux. Il faut dire que Monsieur ambitionne le pouvoir, la richesse, l'opulence de la cour du roi. L'avidité de Monsieur, qui envie le pouvoir de son frère, est si exacerbée que ce dernier décide de s'appuyer sur les services d'hommes résolus (« resolved spirit », 1.1.44) comme Bussy afin que son entreprise ait une chance de réussir. Monsieur voit en effet en Bussy un homme déterminé (et manipulable), un homme décidé à se battre comme un paladin des temps anciens. Monsieur, par son discours qui se veut séducteur, façonne donc petit à petit Bussy en un preux chevalier. Il l' enrôle grâce à un long soliloque dans lequel il met en avant l'utilité de tous les hommes, surtout de ceux qui accomplissent des actes exemplaires, contribuant à générer de la vertu et de la reconnaissance :

[...] for as the light
Not only serves to shew, but render us
Mutually profitable: so our lives

¹ C'est George Chapman qui fait de Bussy d'Amboise un homme pauvre. Le vrai Bussy d'Amboise était aristocrate. Voir l'ouvrage de Léo Mouton, *Bussy d'Amboise et Madame de Montsoreau, d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1912.

² Cette didascalie est présente dans la version de 1641.

In acts exemplary, not only win
Ourselves good Names, but doth to others give
Matter for virtuous Deeds, by which we live.
(1.1.76-81)

Le thème que nous présentent, ici, les deux personnages en scène, est bien celui de la morale, c'est-à-dire de la vertu humble face à l'ambition corrompue. On y entend dans un tel discours les vertus de la noblesse qui caractérisent le héros chevaleresque. On pense par exemple, aux sept vertus définies par Raymond Lulle au XIII^e siècle dans son *Livre de l'ordre de la chevalerie* : « Les [vertus] théologiques sont la foi, l'espérance et la charité ; et les vertus cardinales sont la justice, la prudence, la force et la tempérance »¹. Selon Bussy, certaines de ces qualités ne sont plus applicables à la cour d'Henri III. À la cour, la guerre est pour ainsi dire terminée et Bussy, en preux chevalier se heurte aux nouvelles valeurs des courtisans qui se battent avec des mots plutôt qu'à coups de fleuret². Les valeurs ont été modifiées comme le remarque Paul Bénichou en déclarant que « [les] vieilles idées d'héroïsme et de bravade, de magnanimité, de dévouement et d'amour idéal », s'opposent « aux tendances plus modernes de l'aristocratie, à la simple élégance morale ou à 'l'honnêteté' »³. Autrement dit, d'Amboise voit en ces courtisans des chevaliers corrompus et vides de toute substance, pareils à des sculptures gigantesques remplies de mortier, de silex et de plomb. Telles des sculptures malfaisantes et mal exécutées, ces hommes-statues façonnés à l'image des sculptures héroïques se mettent maladroitement en mouvement :

Unskilful statuaries, who suppose
(In forging a Colossus) if they make him
Straddle enough, strut, and look big, and gape,
Their work is goodly: so our tympanous statists
(In their affected gravity of voice,
Sourness of countenance, manners' cruelty,
Authority, wealth, and all the spawn of Fortune)
Think they bear all the kingdom's worth before them;
Yet differ not from those colossic statues,
Which with heroic forms without o'erspread,
Within are nought but mortar, flint and lead.
(1.1.7-18)

Richard S. Ide constate à son tour que les hommes se sont transformés en gigantesques colosses monstrueux, incultes et dépourvus de valeurs. Ils sont en quelque sorte devenus

¹ Raymond Lulle, *Le Livre de l'ordre de la chevalerie*, trad. Bruno Hapel, Paris, Guy Trédaniel, 1990, p. 63.

² Voir l'ouvrage de Nicolas Faret, *The Honest Man: or, The Art to Please in Court*, Londres, Thomas Harper, 1632, STC (2nd ed.) / 10686.

³ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 19.

inhumains : « Men have made monsters of themselves, gigantic colossus of outward forms, ignorant and empty of inner worth and human dignity »¹. Le vide intérieur de ces statues colossales constaté par Bussy reflète la corruption ambiante des politiques de la cour. D'Amboise condamne ces politiciens qui parquent en colosses boursoufflés d'orgueil (« tympanous statists »). Il les considère d'autant plus coupables que leur but ultime est d'enserrer le monde, de l'immobiliser, en l'encerclant dans un carcan de matière solide et froide (« To put a girdle round about the world »²). En somme, Bussy décrit amèrement la politique et les courtisans de l'époque : leur superficialité les a transformés en sculptures creuses. D'Amboise, lui, se veut aux antipodes du courtisan flatteur. Ne dit-il pas à Henri ce qui est vrai plutôt que ce qui est agréable à entendre ?

Would I might live to see no Jews hang there
 Instead of jewels; sycophants I mean,
 Who use Truth like the Devils, his true foe,
 Cast by the Angel to the pit of fears,
 And bound in chains; Truth seldom decks King's ears
 (3.2.7-11)

Bussy finit sa première tirade en soulignant qu'il faut recourir à la vertu comme guide pour arriver à bon port (« We must to Virtue for her guide resort, / Or we shall shipwreck in our safest Port » (1.1.32-33)). Il croit à la vertu qui, selon lui façonne un homme de la cour³, et est décidé à n'accomplir que des actions honnêtes : « I am for honest actions, not for great: / If I may bring up a new fashion, / And raise in Court with virtue, speed his plough » (1.1.124-26). En d'autres termes, Bussy est certain que l'honnêteté et la valeur se forment à la manière d'une sculpture que l'on façonne, et qu'il peut s'élever à la cour par son seul mérite.

Néanmoins, cette dernière déclaration semble caduque car Bussy dit également vouloir s'élever dans la sphère du roi (« rise in Court », 1.2.126). Christine Sukič constate

¹ Richard S. Ide, *Possessed with Greatness*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980, p. 79.

² Cette expression est un cliché qui est présent dans la comédie de Robert Greene, *The Honorable Historie of Frier Bacon, and Frier Bongay As it was Plaid by her Maiesties Seruants*, Londres, Adam Islip, 1594, STC (2nd ed.) / 12267. Elle est également présente dans *Le songe d'une nuit d'été* (1595) de Shakespeare et dans la comédie de James Shirley, *The Bird in a Cage A Comedie. As it Hath Beene Presented at the Phoenix in Drury-Lane*, Londres, B. Alsop. et T. Fawcet, 1633, STC (2nd ed.) / 22436.

³ Dans l'ouvrage de Baltasar Gracian, *L'homme de cour*, dès l'épître, l'auteur affirme que les écrivains dédient toujours leur premier livre au souverain et il souligne que « les uns » le font « par ambition ou par vanité ; les autres par intérêt ; quelques uns, par amour, ou pour sa reconnaissance ». Voir Baltasar Gracian, *L'homme de cour*, trad. Amelot de la Houssaie, Rotterdam, Jean Hofhout, 1728, p. 3. Cette introduction souligne bien le thème et le but du courtisan (p. 3). Bien que l'auteur prône l'honnêteté, son ouvrage regorge de conseils pour manipuler la cour. À titre d'exemple, il préconise qu'un courtisan se rende toujours nécessaire auprès du souverain, qu'il soit bon entendeur, qu'il trouve les faiblesses de chacun, qu'il ne mente pas mais ne dise pas toute la vérité.

que Bussy d'Amboise est « un personnage déchiré entre la tentation de se faire un nom à la cour et le désir de demeurer vertueux, d'être un défenseur de l'ordre moral »¹. Même s'il assure vouloir y parvenir par la vertu, la question qui se pose est de savoir si le désir de s'élever au sein même de cette cour corrompue est l'aspiration saine d'un homme vraiment vertueux.

1.2.2. Bussy : sculpture brisée

Toujours est-il qu'en acceptant la proposition de servir Monsieur, Bussy perd sa vertu car il accepte l'argent corrupteur du messenger, Maffé. En lui cédant la bourse de Monsieur, ce dernier l'identifie immédiatement comme un hypocrite sournois et le gratifie d'un diminutif péjoratif, « sir Ambo² » (1.1.204). Force est de constater que son nom, amputé, est désormais teinté de corruption. Diminué dans son rang³, Bussy court à sa perte : une altération de son être vers une statufication est déclenchée. Sa complétude apparaît salie et altérée. Irving Ribner souligne les tensions qui animent ce personnage et déclare à son sujet : « [Bussy is an] ordinary man entering the corrupt world and assuming its values, and the natural man rebelling against the false values of that very world »⁴. Notons que Bussy, en empochant l'argent, frappe Maffé. En le battant, il cherche à affirmer également sa supériorité, un peu à la manière d'un demiurge à qui tout serait autorisé, mais trahit déjà sa faiblesse. Maffé révèle alors que les couronnes d'argent empochées par Bussy sont de mauvais augure : « These crowns are set in blood; blood be their fruit! » (1.1.216). Le geste de colère, d'arrogance, voire de mépris de Bussy, dévoile en lui une faille dans sa structure qu'il veut pourtant solide. Il peut-être désormais perçu comme la sculpture ébréchée d'un preux chevalier. Les courtisans de la cour, qui ne se reconnaissent pas en la forme de Bussy, l'excluent en se moquant de lui : « Some Knight of the new edition » (1.2.111). Les incohérences du personnage façonnent l'image disparate d'un individu qui se voudrait irréprochable, mais qui est déjà un colosse fragilisé, une sculpture altérée par la corruption de l'argent.

¹ Christine Sukič, *Le héros inachevé : éthique et esthétique dans les tragédies de George Chapman (1559 ?-1634)*, op. cit., p. 113.

² Notons que le nom « Ambo » est tiré du latin, et signifie « tous les deux », associant ainsi Bussy à la duplicité du Vice.

³ Voir l'article de Mathew Winston, « Bussy D'Ambois as Sir Ambo » dans *Notes & Queries*, vol. 23 (n°5-6), 1976, p. 214-15.

⁴ Irving Ribner, « Character and Theme in Chapman's *Bussy D'Ambois* », *English Literary History*, op. cit., (482-496), p. 490.

Il faut reconnaître que la décadence de la cour des rois ne plaît pas à tous. Par exemple, la Duchesse de Guise affirme ne pas aimer les manières de la cour d'Angleterre car selon elle, les grands nobles qui évoluent dans ce milieu dangereux sont à tort vénérés comme des demi-dieux. Elle les décrit en effet tels des hommes intouchables, isolés, immobiles sur leur piédestal, que l'on adore à la manière des sculptures divines :

I like not their court-form, it is too crestfall'n
 In all observance; making semi-gods
 Of their great nobles; and of their old Queen
 An ever-young, and most immortal Goddess.
 (1.2.10-13)

Le roi Henri III, quant à lui, avoue que la cour de France est un miroir de confusion (« [...] our French court / Is a mere mirror of confusion to it », 1.2.26-27). En d'autres termes, les cours d'Europe ne sont que des espaces dans lesquels fausseté et hypocrisie se côtoient. Dans la première scène, Bussy déclare pouvoir demeurer intact à la cour du roi, mais il est peu à peu contaminé, contre son gré. Il se laisse modeler dans un monde illusoire dans lequel il devient un être vide, une vulgaire statue qui ressemble aux courtisans avides, sculptures dissimultrices, sournoises et déformées :

The King and subject, Lord and every slave
 Dance a continual Hay; our rooms of State,
 Kept like our stables; no place more observ'd
 Than a rude market-place: and though our custom
 Keep this assur'd deformity from our sight
 [...]
 (1.2.28-29)

La présence de cette danse rustique (« hay ») au sein même de la cour raffinée du roi est assez surprenante. Elle semble démontrer ici un spectacle assez désordonné de la cour, voire confus, où les danseurs évolueraient de manière irrégulière et chaotique bien que la chorégraphie de cette quadrille soit très précise et codifiée¹. En outre, le nom même de cette danse dont Henri parle ici peut non seulement être perçu comme une allusion au duc de Guise (« hay », en anglais, se dit également « hay-de-guise » comme le souligne Christine Sukič)², mais il rappelle aussi quelque peu les mouvements désordonnés des anti-masques de cour pendant lesquels les évolutions des danseurs sont inhabituelles, voire

¹ Voir à ce propos, l'ouvrage de William Chappell, *Popular Music of the Olden Time*, 2 vols., Londres, Cramer, Beale & Chappell, 1859, p. 629, vol. 2 : « The hay was danced in a line as well as in circle, and it was by no means a rule that hands should be given in passing. To dance a hey or hay became a proverbial expression signifying to twist about, or wind in or out without making any advance ».

² Christine Sukič, « Notes », in *Théâtre élisabéthain*, ed. cit., vol. 1, p. 1707.

grotesques. Le rang de chacun est, à cette occasion, bouleversé. Ainsi par exemple, le roi peut devenir, le temps d'une danse, un simple quidam bien loin des manières de la cour¹. Ce n'est pas le cas dans cette scène, mais la Duchesse de Guise comme Henri désignent la cour de France comme un lieu où les courtisans imitent autrui, prennent de nouvelles formes, par concupiscence et par ennui : « Never were men so weary of their skins, / And apt to leap out of themselves as they » (1.2.42-43). Cela revient à dire qu'à la cour, les courtisans ne sont que des enveloppes de corps vides, des parasites et que leurs intimes convictions n'ont que peu de valeur. Henri va encore plus loin en affirmant que le cerveau des français couche avec leur tailleur (« Their brains lie with their tailor », 1.2.46), mettant en exergue l'importance de leur toilette plus que leur goût ou leur personnalité. Cette primauté de l'apparence extérieure sur la substance intérieure est précisément le dilemme de Bussy. Alors qu'il ne se préoccupe pas de son aspect extérieur, en acceptant l'argent de Monsieur, le voici devenu une sculpture magnifique mais vide de vertu morale :

He's first-born
To all the moral virtues, that first greets
The light with a new fashion, which becomes them
Like apes, disfigur'd with the attires of men.
(1.2.47-50)

En d'autres termes, il insiste sur le fait que dans des habits d'apparat, les hommes perdent leur forme originale. Le roi semble d'ailleurs tout à fait d'accord avec cette affirmation car il rétorque que ces gens-là font grand tort à leur mérite en s'intéressant à des babioles par vanité, orgueil et sottise :

No question they much wrong their real worth,
In affection of outlandish scum;
But they have faults, and we; they foolish-proud,
To be the picture of vanity;
We proud, that they are proud of foolery.
(1.2.51-55)

L'entrée en scène de Bussy dans ses nouveaux vêtements juste après la déclaration du roi, permet aux spectateurs de constater sa nouvelle allure. À cause de son nouvel aspect extérieur, d'Amboise altère en réalité la noblesse du grand Bussy d'Amboise. Il l'admet lui-même : « Though I be something alter'd in attire » (1.2.60). Au cours de cet

¹ Dans l'ouvrage de Jean Froissart, *Chronicles of England, France, Spain, and the Adjoining Countries: From the ...*, 2 vols., Londres, Routledge, 1874, vol. 2, p. 550. L'auteur rapporte une scène similaire. Lors d'une fête déguisée, le roi de France habillé en sauvage parmi d'autres courtisans aurait dansé et aurait été très satisfait de cette mise en scène.

échange avec Henri, Bussy est présenté à la cour par Monsieur comme une sculpture que l'on aurait travestie pour plaire à ceux qui la regardent, ici, en l'occurrence, au roi. Ce dernier montre d'ailleurs son approbation : « I like your alteration » (1.2.61). Alors que le roi et Bussy discutent de vertu et de mérite, Monsieur présente Bussy aux femmes de la cour, dont la Comtesse de Montsoreau qui déclare que si Bussy désire entrer dans le cercle privé de ces dames, il devra changer ses manières brusques. Autrement dit, l'apparence extérieure n'est pas suffisante. Aussi imposant puisse-t-il paraître, Bussy doit aussi agir contre sa nature : « If you enter him in our Graces, methinks by his blunt / behaviour, he should come out of himself » (1.2.74-75). Le monde de la cour lui demande de se conformer à l'image des courtisans. Qu'à cela ne tienne. Aux provocations langagières des dames, Bussy répond désormais par de l'arrogance, attitude immédiatement comprise par Tamyra et Beaupré comme celle d'un vrai courtisan. Force est de constater que Bussy change non seulement son apparence mais également son esprit : d'une sculpture divine, le voici mué en caricature du courtisan guindé et insolent.

Face à l'Anou, Pyrhot et Barrisor, Bussy fait le fier. Ce dernier, en parlant de son nouvel aspect, leur demande si l'objet est à leur goût (« how does the object please ye? », 1.2.173). Ses paroles insolentes prouvent qu'il n'est, à cet instant-là, qu'une enveloppe de lui-même, une sculpture vide qui se pavane à la cour. Impertinent à la manière d'un courtisan sûr de lui, Bussy l'est à nouveau lorsqu'il courtise ouvertement Tamyra et la Duchesse de Guise. Car, en effet, tout bon courtisan se doit d'avoir au minimum une maîtresse. L'Anou voit en cette désinvolture audacieuse une métamorphose due aux vêtements somptueux que Bussy porte (« See what metamorphosis a brave suit can work », 1.2.118). Bien loin de sa vraie nature, d'Amboise applique les règles de la cour et des manuels de conduite en vogue à l'époque¹, et a donc recourt à la flatterie courtoise : « Come Madam, talk on; fear me nothing » (1.2.135). La facilité qu'a Bussy à se façonner un nouveau statut étonne cependant Pyrhot qui lui rétorque qu'une adaptation si rapide ne peut qu'être la preuve d'une imperfection de son être (« This jealousy of yours sir, confesses some closet defect in yourself, that we never dreamed of », 1.2.185-86). De toute évidence, les trois courtisans ennemis d'Amboise discernent déjà en lui une certaine extravagance, qu'ils nomment pour l'instant « jalousie ». L'attitude d'Amboise démontre

¹ Voir l'ouvrage de S. R[obson], *The Courte of Ciuill Courtesie fitly Furnished with a Pleasant Porte of Statelie Phrases and Pithie Precepts*, Londres, Richard Jhones, 1577, STC (2nd ed.) / 21134.5. Voir également l'ouvrage de Baldassarre Castiglione, *The Courtier of Count Baldessar Castilio Deuided into Foure Bookes*, trad. Thomas Hoby, Londres, John Wolfe, [1561], 1588, STC (2nd ed.) / 4781. Voir aussi, l'ouvrage de Nicolas Faret, *The Honest man: or, The Art to Please in Court*, Londres, Thomas Harper, *op. cit.*

qu'il a également un tendon d'Achille qui, à plus ou moins long terme, brisera l'image / sculpture fallacieuse du courtisan parvenu qu'il projette pour l'instant. Personnage courageux mais colérique, Bussy est comparé par Richard S. Ide à une sculpture d'un Achille nouvelle version pour lequel la vertu n'aurait plus guère d'importance : « The 'contemporary Achilles' has put aside his ancient virtue, adopting in its stead something far worse, an antiheroic image, a conception of self as a base politician, one who typifies the very court he had initially pledged to reform »¹. En effet, dans *l'Illiade*, Achille passe de colères en colères et il est blâmé pour son manque de raison, d'intelligence et de pitié par son entourage et même par les dieux. Indifférent aux souffrances d'autrui, Achille s'isole dans sa colère insolente². À la manière d'Achille, Bussy s'endurcit par le courroux qui l'étreint³. Néanmoins, tous deux parviennent finalement à contenir leur violence et leur déception et à éprouver enfin de la pitié. Ainsi, Bussy, à la fin de la pièce, pardonne-t-il à ses assassins.

Néanmoins, à ce stade, Bussy s'efforce de projeter l'image d'un preux chevalier. Ainsi, lorsqu'il est provoqué par l'Anou, Pyrhot et Barrisor, il leur propose spontanément un duel. Cette pratique est en survivance dans l'Angleterre et la France du début du XVII^e siècle où le duel reste abondamment pratiqué en dépit de son interdiction⁴. La confrontation armée de deux hommes voulant défendre leur honneur reste un usage presque exclusivement aristocratique, comme une sorte d'obligation morale de réparation. Bussy ne réfléchit pas à deux fois lorsqu'il est insulté par des gentilshommes de la cour et propose immédiatement de régler leur différend par un duel : « So sir: your descants do marvellous well fit this ground, / we shall meet where your buffonly laughters will cost ye / the best blood in your bodies » (1.2.190-92). Brisac considère son ami d'Amboise comme un gentilhomme : « gentleman as good as the proudest of [them], and [they] shall not wrong him » (1.2.201-2). Quant à Melynell, il déclare que Bussy vaut mieux que le

¹ Richard S. Ide, *Possessed with Greatness*, op. cit., p. 91.

² À ce sujet, voir l'article de Claire-Françoise de Roguin, « Quand le divin Achille se met à penser : colère, désespoir et pitié dans l'Illiade », *Revue de l'histoire des religions*, 2, 2008, p. 223-41. <https://rhr.revues.org/6073> (site consulté le 26 mars 2015).

³ Notons que dans la traduction de *l'Illiade* de Chapman, Achille est souvent décrit avec des termes soulignant son caractère colérique, belliqueux et violent. Ainsi dans le livre premier nous trouvons « Achilles' baneful wrath » (p. 16), « fury », « angry Achilles » (p. 20), « burning in wrath » (p. 23) témoignant de ses emportements extrêmes et virulents. Voir George Chapman, *The Works of George Chapman. Homer's Iliad and Odyssey*, op. cit.

⁴ F. T. Bowers parle d'une résurgence impressionnante de cette pratique après l'avènement du roi (« sudden extraordinary increase in duelling soon after the accession of James I ») dans *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Gloucester, Mass. Peter Smith, 1959, p. 31. Elliott Forsyth fait le même constat en France et qualifie le duel sous Henri IV de « véritable manie » dans *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1153-1640)*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 418. Voir également l'ouvrage d'Elliott Forsyth, *Le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 46.

meilleur d'entre eux : « Not sir: though he be not so rich, he's a better man than the best of you [...] » (1.2.204-5). Le roi, quant à lui, reconnaît que la querelle entre le clan de Guise et celui d'Amboise est principalement due non seulement à la jalousie qu'éprouvent les ennemis de Bussy, mais aussi à la magnificence et à l'esprit vaillant de ce dernier (« This desperate quarrel sprung out of their envies / To D'Ambois' sudden bravery, and great spirit », 2.1.1-2). Lorsque Nuncius, le messager, relate le duel d'Amboise, le héros et ses amis sont appelés « fierce D'Ambois, and his two brave friends » (2.1.35). Le récit du combat du messager fait état de la vaillance d'Amboise et se transforme en un véritable épisode homérique qui commence ainsi : « What Atlas, or Olympus lift his head [...] » (2.2.125). Ce type de récit rapporté fixe et immobilise Bussy dans une posture héroïque, donnant ainsi au personnage-titre la dimension à laquelle il aspire. Lors de son récit, le messager entremêle la vie et la mort (« like forms of life and death, each took from other » (2.1.47), mettant en exergue le côté surhumain du soldat-poète lors du combat. Cette déclaration montre également que courtisans affables et chevaliers courageux s'entremêlent à la cour, et que cet enchevêtrement de personnages francs et hypocrites reflète de la duplicité des personnages – Bussy compris – qui oscillent entre bons et mécréants, entre braves sincères et courtisans sournois – en somme, entre le Bussy d'avant et le Bussy en devenir / en chute.

Cette promptitude à se battre pour son honneur nous montre un héros des anciens temps. À ce propos, Frederick S. Boas déclare que d'Amboise est un héros tout droit venu du Moyen Âge et encore présent au XVII^e siècle : « Bussy is a typically Renaissance hero and appealed to the sympathies of an age which set store above all things on exuberant vitality and prowess »¹. Bussy a des aspirations à l'héroïsme, des désirs archaïques de chevaliers-guerriers. En défendant son honneur à la manière des héros chevaleresques², il se présente par ses hauts faits d'armes tel un homme idéal, valeureux, faisant preuve d'abnégation dans le but ultime de protéger son honneur. Mais il incarne en réalité un héros d'un autre siècle dont les valeurs traditionnelles ont disparu. Il faut dire qu'au moment où Chapman écrit *Bussy d'Amboise*, l'auteur traduit aussi Homère et est donc fortement imprégné de l'esprit de l'épopée homérique. Son héros s'en ressent.

Bussy est donc en décalage avec son époque. Dans la France et l'Angleterre du début du XVII^e siècle, ce type de héros guerrier est en déclin comme le constate Paul

¹ Frederick S. Boas, *George Chapman. Bussy d'Ambois*, Belfast, Forgotten book, 2012, p. xxi.

² Pour plus d'informations sur les chevaliers et la chevalerie, voir l'ouvrage de Maurice Hugh Keen, *Chivalry*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984.

Bénichou qui fait allusion à la « démolition du héros »¹. Aussi, bien que le triple duel dont Bussy sort vainqueur, soit présenté comme un acte noble, digne d'un preux chevalier, la mort de ses deux acolytes et de ses trois ennemis revêt-elle l'aspect d'un vil meurtre. Bussy d'Amboise, seul, face au danger, défend son honneur avec courage. Il prouve, par ce duel, qu'il est le plus brave des braves. Mais dans cette nouvelle société faite d'intrigues et de complots, les valeurs traditionnelles du héros s'essouffent, et Bussy est perdu dès qu'il s'immisce dans les intrigues de la cour. Lawrence Stone souligne avec justesse la dépendance grandissante des nobles vis-à-vis de la cour notamment sous Élisabeth I^{ère} et Jacques I^{er} : « The Court served to distract the nobles from the dangerous rural pastimes of riot and rebellion, and to occupy them in time-consuming ceremonial and intrigue, both of which centred round the Prince and tended to enhance his prestige and his authority »². En somme, afin d'avoir de l'influence auprès du souverain, les nobles délaissent leur fief et leur autorité dans leur seigneurie. De fait, un changement de mentalité s'opère à cette époque-là, époque où le preux chevalier ne trouve plus vraiment sa place. Mais d'Amboise, déterminé à défendre les valeurs qu'il sert, ne se rend pas compte que son entourage les pervertit. Il n'est ni vraiment compris, ni approuvé par le roi et sa cour, comme le laisse entrevoir de Guise lorsqu'il s'exclame : « O piteous and horrid murder! » (2.1.104). Bien que cette interjection soit prononcée par l'un des ennemis de Bussy, elle met tout de même en relief le sentiment ambivalent qu'éprouve l'homme de cour du XVII^e siècle face au duel et à son dénouement morbide. Bussy est acculé dans un code de comportement qui se veut courtois mais qui est biaisé. Aussi, son duel avec les nobles Barrosor, L'Anou et Pyrhot, apparaît-il comme un jeu ridicule : les vaincus sont statufiés par la mort et le vainqueur pétrifié par son acte. Bussy n'est vainqueur qu'en apparence, car il est déjà terni par les complots et la fausseté de la cour. La stature chevaleresque qu'il cherche à donner de lui ne fait plus sens, il se vide de sa substance.

Quant au messenger qui rapporte le duel, il utilise des termes ambigus, parfois négatifs, tels que la douleur et la fureur (« Sorrow and Fury », 2.1.110), et parfois positifs, en mettant en avant la valeur des combattants. Il parle de « worthy's fall » (2.1.112), de nobles amis aux forces renouvelées (« Revenge, / entering with fresh powers his two noble friends », 2.1.113-14) et lorsque Brisac et Melynell ne sont plus de ce monde, le messenger rapporte que même aux cieus, ils restent en quête de gloire et de reconnaissance (« By which time all the life strings of the two other / Were cut, and both fell as their spirits flew

¹ Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, op. cit., p. 128.

² Lawrence Stone, *The Crisis of Aristocracy, 1558-1641*, Oxford, Oxford University Press, 1965, p. 476.

/ Upwards: and still hunt Honour at the view », 2.1.128-30). La fin du récit du duel est manifestement positive avec l'entrée d'Amboise accueilli d'un « And see the bravest man the French earth bears » (2.1.137). Mais étrangement, Bussy rabaisse tout seul son acte puisqu'il demande au roi de lui pardonner. D'Amboise semble comprendre instinctivement les conséquences de son duel et la contradiction de son acte 'héroïque' dans cette nouvelle société où la confrontation par l'épée suscite des sentiments partagés. Afin de venir en aide à son mignon, Monsieur sollicite le pardon du roi pour Bussy évoquant la justice (2.1.152) et l'équilibre (2.1.153-54) face aux lâches qui n'oseraient pas toucher à la réputation de ces hommes valeureux (2.1.165-66). Le roi se laisse convaincre, et Bussy au lieu de l'en remercier, s'adresse à Henri en des termes arrogants :

[...] since I am free,
(offending no just law), let no law make
By any wrong it does, my life her slave:
When I am wrong'd, and that law fails to right me,
Let me be king myself (as man was made),
And do a justice that exceeds the law;
If my wrong pass the power of single valour
To right and expiate; then be you my king,
And do a right, exceeding law and nature:
Who to himself is law, no law doth need,
Offends no law, and is a king indeed.
(2.1.194-204)

Spontané et défiant, d'Amboise soutient la mort juste causée par des duels, déclarant que s'il provoque la mort par un combat d'épées, c'est pour ne pas subir la tyrannie et rester libre. Il conclut son plaidoyer sur un argument que seul un preux des temps passés aurait pu prononcer en accord avec la loi des duels : si Bussy est offensé et si la loi faillit à lui donner réparation, il se permet de se faire justice lui-même en devant son propre souverain. Semblable déclaration est éminemment nostalgique. Bussy aimerait revenir à un Âge d'or où l'homme était son propre roi, sans l'intermédiaire de l'État, et où le chevalier était vénéré, respecté, puis immortalisé par une sculpture commémorative. Bien que la vengeance privée soit condamnée¹ sous Jacques I^{er}, elle est pratiquée et fascine tout autant qu'elle effraye. En somme, d'Amboise déclare être l'égal du roi en matière de justice et revendique le droit au duel. Il s'érige comme un être tout-puissant, il se veut l'égal du demiurge. D'Amboise voit déjà sa postérité, imagine ses actions héroïques immortalisées par une image honorifique qui pourrait prendre la forme d'une imposante sculpture.

¹ Au sujet de l'interdiction de se battre en duel, voir l'ouvrage de Markku Peltonen, *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness and Honour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 87.

Face à cette déclaration de Bussy, les gens de la cour semblent dubitatifs et se demandent bien à quel genre d'homme ils ont affaire. Tamyra déclare qu'il a un esprit altier (« great spirit », 2.2.2) malgré sa transformation célère en homme de cour (« sudden courtier », 2.2.4). La nièce de Tamyra, Beaupré, considère quant à elle que cette mutation sociale a été trop rapide (« too sudden », 2.2.5), ce à quoi Tamyra ajoute que le comportement d'Amboise révèle insolence et vanité. Les avis des deux femmes suggèrent une forme de méfiance et reflètent surtout la rapidité stupéfiante avec laquelle Bussy tente de se façonner une nouvelle forme analogue à celle des courtisans – même s'il est en réalité pétri de paradoxes. On commence à s'apercevoir qu'en dépit de sa fière allure, Bussy se corrompt : la vertu qu'il disait vouloir défendre ne semble plus être de sa priorité. Tamyra souligne bien le manque de manières d'Amboise, à l'antipode du comportement noble qu'un preux chevalier aurait eu :

True, for it argu'd his no due conceit
 Both of the place, and greatness of the persons;
 Nor of our sex: all which (we all being strangers
 To his encounter) should have made more manners
 Deserve more welcome.
 (2.2.6-10)

Il en ressort que Bussy n'est pas vraiment parvenu à se modeler une image sculpturale chevaleresque. Au contraire, d'Amboise ressemble de plus en plus à un courtisan, sculpture malhabile et vide.

Il faut dire que dès son entrée au service du souverain, Bussy prend la place du favori de Monsieur. Par ses compliments et courbettes, d'Amboise se façonne donc une image similaire à celle du frère du roi. Il se propose, en outre, de délivrer le royaume de tous ceux qui empêchent le roi d'exercer son pouvoir comme il le voudrait. On comprend donc aisément la séduction réciproque qui a lieu, et d'Amboise devient désormais le vaillant, noble chevalier, favori du roi. Il est une curiosité. Toutefois, le discours de Bussy est plus violent que passionné de justice, et souligne déjà une défectuosité de son être, qui lézarde sa belle apparence. C'est, Monsieur, furieux et jaloux, se sentant lésé maintenant que Bussy est devenu le bras droit du souverain alors qu'ils devaient travailler de concert pour la perte du roi, qui remarque le changement extérieur d'Amboise. Il déclare : « Which greatness with him Monsieur now envies / As bitterly and deadly as the Guise » (3.1.100-1). D'Amboise est désormais le protégé du roi tandis que Monsieur, lui, n'est qu'un courtisan de plus sans grande influence. Bussy brise en quelque sorte l'image que s'était

façonnée Monsieur auprès du souverain. Guise, quant à lui, signale que Bussy est un barbare vaniteux, orgueilleux, sans valeur, animé de pulsions meurtrières :

Come, y'are a glorious ruffi'n, and run proud
Of the King's headlong graces; hold your breath,
Or by that poison'd vapour not the King
Shall back your murderous valour against me.
(3.2.62-65)

Bussy est certes brave et fidèle, mais il a également une ambition et un orgueil démesurés. Guise dresse le portrait d'un homme bien loin de l'honorabilité qu'il prônait lorsqu'il était pauvre. Pourtant, d'Amboise rétorque qu'il a été choisi pour ses valeurs et sa droiture par le roi. Une lutte verbale s'engage où Bussy et Guise sont comparés l'un à l'autre : d'après Montsoreau, Guise est un homme meilleur (« better man », 3.2.72), muni de plus de titres (« he has more titles », 3.2.73), possède une plus grande réputation (« He's greater known », 3.2.74), et surtout, il est d'une naissance plus noble (« He's nobler born », 3.2.76). À ce dernier argument, Bussy riposte violemment que c'est lui, d'Amboise, qui est noble. Il faut se souvenir que Bussy est le fils illégitime d'un cardinal et que donc d'un point de vue de la reconnaissance de son rang, son statut entaché d'immortalité est ambigu. Johanna Rickman souligne que les enfants adultérins (bien que bâtards) avaient tout de même un avantage sur les autres car ils étaient de sang noble :

[...] aristocratic bastard had a social advantage because of their parentage. Paradoxically, the noble ideal that emphasized the importance of noble ancestry and bloodlines and thus laid the foundation for the legal restrictions also allowed illegitimate children to become part of noble society, since they shared the noble blood¹.

Le débat tourne dorénavant autour de la naissance et de la généalogie tout autant que de la bravoure : « He is not, I am noble. / And noblesse in his blood hath no gradation, / But in his merit » (3.2.76-78). Aux yeux de Bussy d'Amboise, la naissance ne fait pas tout. Guise n'a selon lui ni noblesse, ni mérite bien qu'il soit duc. La noblesse est également une grandeur d'âme, digne des plus hauts dignitaires du royaume sans pour autant émaner de la noblesse sociale des ancêtres. Comme le constate Jean Jacquot : « La noblesse de Bussy [...] réside dans les dons qu'il a reçus de la Nature, et non dans ce qu'y peut ajouter la Fortune : les richesses et les honneurs »². Le Duc n'est finalement qu'une sculpture vide.

¹ Johanna Rickman, *Love, Lust, and License in Early Modern England: Illicit Sex and the Nobility*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 25.

² Jean Jacquot, *George Chapman, op. cit.*, p. lx.

C'est que son adversaire, en réalité, lui renvoie de lui-même une image qu'il ne veut pas voir.

Cet affrontement verbal enflamme Bussy à un tel point qu'il a le plus grand mal à se contenir. Il répond à Guise : « Still shall we chide? » (3.2.83). Si son façonnage est convaincant pour le roi, Guise, lui, est réticent à accepter un homme soi disant vertueux capable de commettre des atrocités. Henri III demande à Guise la raison de sa méfiance face à cet homme noble et bon, un homme d'avant la chute :

[...] Cousin Guise, I wonder
Your equal disposition brooks so ill
A man so good, that only would uphold
Man in his native noblesse, from whose fall
All our dissensions rise.
(3.2.88-92)

D'Amboise est pour le souverain une vision : la vision immobile d'un noble preux tout droit sorti de l'Âge d'or :

No envy, no disjunction, had dissolv'd
Or pluck'd out one stick of the golden faggot
In which the world of Saturn was compris'd,
Had all been held together with the nerves,
The genuis and th'ingenuous soul of D'Ambois.
(3.2.103-7)

Devant l'insistance du souverain, d'Amboise accepte la paix avec Guise, mais tous deux ne s'appaisent qu'en apparence, lourds de menaces l'un envers l'autre. Bussy a pris de l'aplomb d'une manière si flagrante que son assurance est perçue comme une fierté mal placée comme le remarquent Guise et Montsoreau (3.2.139).

Après cette altercation, Bussy se présente à Monsieur comme un objet royal (« royal object » 3.2.303) démontrant sa complète dévotion au roi et, subséquentement la perte de son caractère noble. Il est transformé en chose inhumaine, en une enveloppe vide, une sculpture avilissante et fallacieuse. Monsieur semble, à ce point de l'intrigue, définitivement percé à jour l'apparat trompeur de Bussy car il le décrit tel un être excessif (3.2.337-39). Il qualifie la vaillance de Bussy d'Amboise de valeur cannibale (« Cannibal valour », 3.2.339) et lui dit d'ailleurs qu'il se mettrait au service de n'importe quel malfrat tant que ce dernier ne s'attaque pas au roi : « And in those humours [you] wouldst envy, betray, / Slander, blaspheme, change each hour a religion; / Do anything, but killing of the King » (3.2.354-56). Il croit que, dans les veines de Bussy, coule un sang empoisonné par

son orgueil damné (« damn'd pride », 3.2.368), et l'associe à la putréfaction (3.2.367), à la calomnie (3.2.369) et à la trahison (3.2.369). Pour Monsieur, d'Amboise est capable de tous les crimes (3.2.371) – ce qui n'est pas faux, car Bussy utilise son épée et son courage pour accéder à la cour, mû par l'envie d'appartenir à une caste dont il ne partage pas les valeurs. Toute la vaillance et la bonté dont Bussy faisait cas pour sauver la cour de la corruption se sont désormais corrompues. C'est un sang de plomb qui coule désormais dans ses veines.

Reste que Bussy reçoit l'aide du prêtre, Comolet. On peut se demander si ce soutien religieux a une influence salutaire sur le comportement de Bussy. Malheureusement, il devient vite très clair que le prêtre participe à la destruction du grand d'Amboise, d'abord en le présentant à Tamyra, ensuite en l'introduisant à l'esprit maléfique, Behemoth. D'ailleurs, comme si le prêtre n'en avait pas assez fait de son vivant, après sa mort, son fantôme visite encore d'Amboise. Il vient le prévenir de l'embuscade qu'on lui prépare. De son côté, Bussy, qui avait été présenté à cet esprit par Comolet, fait ensuite lui-même appel à Behemoth afin de connaître l'identité de la personne qui sera désormais son messenger maintenant que le prêtre est mort. L'esprit répond à sa requête et lui indique qu'à la réception d'une prochaine lettre de Tamyra, Bussy ne doit pas se rendre au rendez-vous s'il veut vivre. Bussy n'apprend donc pas l'identité du nouveau messenger mais il sait désormais que Guise et Monsieur sont les instigateurs d'un guet-apens et qu'ils œuvrent avec le destin. Dans la pièce, le pouvoir du destin est illimité et incontournable. Dès lors que Bussy apprend que le destin est mêlé à sa perte, il ne semble plus vraiment le combattre et l'accepte demandant même si le destin a prévu que Tamyra le tue : « shall the hand / Of my mistress kill me? » (5.2.65-66). D'Amboise, tout à coup stoïque, semble apaisé de savoir que s'il devait mourir, sa mort correspondrait à l'augure de Behemoth : « I must fare well, how ever: though I die, / My death consenting with his augury » (5.2.68-69). Aussi, lorsque le messenger de Tamyra (qui n'est autre que Montsoreau déguisé en Comolet) frappe à la porte, Bussy ordonne-t-il au page d'ouvrir même, dit-il, si c'est le politique Monsieur ou le cruel Duc de Guise : « Who's there? Look to the door: and let him in / Though political Monsieur, or the violent Guise » (5.2.81-82). Bussy baisse sa garde et l'image sculpturale du valeureux d'Amboise du début de la pièce semble se fissurer davantage. Pourtant, lorsque Tamyra parvient enfin à prévenir d'Amboise du complot, ce dernier se dresse contre ses assaillants dans un dernier acte de bravoure. Enfin, le voici qui se remodèle une sculpture de valeureux preux prêt à affronter sa destinée

même si elle signifie sa mort. Il parle de lui à la troisième personne du singulier, « D'Ambois », comme s'il n'était plus en accord avec sa propre personne :

Murder'd? I know not what that Hebrew means:
That word had ne'er been nam'd had all been D'Ambois.
Murder'd? By heaven he is my murderer
That shews me not a murderer; what such bug
Abhorreth not the very sleep of D'Ambois?
Murder'd? Who dares give all the room I see
To D'Ambois' reach?
(5.3.76-82)

Bussy se dédouble, semble voir son être tel un objet immobile, une statue chevaleresque, et non plus tel un être humain. La statue chevaleresque et brisée de son être est une dernière fois mise en avant lorsque Bussy reçoit la balle mortelle dans le dos. Il s'écrit : « [...] 'tis enough for me / That Guise and Monsieur, Death and Destiny, / Come behind D'Ambois [...] » (5.3.123-25). La grandeur du héros est accrue une ultime fois par la lâcheté et l'incompétence de ses meurtriers qui l'attaquent par derrière. Même dans la mort, Bussy reste debout, levant son regard vers le ciel comme un empereur qui mourrait debout : « I'll not complain to earth yet, but to heaven, / And (like a man) look upwards even in death » (5.3.135-36). Bussy se voit désormais de l'extérieur de son être, en une statue pleine mais fragile au milieu de statues vides mais résistantes. La statue du preux chevalier reste inachevée, Bussy a voulu se sculpter une place dans la société, mais n'y est pas complètement parvenu.

Notons encore une fois que, malgré son échec, il paraît soulagé de la forme héroïque de sa mort prochaine et affirme alors être prêt à recevoir ses adversaires pour un ultime combat si tel est le cas :

Let in my politic visitants, let them in,
Though ent'ring like so many moving armours;
Fate is more strong than arms, and sly than treason,
And I at all parts bucked in my Fate :
Dare they not come?
(5.3.85-89)

Les ennemis de Bussy lui apparaissent désormais telles des armures mouvantes, comme lui d'ailleurs, qui s'est fait manipuler par ses désirs et quelques courtisans jaloux de son ascension. Vaillant à nouveau, fidèle à son code d'honneur, il force le respect ; même le fantôme du prêtre soutient Bussy en l'appelant « brave son » (5.3.95). Bussy exige alors que Montsoreau se montre et se batte : « Come forth / And shew your own face in your

own affair » (5.3.100-1). Il le traite de vil gredin (« base villains », 5.3.103) et déclare vouloir défendre le nom sans tache de Tamyra (5.3.106). Bien que Bussy terrasse Montsoreau, démontrant par là-même son habileté à l'épée, à la demande de la comtesse, il décide finalement de l'épargner. Toutefois, Behemoth avait dit vrai et Bussy est tué par un coup de pistolet. Blessé mortellement par une arme à feu, d'Amboise est témoin de l'évolution des mœurs de l'époque et des règles de combat : l'épée d'un preux chevalier ne triomphe plus dans ce monde nouveau où les armes à feu sont plus efficaces que la lame d'une épée. Lui qui croyait que sa force de caractère rivaliserait avec le destin réalise soudain qu'il n'est pas invincible et que son corps est finalement vulnérable. En fait, d'Amboise n'est pas très loin, ici, de la théorie des deux corps du roi (l'un spirituel, l'autre charnel)... mais il n'est pas roi et ne survivra donc d'aucune manière. Il se rend compte à cet instant que sa vie n'est qu'un simulacre, une façade extérieure, une illusion. Toute sa vie pourra être perçue à l'aune de sa mort : « let my death / Define life nothing but a courtier's breath » (5.3.131-32). Bussy conclut finalement que les courtisans se singularisent par leur dernier souffle. Bussy songe déjà à sa postérité, et veut mourir debout, résistant à la manière d'un souverain romain : « An Emperor might die standing, why not I? » (5.3.138). Il ne sera jamais un gisant.

Majestueux dans sa mort imminente, Bussy refuse l'aide de Tamyra et ne veut pour soutien qu'un objet héroïque, bravant une ultime fois la mort avant de s'éteindre pour l'éternité. D'Amboise personnifie d'ailleurs sa lame et lui demande littéralement de le soutenir dans un dernier combat : « Prop me, true sword, as thou hast ever done » (5.3.141). Dans ses derniers instants terrestres, le grand d'Amboise compte sur sa fidèle arme, celle par qui il a gagné sa valeur de chevalier et par qui, il l'espère, il deviendra célèbre et donc éternel. Bussy meurt debout comme une statue afin de ne pas disparaître et devient un monument chantant sa propre apothéose :

[...] I am up
 Here like a Roman statue; I will stand
 Till death hath made me marble: O my fame
 Live in despite of murder.
 (5.4.143-46)

En invoquant la présence de cette « statue romaine », c'est en héros glorieux que Bussy se voit mourir. Mais cette mort est problématique : elle signale la victoire tout autant que l'échec du personnage-titre. Comme l'explique Christine Sukič, le « triomphe » du héros

n'est ici qu'un « trompe-l'œil »¹. Michael Hattaway définit quant à lui Bussy comme l'incarnation de l'idéal du courtisan chevalier tout en suggérant l'impossibilité de sa réalisation car la mort de Bussy, bien qu'elle tende vers l'héroïsme des héros classiques, accentue son échec. En effet, dans sa posture finale debout devant la mort, d'Amboise veut se changer en marbre, mais force est de constater que son vœu restera insatisfait :

This image, which contrasts greatly with the adulterous, murderous, and satirical Bussy of the play, highlights the futility of heroism in a corrupted world, just as Bussy cannot become marble in any literal sense as he is made, as he himself recognises, of 'but penetrable flesh'².

Nous l'avons vu, d'Amboise pense déjà à la postérité de son nom et à sa gloire posthume grâce à l'érection d'une sculpture rappelant sa bravoure au monde. Il faut dire que même le fantôme du moine compare Bussy après sa mort à Hercule (5.3.270), c'est-à-dire à un héros accompli qui subit une mort indigne de sa vertu. D'après Comolet, l'esprit de Bussy sera donc transfiguré comme celui d'Hercule qui devait mourir par le feu mais fut sauvé par Jupiter puis transformé en dieu olympien. Par son processus de mort, d'Amboise est à nouveau rapproché de l'image sculpturale d'un homme devenu dieu. Le lien entre le personnage mythique qu'est Hercule et Bussy d'Amboise nous pousse à nous demander, ici, si le personnage-titre s'est vraiment rendu digne de cette comparaison. Bussy est peut-être comparable à un demi-dieu, mais ce statut met en exergue son incomplétude, une fois encore. Ce personnage demeure ambigu jusqu'au bout, et projette à la fois l'image d'une créature inachevée et l'image statuesque d'un héros mythologique :

Join flames with Hercules: and when thou set'st
Thy radiant forehead in the firmament,
Make the vast continent, crack'd with thy receipt,
Spread to a word of fire: and th'aged sky,
Cheer with the new sparks of old humanity.
(5.3.270-74)

N. S. Brooke analyse ce passage comme suit : « It is, finally, not as a shooting star nor a thunderbolt that Bussy's 'power to live' can be approved, but as new sparks of old humanity that can transcend the abuses of creation »³. La pugnacité de Bussy à vouloir rendre l'entourage du souverain plus vertueux est comparée à un petit éclat de lumière intense et fugace. Tel un nouvel espoir de vertu éphémère, tous l'observent. Le ciel

¹ Christine Sukič, « Notice », in *Théâtre élisabéthain*, ed. cit., vol. 1, p. 1704.

² Michael Hattaway, *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*, 2 vols., Chichester, Wiley & Sons, 2010, vol. 2, p. 117.

³ N. S. Brooke, *Bussy d'Ambois*, ed. cit., p. liii.

vieillissant (« old humanity ») est constitué d'anciens astres blafards – les courtisans corrompus – qui gravitent autour du souverain. Par comparaison, Bussy brille par sa différence : escarbilles qui se consomment parmi ces astres presque séculaires et éteints, Bussy rayonne par son désir d'éradiquer les vices de la cour en les remplaçant par de vénérables vertus. Ces étincelles d'humanité font du héros un être qui, malgré ses défauts, parvient à nous toucher de bout en bout.

Quant à Bussy, il déclare être satisfait de sa mort héroïque et pardonne à ses meurtriers (« I forgive them all », 5.3.159). Il requiert également de Montsoreau qu'il se réconcilie avec Tamyra par le prix de son sang, et il pardonne à cette dernière par le prix de sa vie. Bien qu'il parle à l'homme dont il a séduit l'épouse, il ose encore utiliser des termes empruntés au registre chevaleresque, empreints de noblesse et de générosité : « take my sword » (5.3.161), « give it motion » (5.3.162), « way to victory » (5.3.163), « brightness » (5.3.164), « charms of spirit » (5.3.165), « impartial spleen » (5.3.167), « worthy love » (5.3.168), « be reconcil'd » (5.3.169), « forgiveness to your matchless wife » (5.3.170). Si son sens de l'honneur conduit d'Amboise à accomplir des gestes généreux de pardon, il réécrit aussi sa propre histoire en s'attribuant le beau rôle qui n'a pas été le sien. Ainsi, au moment de sa mort, il pense accéder à la vertu chrétienne de la clémence, négligée tout au long de sa vie de duelliste.

C'est l'image d'un homme bon et charitable que Bussy veut façonner à la fin de sa vie – il pardonne en réalité à ses assaillants pour accéder à sa propre gloire. Il se veut généreux et héroïque et pourtant, le spectateur ne parvient pas à oublier ce qu'il a fait, et a donc du mal à croire en sa sincérité. N. S. Brooke assure que d'Amboise, en réalité, se reconforte : « Bussy has so far [...] been cheering himself up »¹. Bussy parvient à accepter sa mort en se mentant à lui-même. Ennis Rees analyse quant à lui cette fin homérique comme une norme littéraire utilisée par le dramaturge : « Chapman is [...] following the convention that a tragic hero must die nobly and is here attempting to gain a little more sympathy for his protagonist than some of the spectators are likely to have at this point »². Cela est fort probable. Juste avant de trépasser, Bussy montre que les prédictions de Monsieur étaient justes :

O frail condition of strength, valour, virtue
[...]
Made to express it like a falling star

¹ *Ibid.*, p. li.

² Ennis Rees, *The Tragedies of George Chapman*, *op. cit.*, p. 47.

Silently glanc'd – that like a thunderbolt
Look'd to have stuck, and shook the firmament. *He dies.*
(5.3.188-93)

Son aspiration à la vertu est finalement un échec car sa condition est bien trop fragile dans cette cour de grands hommes-statues où il ne réussit pas à trouver sa place. Gilles Bertheau remarque que cette déclaration de Bussy démontre que ce dernier « a conscience de la tension existant entre sa condition humaine et son héroïsme »¹. En outre, d'Amboise est loin de n'avoir fait que des actions honorables et valeureuses. À titre d'exemple, son amour qu'il veut héroïque pour Tamyra n'apparaît finalement que comme un adultère facile et sans mérite. Ennis Rees constate même que d'Amboise n'est finalement pas si héroïque de par son manque de régularité et de force de caractère : « Bussy [...] lacks all consistency and stability, and is consequently the victim of humors and the vicissitudes of fate – first boasting, then pretending humility, now fighting over nothing, now feigning a moral strength he does not possess »². En somme, la défaillance de Bussy d'Amboise face à la corruption le transforme en une sculpture humaine vide, et la postérité ne pourra certainement pas le métamorphoser en statue pleine et entière. De surcroît, il meurt sans savoir si son dernier vœu de réconciliation entre les époux Montsoreau va être exaucé. Le mari aime Tamyra mais en proie à un conflit intérieur, il ne parvient qu'à lui pardonner partiellement, la voyant ainsi agenouillée, éplorée, au pied de la dépouille de Bussy (5.3.206-7) qui se couche dans la mort malgré sa volonté de rester droit. Tamyra, elle, est partagée entre le désir de rendre justice à son ami et le devoir de suivre son époux (5.3.212-16), mais dans l'un ou l'autre cas, une partie est lésée, offensée. Montsoreau demande finalement à sa femme de s'en aller car, dit-il, il ne voit que honte et tristesse (5.3.236). Elle demande son pardon avant de partir se morfondre loin des hommes (« [...] but to the open deserts / (Like to hunted tigers) I will fly: / Eating my heart, shunning the steps of men, / And look on no side till I be arriv'd », 5.3.243-46). Aussi, aucun des deux ne parvient à se réconcilier complètement et ils doivent, en définitive, se séparer :

[...] so our love
Now turn from me, as here I turn from thee,
And may both points of heaven's straight axletree
Conjoin in one, before thyself and me.
(5.3.261-64)

¹ Gilles Bertheau, « De Méléagre à Coriolan, ou Diane vengée et ses pintades » in *Coriolan de William Shakespeare : Langages, Interprétations, Politique(s)*, éd. Richard Hillman, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007, (p. 195-217), p. 199.

² Ennis Rees, *The Tragedies of George Chapman, op. cit.*, p. 44.

Alors que Bussy voulait que mari et femme s'harmonisent après sa disparition, voici que là aussi, Bussy a échoué. Il n'a rien pu reconstruire. Avec sa mort et son échec à rendre la cour et les courtisans plus vertueux, le duel héroïque et l'aventure amoureuse râtée d'Amboise semblent totalement vains. Richard S. Ide le contaste aussi : « Bussy's epic duel and heroic love, for example, are undermined by the flimsy pretext for the fight and the sordid fact of the adulterous affair »¹. Ironiquement, Bussy, trop malléable pour être définitivement sculpté dans le marbre, n'est à la fin de la pièce qu'une caricature de preux chevalier.

1.3. La Comtesse, le prêtre et le Comte : sculptures fallacieuses et détériorées

La Comtesse de Montsoreau à la manière des femmes élisabethaines se comporte au début de la pièce en femme modèle. Elle apparaît avec d'autres femmes de la cour et offre aux courtisans l'image d'une belle épouse calme, obéissante, muette, voire statique, interprétant à merveille le rôle de l'épouse discrète.

1.3.1. La Comtesse : sculpture d'une femme perfide

Ainsi, lorsque son époux l'accuse en plaisantant d'être jalouse de la Duchesse de Guise qui a eu toutes les attentions du nouveau courtisan Bussy d'Amboise, rétorque-t-elle avec sarcasme que dans un tel cas elle aurait soumis le nouveau venu à une plus dure épreuve (2.2.12-16). Ici, nous ne sommes pas très loin de la femme désireuse d'être aimée et courtisée, adulée comme certaines statues l'étaient par quelques fidèles dévots.

Il faut dire que Tamyra telle une sculpture que l'on protège, que l'on cache ou encore que l'on enferme², semble cloîtrée dans ses appartements, attendant le retour de son époux. Le Comte lui rappelle lors de l'une de ses visites dans ses appartements : « Be pleas'd, I'll straight return » (2.2.31). Ce à quoi, la Comtesse répond lorsqu'il a quitté la pièce : « Would that would please me » (2.2.32). Il est clair qu'elle simule et trompe son

¹ Richard S. Ide, *Possessed with Greatness*, op. cit, p. 8.

² Tamyra compare sa chambre à une prison (2.2.39).

époux sur ses vraies émotions, à la manière de certaines sculptures qui pouvaient leurrer ceux qui les vénéraient et qui devaient être détruites¹. Bussy est en fait la cause des tricheries de la Comtesse. Tamyra, qui incarnait vertu, tempérance et honnêteté avant la rencontre de Bussy, semble également en proie à quelques altérations de sa forme. C'est Beaupré, la nièce de la Duchesse de Guise, qui observe les changements perceptibles dans la personne de la Comtesse de Montsoreau. Elle utilise l'hyperbole de la mutation du temps et de la passion : « I'll leave you Madam to your passions. / I see, there's change of weather in your looks » (2.2.32-33). La nature de la Comtesse est altérée par son amour pour d'Amboise. Membre de la cour du roi, Tamyra est en fait, déjà, une sculpture vide à la manière des courtisan(e)s, et c'est donc son enveloppe charnelle qui la trahit. Pero, la servante de Tamyra, remarque elle aussi que sa maîtresse subit des changements visibles à l'œil nu. En fait, Tamyra est déjà sous le charme de Bussy, comme elle le formule une fois seule dans sa chambre :

I cannot cloak it: but, as when a fume,
 Hot, dry and gross (within the womb of Earth
 Or in her superficies begot),
 When extreme cold hath struck it to her heart,
 The more it is compress'd, the more it rageth;
 [...]
 So, of a sudden, my licentious fancy
 Riots within me: not my name and house
 Nor my religion to this hour observ'd
 Can stand above it
 (2.2.34-45)

L'imagination licencieuse à laquelle Tamyra fait référence est comparée à un tumulte intérieur que rien ne saurait dissiper. La Comtesse utilise des termes qui s'opposent comme « fume », « hot », « dry » avec « extreme cold ». Les extrêmes s'attirent, ici, puis se repoussent, façonnant une Comtesse tant désespérée que bouleversée. L'attirance physique qu'elle ressent est si forte qu'elle transparaît sur son visage. Obligée de faire semblant et de donner le change devant sa femme de chambre, son époux et les autres dames de la cour, Tamyra ne parvient pas à rester de marbre.

Face à cette transformation visuelle soudaine, Pero décide de l'observer et est témoin du soliloque de la comtesse, qui se croyant seule, se lamente au sujet de son amour caché pour Bussy d'Amboise. Elle se rend bien compte qu'elle court à sa perte :

¹ Voir supra, p. 125-30.

For love is hateful without love again,
And he I love, will loathe me, when he sees
I fly my sex, my virtue, my renown,
To run so madly on a man unknown.
(2.2.172-75)

Dans cette tirade enflammée, Tamyra exprime ses sentiments pour d'Amboise et utilise encore une fois des termes simples qui s'opposent, tels que « hateful » et « love », et qui trahissent son déchirement intérieur. La Comtesse semble être tiraillée par un amour qui part littéralement dans tous les sens. Bouleversée, elle a de plus en plus de mal à jouer un rôle et à se soumettre aux diktats de la cour. Aussi, lorsque Comolet, le moine confesseur de la Comtesse, fait entrer Bussy dans les appartements de cette dernière, Tamyra se refaçonne-t-elle en amante sans grande difficulté. Dès lors la Comtesse apparaît à nos yeux comme une sculpturale et sensuelle dame de cour qui se remodèle à l'envi. Quant à Bussy, s'il se présente à la Comtesse dans des termes respectueux et courtois, il n'en reste pas moins que son objectif final est de séduire Tamyra. Son discours se veut lénifiant, séduisant. Bussy est introduit dans la chambre de la Comtesse par le religieux et c'est là, pour Tamyra, une preuve de confiance. En outre, Bussy appelle le prêtre « honoré père » (« honour'd father », 2.2.269), suggérant par là même l'étroitesse de leurs rapports. Tamyra voit un père et son fils spirituel, deux hommes éminemment respectables. D'Amboise justifie sa venue en expliquant avoir entendu qu'elle avait été mise au courant d'un rapport erroné concernant la mort de Barrisor, un prétendant. Elle accepte ses explications et le reçoit dans ses appartements. Cette scène est celle de leur première rencontre charnelle, mais aussi celle dans laquelle leur environnement en équilibre perd de sa stabilité. Parallèlement, les deux personnages se réinventent : lui en amant, elle en maîtresse. Bussy avait déjà franchi le pas en acceptant l'argent apporté par Maffé, puis en prétendant se comporter comme un courtisan scélérat en s'attirant les faveurs de la Duchesse de Guise. Ici, c'est elle qui devient la maîtresse de Bussy d'Amboise et franchit le pas vers un lieu où vertu et morale sont désormais des illusions lointaines. La corruption de la cour déteint sur son être, et la matière noble qui constituait sa personne semble être remplacée par le vide des statues gigantesques dont parlait Bussy. D'Amboise fait également référence au vide lorsqu'il parle des femmes, qu'il compare à des sortes d'idoles vides, mystérieuses, inconstantes comme la lune :

So women, that (of all things made of nothing)
Are the most perfect images of the Moon
(Or still-unwean'd sweet Moon-calves wit white faces),

Not only are pattern of change to men
(4.1.15-18)

Les femmes sont à ses yeux des images fluctuantes¹. Donc en somme, les actions de Bussy ne font qu'altérer davantage l'instabilité de la Comtesse et endommage sa vertu. Quant aux courtisans, ils sont également fait de vide (« Nothing is made of nought, of all things made », 5.3.133). De fait, Tamyra et Bussy sont désormais à l'image de deux sculptures vides.

En effet, en suivant Comolet dans la chambre de Tamyra, Bussy enlève à la Comtesse la quiétude dans laquelle elle vivait avant de céder à ses charmes. Elle s'exclame que s'étant livrée à Bussy, son honneur et sa vie sont désormais en danger (« I have set open all the doors of danger / To my encompass'd honour, and my life », 3.1.2-3). Elle insiste sur le fait qu'avant, elle était inébranlable, protégée de la mort et de l'enfer, alors que désormais elle est soumise à d'insupportables frayeurs à chaque ombre, à chaque souffle :

Before I was secure against death and hell;
But now am subject to the heartless fear
Of every shadow, and of every breath
And would change firmness with an aspen leaf;
(3.1.4-7)

Cette perte de tranquillité et d'équilibre est étroitement liée à sa perte de vertu et d'honneur. Maintenant que sa conscience se trouve entachée par son amour consommé pour d'Amboise, la Comtesse se sent fautive et souligne sa culpabilité en utilisant des termes très forts tels que « tyranny » (3.1.10), « horror » (3.1.12), « rages » (3.1.14), « sin » (3.1.15), « fear » (3.1.17) et « foe » (3.1.17). Il en résulte que Tamyra voit son corps comme un obstacle au bonheur de son esprit : « Our bodies are but thick clouds to our souls, / Through which they cannot shine when they desire » (3.1.59-60). Désormais, son enveloppe terrestre est dépréciée. Dorénavant, Tamyra est bien loin de la quiétude qu'un comportement respectable et vertueux apporte, et cette conséquence est directement liée aux agissements d'Amboise qui se veut courtisan et se comporte donc en tant que tel en prenant une maîtresse de la cour du roi. La Comtesse n'est désormais plus en paix avec elle-même, comme le constate innocemment son époux : « Alas, what troubled my true

¹ La lune est souvent liée à la femme en tant qu'astre qui régulerait la femme. Voir l'ouvrage de Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2008, p. 136.

love, my peace, / from being at peace within her better self » (3.1.71-72). Cette perte de tranquillité d'esprit se répercute d'ailleurs sur les dames de la cour, comme le remarquent Henri et Bussy à la scène 1 de l'acte 4 : « Ladies, ye have not done our banquet right, / nor look'd upon it with those cheerful rays / That lately turn'd your breaths to flood of gold » (4.1.1-3). La Comtesse doit désormais mentir à son époux et endosser le rôle de l'épouse fidèle, apparaître pour ce qu'elle n'est pas, se façonner une image fausse.

La comédie de l'épouse irréprochable n'est cependant que de courte durée car Montsoreau, découvrant la faute de sa femme parvient à faire naître chez Tamyra un sentiment de honte : « [...] save me from the gripes / of shame and infamy » (4.2.8-9). Non seulement brisée psychologiquement, la Comtesse est maintenant mutilée physiquement lorsque son époux l'entaille pour qu'elle puisse écrire un message à Bussy avec son sang. Dès lors, Tamyra perd de sa stature et regrette son écart qui, elle le sait, ne sera pas facilement pardonné par son époux. Elle déplore le temps passé où elle n'avait rien à se reprocher. Le remord la poursuit jusqu'à la fin de la pièce. Dans l'acte 5, Tamyra doit même se justifier face à son époux qui dénonce le monde instable de Tamyra, statue sans socle, femme déloyale. Selon lui, l'univers de son épouse est sens dessus dessous :

The too huge bias of the world hath sway'd
 Her back-part upwards, and with that she braves
 This Hemisphere, that long her mouth hath mock'd:
 The gravity of her religious face
 (Now grown too weighty with her sacrilege
 And here discern'd sophisticate enough)
 Turns to th'Amtiposed: and all the forms
 That her illusions have impress'd in her,
 Have eaten through her back: and now all see,
 How she is reveted with hypocrisy.
 (5.1.155-64)

Les repères géographiques se sont inversés, la terre s'est transformée en chaos, tel un enfer permanent, et la personne de la Comtesse n'est plus vue comme un être humain mais, comme une statue modelée par de vaines illusions, lourdement rivée au sol par son hypocrisie, son infidélité et ses mensonges. Tamyra se lamente des résultats de son idylle amoureuse et, contre toute attente, se prend à rêver de s'être mariée « pour la forme », sans y croire, pour ne plus souffrir de ses fautes. Si elle n'avait jamais cru à l'institution du mariage, elle ne serait aujourd'hui pas aussi malheureuse :

O had I never marry'd but for form,
 Never vow'd faith but purpos'd to deceive:

Never made conscience of any sin,
But cloak'd it privately and made it common:
Nor never honour'd been, in blood, or mind;
Happy had I been then, as others are
Of the like licence; I had then been honour'd;
Liv'd without envy: custom had benumb'd
All sense of scruple, and all note of frailty.
(5.3.219-227)

En quelque sorte, Tamyra aurait souhaité ne plus avoir de sentiments, être de marbre, imperturbable. Ce souhait est bien sûr la cause directe de son infidélité avec d'Amboise, lequel semble avoir accepté le fait que le pouvoir aille de pair avec la corruption (« authority here / Goes with corruption », 4.1.38-39).

En outre, selon Montsoreau, l'avilissement de Tamyra est visible sur son visage. Pour le comte, la lettre de son épouse est un miroir d'encre qui, en plus d'être la preuve de l'adultère de cette dernière, révèle son vrai visage. Quant à Monsieur, Tamyra simule une femme sépulcrale au bord de la mort, mais n'est vraiment qu'une imitatrice comme dans une tragédie. Monsieur observe :

There is a glass of ink wherein you see
How to make ready black-fac'd Tragedy:
You now discern, I hope, through all her paintings
Her gasping wrinkles, and fames's sepulchres.
(4.2.90-93)

Tamyra est désormais assimilée à une tragédie qui aurait grimée son visage de noir. Derrière le masque de Tamyra, fardée et maquillée, ses rides profondes sont la preuve de sa réputation perdue. Guise, devant pareille découverte, devient muet de stupeur (« stricken dumb », 4.2.96).

1.3.2. Comolet : sculpture perfide d'un homme de Dieu

Qui plus est, la corruption de Bussy d'Amboise touche aussi Comolet, le prêtre. Ce dernier joue un rôle assez inhabituel dans le modelage de Bussy et de Tamyra. À titre d'exemple, cette dernière assure que le prêtre façonne son esprit depuis sa petite enfance : « [...] that holy man / That from my cradle counsell'd for my soul, / I now must make an agent for my blood » (2.2.47-49). Elle suggère ainsi l'influence que cet homme a exercée sur elle. Comme souvent dans le théâtre jacobéen, l'ecclésiastique mène les âmes vers la perdition. En acceptant de devenir l'intermédiaire de la passion charnelle qui lie

Bussy et Tamyra, Comolet n'incarne plus le bien, mais le mal. En dépit de son statut d'homme de Dieu, il est celui qui se plie au désir qu'a d'Amboise de rencontrer la Comtesse. Mais il faut bien comprendre que, même sans l'aide de cet homme d'Église, les deux amants seraient de toutes manières passés à l'acte. L'aide de Comolet précipite la tragédie sans être véritablement déterminante. Tamyra sait bien que cette liaison est impétueuse, irrationnelle, pourvoyeuse de désespoir. Elle la qualifie de destinée urgente (« urgent destiny », 3.1.43). À la manière d'Ève dans l'Ancien Testament, Tamyra est la femme sculptée et bannie par Dieu, tentant d'améliorer son être, essayant de se resculpter une personnalité, mais en vain.

Le prêtre est aussi l'intermédiaire entre le monde terrestre et celui de l'au-delà, ce qui semble cohérent avec sa fonction de religieux. Néanmoins, il s'adresse à l'esprit maléfique de Behemoth, et se profile donc comme un être à double apparence : sous ses paroles suaves se dissimule un être malfaisant. Bien que cette collaboration avec Behemoth soit demandée par la Comtesse qui souhaite connaître ce que son époux et Monsieur ont découvert sur elle, le prêtre devient lui aussi directement responsable en cédant à la requête de Tamyra. En consultant Behemoth, il insiste bien sur le fait qu'il requière son aide à la demande de Tamyra :

To which ends, honour's daughter, at your motion,
I have put on these exorcising Rites,
And, by my power of learned holiness
Vouchsaf'd me from above, I will command
Our resolution of a raised spirit.
(4.2.23-27)

Revêtant sa robe d'officiant, Comolet profane les rites chrétiens et, en conviant l'esprit maléfique, il devient un pâle avatar de Faust. L'arrivée de Behemoth et de sa horde de démons apportant des torches évoque la gueule de l'enfer et démontre que Comolet et le couple adultère sont désormais voués à la damnation éternelle¹. Assez ironiquement, Behemoth semble contrarié d'avoir été dérangé pour de si frivoles raisons (« Why call'st thou me to tis accursed light / To these light purposes? », 4.2.47-48). Il apparaît alors que

¹ L'image traditionnelle de la gueule de l'enfer (« hell mouth ») est d'abord utilisée au Moyen Âge dans le but didactique d'enseigner au peuple de craindre l'enfer. Par exemple, dans *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe (1592), le personnage-titre s'acoquine avec un envoyé de l'enfer pour vingt-quatre ans, laps de temps après lequel le diable l'emmènera dans son royaume sous-terrain. Alors que le docteur voulait obtenir le pouvoir pour réaliser de grands projets, le voici qui ne l'utilise finalement qu'à des fins futiles : son pacte s'avère être l'alliance de sa dégradation et la désintégration de son âme. Voir Christopher Marlowe, *The Tragical History of the Horrible Life and Death of Doctor Faustus*, Londres, G[eorge] E[ld], 1609, STC (2nd ed.) / 17430.

la corruption du moine est totale et qu'il précipite ses ouailles dans la chute. Comolet affirme à l'esprit qu'il a déjà essayé de pratiquer la magie noire et d'invoquer ses serviteurs infernaux au sujet de cette lettre, sans succès : « From the last night's black depth, I call'd up one / Of the inferior ablest ministres, / And he could not resolve me » (4.2.58-60). En récidivant, le moine devient une incarnation manifeste du mal et de la tromperie, un automate répétant sans cesse ses mauvaises actions, incapable d'agir autrement, programmé pour le désastre final. Gilles Bertheau associe la fin désastreuse de Bussy à l'image de l'étoile filante (5.3.186) qui brûle le temps d'un instant d'un éclat extraordinaire pour disparaître consumée par ce qui l'entoure¹.

Néanmoins, Comolet garde lui aussi une part d'ombre insaisissable. Sa conduite équivoque demeure jusqu'à la fin complexe à interpréter. Curieusement, après sa mort, c'est son propre fantôme qui met à jour la logique de la souffrance de l'homme :

'Tis the just curse of our abus'd creation,
Which we must suffer here, and 'scape hereafter:
He hath the great mind that submits to all
He sees inevitable; he the small
That carps at earth, and her foundations-shakers,
And rather than himself, will mend his maker.
(5.3.69-74)

Le spectre du moine assure qu'il est impossible d'échapper à Dieu, sculpteur de l'humanité, et à l'univers qu'il a créé. En d'autres termes, tenter de se resculpter une destinée est peine perdue. Chassé du Paradis, l'homme, dont Bussy est le parfait exemple, recherche une identité et une place dans la société, quitte à perdre son âme et à se muer en une statue fallacieuse. En réalité, les personnages de Chapman passent leur temps à vouloir s'intégrer dans le monde pour se façonner une identité, mais sans jamais y parvenir. Jonathan Dollimore confirme ce même lien étroit entre identité et société : « identity is shown to be constituted not essentially but socially »². En quête de lui-même, Bussy se cisèle, se mutile, et sculpte également Comolet jusqu'à sa mort.

¹ Gilles Bertheau, « De Méléagre à Coriolan, ou Diane vengée et ses pintades » in *Coriolan de William Shakespeare : Langages, Interprétations, Politique (s)*, ed. cit., (p. 195-217), p. 199.

² Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, op. cit., p. 184.

1.3.3. Le Comte : sculpture vengeresse mutilée

Quant à Montsoreau, lui aussi est en quelque sorte refaçoné par les agissements de Bussy. Bouleversé en apprenant l'écart de son épouse, le Comte est prêt à commettre un acte irréparable envers Tamyra par pure vengeance, et en oublie, dans ce processus de haine, la paix de son âme. Comolet remarque à ce propos : « My Lord remember that your soul must seek / Her peace, as well as revengeful blood » (5.1.1-2). Ironiquement, le prêtre le supplie de ne pas abandonner sa croyance et de ne pas commettre de crime, lui qui est noble, zélé et obéissant (5.1.4). Mais c'en est trop. En apprenant l'infidélité de son épouse, Montsoreau brise la créature qu'il était jusqu'à présent et se façonne désormais en mari jaloux, justicier et malveillant. Les pensées et actions indignes auxquelles il s'adonne et s'abandonne montrent que le Comte essaie de faire expier son épouse tout en prenant sa revanche sur son rival afin de retrouver son honneur – car tel est, au fond, ce qui lui importe : « Good Father leave us: interrupt no more / The course I must run for mine honour sake » (5.1.20-21). Comolet pressent la catastrophe et déploie toute la force de son éloquence religieuse :

It's a damn'd work to pursue those secrets
That would open more sin, and prove springs of slaughter;
Nor is't path for Christian feet to touch;
But out of all way to the health of souls,
A sin impossible to be forgiven
Which he that dares commit –
(5.1.26-31)

L'œuvre maudite dont parle le prêtre qualifie ici Montsoreau de maître d'œuvre d'une sculpture horrible : en tuant son épouse (comme Comolet le pense), en l'immobilisant pour l'éternité, le mari devient un créateur du mal. Montsoreau est alors lui-même façonné par le désir aveugle de morale et d'intégrité qui caractérisait d'Amboise. D'ailleurs, Montsoreau dit bien qu'il est dans cet état, cette nouvelle forme, parce qu'il est hors de lui (« a man distracted », 5.1.32), fou de douleur, altéré par la souffrance. Il précise qu'il ne dépassera pas les limites imposées à un chrétien et qu'il se conduira comme un homme et comme un époux. Humilié, cocufié, il semble dire que bien qu'il soit considérablement blessé par l'infidélité de sa femme, il s'efforce de préserver son intégrité : « I will not pass the verge that bounds a Christian / Nor break the limits of a man nor husband » (5.1.34-35). Il apparaît pourtant, après sa longue tirade au sujet des femmes, que la tentation de tuer

Bussy est très grande et que sa prétendue intégrité brise son être. Même Tamyra le supplie de ne pas commettre l'irréparable : « O good my Lord forbear / In wreak of great sins, to engender greater, / And make my love's corruption generate murder » (5.1.87-89). La Comtesse plaide pour que son époux la punisse elle au lieu de Bussy. Montsoreau, lui, veut qu'elle rédige à son amant une lettre d'amour pour lui fixer un rendez-vous afin de le tuer. Elle tente de se soustraire à l'écriture de cette missive qui condamne Bussy, en évoquant l'humanité, la noblesse et la religion (5.1.120), mais sans succès. Montsoreau répond en effet à son épouse en soulignant que ces valeurs d'humanité qu'elle décrit, ont été chez lui détruites (« [...] all these have been broken », 5.1.121). Montsoreau, à son tour, n'est plus qu'une statue fallacieuse et brisée. Le Comte qui vénérât son épouse et la choyait avant l'arrivée de Bussy à la cour, veut désormais se rendre justice par la torture : « [...] thine arms have lost / Their privilege in lust, and in their torture / Thus they must pay it » (5.1.125). La femme du Comte s'inscrit ici dans une longue lignée de personnages féminins maltraités sur la scène jacobéenne – maltraités pour avoir suscité un désir interdit et menacé le petit cercle fermé de la cour dans lequel elles doivent évoluer en silence¹.

Quoi qu'il en soit, Tamyra est désespérée par le changement brusque de son époux qui se transforme en un homme au cœur de pierre. Elle lui demande même s'il n'aurait pas croisé le regard d'une gorgone qui aurait endurci son être (« You have beheld come Gorgon: feel, O feel / How you re turn'd to stone », 5.1.128-9). Lorsqu'elle le supplie de ne pas être l'image d'un tyran (5.1.131), il la poignarde une seconde fois (5.1.134). Ainsi, Montsoreau devient l'image sculptée d'un monstre assoiffé de vengeance, déterminé à torturer sa pécheresse de femme. À la vue de Tamyra enchaînée à une machine de torture, Comolet tombe et meurt de saisissement devant autant de déshonneur et de cruauté. De fait, dans sa jalousie haineuse, Montsoreau devient à la fois une sculpture brisée et le sculpteur d'une statue difforme. N'affirme-t-il pas vouloir ciseler avec son poignard une idole monstrueuse, image de la femme adultère que Tamyra est devenue (« Ay, for thy monstrous idol is not done yet », 5.1.135) ? De force, il place sa femme sur un chevalet et fait d'elle une statue sanglante, que le fantôme de Comolet découvrira plus tard enveloppée dans une tenture² (5.3.57). Ainsi attachée, immobilisée, saignant des mutilations faites par son époux, Tamyra évoque alors une de ces sculptures mutilées du temps de l'iconoclasme d'Henri VIII.

¹ Voir à ce sujet Leonard Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, Londres et New York, Routledge, [1986], 2005. On consultera en particulier le chapitre 3, « The Theater of Punishment. Jacobean Tragedy and the Politics of Misogyny », p. 102-46.

² Cette didascalie provient de la version de 1607.

La personnalité de ces individus qui apparaissent dans les premières scènes comme des êtres résolus, stables, solides, sûrs de leurs convictions et de leurs croyances, se refaçonne, au fur et à mesure des scènes, et se déforme. Ces personnages se muent sous nos yeux en des sculptures d'êtres, incomplets et inaboutis. Qu'ils soient des répliques *non-finito* de chevaliers, de femmes vertueuses, d'époux comblés ou de prêtres sages et raisonnables, ils sont tous perçus comme des êtres statufiés, fallacieux et inachevés. Refaçonnés partiellement, ils ne parviennent pas à trouver leur équilibre, et ils sont avilis par les passions, la vengeance ou le remord. Ces êtres de chair et de sang se laissent corrompre et se transforment en des sculptures humaines vidées de substance. La tentatrice, le soldat colérique et l'homme d'Église démoniaque se présentent sous nos yeux, à la fin de la pièce, comme des êtres transis par l'échec et la décadence. La tragédie, en fin de compte, nous relate un échec superbe et terrible, celui de Bussy. On retrouvera le ton noir et grinçant de la tragédie de Chapman dans une autre pièce, *La duchesse d'Amalfi* de John Webster.

2. LES SCULPTURES TRANSGRESSIVES DE *LA DUCHESSE* **D'AMALFI**

La duchesse d'Amalfi, tragédie écrite par John Webster vers 1613 est jouée pour la première fois par la troupe des *King's Men* au théâtre des *Blackfriars* vers 1614¹. Elle puise ses sources dans plusieurs ouvrages de l'époque. D'abord celui de François de Belleforest, *Histoires tragiques*² (1565) dont une des nouvelles se nomme : « The Unfortunate Marriage of Seigneur Antonio Bologna with the Duchesse of Malfi, and the pitifull death of them bothe ». Puis, il y a l'ouvrage de Matteo Bandello (1485-1561), *Novelle*³ traduite

¹ Voir à ce propos David Gunby, « Chapman, George (1559/60–1634) » dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, éd. en ligne, mai 2006 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/5118>, site consulté le 16 janvier 2017]. Notons que le choix du lieu de représentation de la pièce a été soigneusement choisi par John Webster : « Mindful, presumably, of the poor reception of *The White Devil* at the Red Bull, Webster had offered his second tragedy to the King's Men. The outcome seems to have been a happy one, with *The Duchess of Malfi* well received by the more sophisticated audience at the Blackfriars (Gurr, 220) and, later, at the second Globe » (*Ibid.*).

² *Histoires tragiques* est la traduction française des *Nouvelles* de Matteo Bandello. Voir François de Belleforest, *Le cinquième tome des Histoires tragiques*, *op. cit.*

³ Dans l'ouvrage italien, il s'agit plus particulièrement de la nouvelle 26 de la première partie intitulée « Il signor Antonio Bologna sposa la duchessa d'Amalfi et tutti dui sono ammazzati » datant de 1513.

en anglais en 1567¹. *La duchesse d'Amalfi* aurait aussi été inspirée par la vie amoureuse de l'aristocrate de la maison Stuart, Arbella Stuart (1575-1615), qui épousa William Seymour sans la permission du roi et fut arrêtée alors qu'elle essayait de s'enfuir pour rejoindre son époux. Enfermée à la Tour de Londres, elle y mourut sans avoir revu son mari².

La tragédie de Webster, quant à elle, se déroule à la cour d'Amalfi, en Italie, entre 1504 à 1510, et met en scène cinq personnages principaux qui, au fil de la pièce, deviennent de plus en plus immobiles au point de représenter une image sculpturale de leur caractère. Particulièrement idiosyncratiques, ils se découvrent au fur et à mesure comme des êtres qui possèdent des valeurs et des principes sociaux si forts qu'ils en deviennent pétrifiants. Bien que la plupart des interprétations de la pièce tournent autour d'une analyse psychologique ou d'une évaluation morale³ comme l'a remarqué Frank Whigham, on peut également y voir à l'œuvre une transformation de la société jacobéenne⁴ où l'immobilité finale des personnages va à l'encontre de la statuaire traditionnelle.

2.1. La Duchesse : de l'immobilité au stoïcisme

Nous avons vu dans la seconde partie que certains personnages se statuaient soit par habitude, soit par amour, soit par nécessité de se protéger contre bien plus fort qu'eux. La Duchesse, elle, est relativement immobile au départ, lorsqu'elle a besoin de correspondre à l'image qu'elle doit refléter, selon des règles très élisabéthaines, mais son immobilisme extérieur n'est qu'une façade. Après un événement déclencheur, son attitude

¹ Voir la traduction de Geffraie Fenton, *Certain Tragical Discourses of Bandello Translated into English by Geffraie Fenton anno 1597*, Londres, David Nutt, 1898. L'œuvre de Bandello est aussi traduite par William Painter dans la collection de conte intitulée *Palais du plaisir (Palace of Pleasure)* publiée vers 1566-67, qui rencontra un grand succès auprès du public élisabéthain et jacobéen. Dans son recueil, c'est la nouvelle 23 qu'il intitule « The Infortunate Marriage of a Gentleman, called Antonio Bologna, with the Duchess of Malfi, and the pitifull death of them bothe ».

² Lorsque Webster a écrit sa pièce, l'histoire de la duchesse d'Amalfi était déjà connue en Angleterre. Les récits de sa tragédie sont inclus dans les deux recueils de nouvelles les plus populaires de l'époque, celui de William Painter cité ci-dessus, et celui de Simon Goulart, *Admirable and Memorable Histories* (1607), traduit par Edward Gimeston. Même si elle est citée brièvement, l'histoire de la duchesse d'Amalfi est aussi mentionnée dans *The Theatre of Gods Judgements* (1597) de Thomas Beard, dans *An Heptameron of Civill Discourses* (1582) de George Whetstone, et dans les ouvrages de Robert Greene, *Gvvydonius The Carde of Fancie wherein the Folly of those Carpet Knights is Decyphered*, (1587) et un ouvrage d'un certain H. C., intitulé *The Forrest of Fancy Wherein is Contained very Prety Apothegmes, and Pleasaunt Histories*, Londres, Thomas Purfoote, 1579, STC (2nd ed.) / 12135.

³ Frank Whigham, « Sexual and Social Mobility in *The Duchess of Malfi* », *Modern Language Association of America*, vol. 100, No. 2, mars 1985, (p. 167-81), p. 167.

⁴ *Ibid.*

se meut en stoïcisme face à la perversité de son frère le Cardinal et devant les cruautés de son jumeau¹ Ferdinand.

2.1.1. Une immobilité défiante ou « an armoured fie-male sculpture »

Étant donné le rang social élevé de la Duchesse issue de la noblesse, il est tentant de se dire qu'elle sera conforme à son époque, c'est-à-dire à l'image de la femme jacobéenne, à savoir une femme obéissante, soumise, immobile, et au premier abord, elle l'est. Néanmoins, on peut rapidement constater que les comportements de la Duchesse affichent une indépendance très singulière pour l'époque. David K. Anderson remarque en outre l'arrogance transgressive de la Duchesse : « she displays a transgressive spirit [...] as she flouts the prohibitions of Ferdinand and the Cardinal with casual *hubris* »². En effet, la Duchesse a un caractère trempé, digne de certains hommes de pouvoir. Sûre d'elle, de ses actions, de ses envies, elle prend le contrôle sur sa destinée à la manière de ses pairs masculins en se 'sculptant' une véritable armure.

C'est dès la scène 3 que la Duchesse entre en scène entourée de son jumeau Ferdinand et de leur frère, le Cardinal. Encadrée et sermonnée par les deux frères sur son veuvage et ses responsabilités de Duchesse, la jeune veuve les écoute sans dire mot. Reste que, lorsqu'ils manifestent leur avis défavorable au sujet des remariages des veuves, elle n'approuve pas leur idée et elle leur fait savoir à demi-mots³. Elle se compare alors à un diamant : « Diamonds are of most value, / They say, that have pass'd through most jewellers' hands », 1.2.211-12). De fait, ciselée comme un diamant, la Duchesse se voit comme une femme, telle une statue, sculptée dans un matériau coûteux, rare et résistant, d'autant plus précieux qu'il a été taillé par plusieurs joailliers. Notons aussi que la Duchesse de Webster, comparée à celle de Bandello et de Painter, octroie plus de valeur à sa personne et se permet d'exprimer son avis. À l'image du diamant, son caractère est dur et ne s'affiche au début de la pièce que par intermittence, pour finalement apparaître en

¹ Dans *The Palace of Pleasure* de William Painter, la Duchesse n'a que deux frères et il n'y a pas de jumeau. Au sujet du thème des jumeaux à l'époque élisabéthaine, voir l'ouvrage *Twins in Early Modern English Drama and Shakespeare*, eds. Daisy Murray et Sanner Garofalo, Londres et New York, Routledge, 2017.

² David K. Anderson, *Martyrs and Players in Early Modern England*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 133.

³ Cette scène où la Duchesse écoute le dialogue de ses frères est un ajout comparé à la version de Matteo Bandello et celle de William Painter.

continu jusqu'au moment de sa mort. Ferdinand la perçoit alors telle une lumière insoutenable, comme si la Duchesse était véritablement une éblouissante sculpture en diamant : « Cover her face. Mine eyes dazzle » (4.2.252).

Pourtant, elle n'est pas toujours aussi brillante aux yeux de son jumeau. Lors de sa première apparition sur scène, devant ses frères, la Duchesse affirme sa soumission en déclarant qu'elle ne se mariera plus (« I'll never marry », 1.2.214). Néanmoins, cette apparente soumission n'est qu'illusion sachant qu'elle a déjà eu deux enfants de son intendant et qu'elle est sur le point d'accoucher du troisième. Ainsi, bien qu'elle apparaisse aussi docile et soumise, et ce depuis le début de son veuvage qui dure depuis plusieurs années, la Duchesse arbore une image sculptée de veuve modèle tout en dissimulant sous son armure de diamant sa vraie nature.

Effectivement, la Duchesse n'est que cette image de veuve obéissante en la présence de ses frères et à la cour. Dès que Ferdinand et le Cardinal la laissent seule ou avec sa dame de compagnie, Cariola, la jeune veuve redevient ce qu'elle est vraiment, et l'être immobile qui se tenait debout quelques instants auparavant devant les deux frères se meut en être muni de convictions, de préférences, d'envies, de désirs¹. Elle s'indigne et se rebelle à l'écoute de leur discours condescendant :

Shall this move me? If all my royal kindred
Lay in my way unto this marriage,
I'd make them my low foot-steps. And even now,
Even in this hate, as men in some great battles,
By apprehending danger, have achiev'd
Almost impossible actions – I have heard soldiers say so –
So I, through frights and threat'nings, will assay
This dangerous venture. Let old wives report
I wink'd and chose a husband.

Enter Cariola

Cariola,

To thy known secrecy I have given up
More than my life: my fame.
(1.2.251-61)

¹ Notons que William Painter présente une Duchesse plus débauchée. Les désirs sexuels de cette dernière sont comparés à un feu incandescent : « fhe felt pryckt wyth any defire, which burned hir heart the more inceffantly, as the flame were hidden and couert¹ ». Voir l'ouvrage de William Painter, *The Palace of Pleasure*, 3 vols., Londres, David Nutt, 1890, vol. 3, p. 7. Painter met donc en exergue la libido effrénée de la jeune femme : « Thys Lady waxed very weary of lying alone, and gryeued hir Hearte to be wythoute a match, fpecially in the Nyght, when the fecrete filence and darkeneffe of the fame prefented before the eyes of hir mind, the Image of pleafure which fhe felt in the lyfe tyme of hir deceafed Lord and Hufband [...] ». (*Ibid.*, p. 8).

La Duchesse de Webster affirme ne pas être déstabilisée par les propos de ses deux frères et annonce son intention de leur désobéir. Elle se décrit même comme une statue triomphante qui monterait les marches vers le mariage de ses rêves entourée d'hommes haineux et dangereux, dont ses frères assimilés à de vulgaires marches (« foot-steps »). Faite d'un matériau dur et inaltérable, elle affiche une incroyable solidité et dit vouloir s'investir corps et âme dans la dangereuse aventure qui consiste à se trouver un époux, à savoir son intendant Antonio. Il semble même qu'au terme de cette conversation, la Duchesse soit plus que jamais résolue à amorcer son entreprise : « [...] the woman is a weak creature not endued with ... strenght and constancy of mind »¹. Pourtant la Duchesse n'est pas une faible femme. Elle souhaite donc se lancer dans une aventure, un voyage, et convoque Antonio :

Wish me good speed;
 For I am going into a wilderness,
 Where I shall find nor path nor friendly clue
 To be my guide.
 (1.2.268-71)

La Duchesse est instinctivement consciente des risques et des conséquences désastreuses de ce qu'elle est sur le point de faire. En quelque sorte, elle déclare emprunter un chemin inconnu, dangereux et inhospitalier rappelant ainsi les labyrinthes des jardins élisabéthains ou jacobéens. Encombré d'inconnus, de dangers et d'incertitudes, l'avenir de la Duchesse devient très précaire. Elle entraîne avec elle, Antonio qui déclare, lorsqu'il doit cacher la grossesse de la Duchesse, être également perdu dans un genre de labyrinthe (« lost in amazement », 2.1.171). De son côté, Michelle M. Dowd constate que la Duchesse est une sorte d'aventurière, de précurseuse : « Anticipating her wooing of Antonio, the Duchess figures herself as a pioneer, taking actions that do not have clear or stable social precedent »². Elle qui était l'image de la veuve modèle se transforme, ici, en une femme entreprenante, masculinisée. Elle est obligée de se viriliser, d'endurcir son paraître à la manière d'une carapace protectrice, pour se préserver. Ainsi, elle apparaît peu à peu dans la pièce dotée d'une armure masculine. À la manière d'un homme, c'est elle qui propose le mariage à Antonio en prétendant qu'elle doit prendre les devants : « If I had a husband now, this care were quit; / But I intend to make you overseer » (1.2.293-94). Alors

¹ Cité dans l'ouvrage de Doris Stenton, *The English Woman in History*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1977, p. 105.

² Michelle M. Dowd, *The Dynamics of Inheritance on the Shakespearean Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 106.

qu'Antonio comprend qu'il est demandé en mariage par sa maîtresse, et lui répond en termes d'acquiescement, cette dernière semble soudain prendre conscience de la singularité (pour ne pas dire du ridicule) de cette acceptation de mariage et déclare : « St Winifred, that were a strange will! » (1.2.301). Une duchesse demandant son intendant en mariage !

Pour couronner le tout, c'est elle qui passe l'anneau au doigt de son mari, prenant ainsi la place d'un religieux (qui, en d'autres circonstances aurait d'ailleurs pu être son frère, le Cardinal). En cela, elle devient aussi puissante que son frère, la personnification même du pouvoir masculin et, qui plus est, du pouvoir religieux. Pour Eileen Jorge Allman, la Duchesse devient une statue masculine, voire hermaphrodite : « If she dares use her body without his presence in the form of permission, the hard steel of patriarchal authority will castrate the man she chooses [...] »¹. Karin Coddon remarque, quant à elle, au sujet de cette transgression : « [...] according to common contemporary notions of social hierarchy, the Duchess is transgressing natural order, not only as a woman curting a man, but a prince courting a commoner »². Par ce processus, la Duchesse perd un peu de sa faiblesse féminine et s'endurcit courageusement, à la manière d'un homme. Son audace est typiquement masculine pour l'époque, même si la Duchesse dit prendre les devants par nécessité (« The misery of us that are born great, / We are forc'd to woo, because none dare woo us », 1.2.350-51), nécessité qui la mènera à se statufier pour l'éternité. Charles R. Forker remarque très justement qu'Antonio ne prend aucune décision face aux certitudes de son épouse : « Antonio follows his lady's lead when the couple are driven into exile. It is the Duchess who determines that for safety's sake they must go their separate ways, and he who meekly accepts her decision »³.

De surcroît, devant la Duchesse, Antonio s'agenouille comme devant une statue. Elle le relève, inversant les rôles. De fait, cette scène absente dans les *Nouvelles* et le *Palais des plaisirs* insiste sur l'autonomie inhabituelle de la jeune femme. Alors qu'elle acquiert encore plus de grandeur, c'est le manque de dignité (en tant que valeur sociale) d'Antonio qui est mis en exergue. Il le reconnaît d'ailleurs assez humblement : « Oh, my unworthiness! » (1.2.339). La Duchesse et Antonio semblent former ici un tableau qui représenterait deux statues, comme dans le cas de certaines effigies funéraires où l'époux et l'épouse agenouillés face à face se regardent pour l'éternité (illustrations n°173, 174,

¹ Eileen Jorge Allman, *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*, Newark, University of Delaware Press, 1999, p. 151.

² *The Duchess of Malfi*, éd. Dympna Callaghan, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2000, p. 33.

³ Charles R. Forker, *Skull Beneath the Skin*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986, p. 333.

175, 176). Elle, de son côté, lui dit qu'en l'épousant en secret, elle est désormais sans cœur, ce qui la rapproche d'un être de pierre : « You have left me heartless » (1.2.358). Son acte d'amour n'est pas sans danger. À l'époque, pour se remarier, une veuve devait obtenir le consentement de son père et dans le cas où ce dernier était décédé, c'était le frère qui avait toute autorité sur sa sœur. La Duchesse, dans la pièce, outrepassa toutes les règles patriarcales appliquées depuis des siècles dans ce contrat de mariage mortifère. Charles R. Forker parle même d'un langage de la mort : « She works the language of mortality into her very proposal »¹. Pour finaliser ce pacte avec la mort vers sa statufication éternelle, elle scelle cet accord d'un baiser et d'un « *Quietus est* » (1.2.373) qui les rendra tous deux silencieux (« quiet ») et immobiles pour une retraite perpétuelle.

Tremblant devant la Duchesse, le Bologna de Webster est dépeint tel un homme pusillanime². Et de fait, la Duchesse devient encore plus combative et s'endurcit encore davantage en bafouant, une nouvelle fois, les codes. En effet, elle renonce à être de pierre au pied de la tombe de son premier époux. En se comparant à une statue d'albâtre pour mieux s'en différencier, la Duchesse ne fait qu'accentuer sa vitalité et elle s'éloigne de la veuve sculpturale, blanche, immobile, accablée de chagrin qu'elle aurait dû être : « This is flesh, and blood, sir, / This not the figure cut in alabaster / Kneels at my husband's tomb » (1.2.362-63). Dympna Callaghan voit dans ce passage une mise en exergue de la différence entre réalité et représentation. Elle explique en effet au sujet de la Duchesse : « She reminds the audience of the difference between representation and reality – between the effigies of living widows in wood and marble depicted praying for the souls of their departed husbands, and their continuing lived reality »³. Cette scène ajoutée par Webster accorde à la Duchesse une dimension nouvelle, celle d'une femme statue.

En se différenciant d'une statue sculptée dans de l'albâtre, qui est un matériau translucide, la Duchesse s'assimile plus aux sculptures de marbre. En affirmant qu'elle n'est pas transparente, elle ne fait qu'appuyer sur son opacité. La référence à l'albâtre met en exergue qu'elle, la Duchesse, la femme qui est (re)mariée, qui a procréé sans que personne ne s'en aperçoive, la sœur qui s'apprête à défier la société patriarcale jacobéenne, et se prépare à affronter ses frères, n'est pas facilement discernable. Aleksandra Lipińska affirme que la translucidité d'albâtre révélerait les desseins de la Duchesse : « [alabaster

¹ *Ibid.*, p. 349.

² Matteo Bandello fait d'Antonio un homme courageux (« vaillant de sa personne »). Voir Matteo Bandello, *Nouvelles*, 3 vols., Paris, Les Belles Lettres, 2008, vol. 1, p. 333. Quant à William Painter, il le décrit comme « valiant of his perfone, a good man of Warre ». Voir William Painter, *The Palace of Pleasure*, *op. cit.*, vol. 3, p. 4.

³ Dympna Callaghan, *The Duchess of Malfi*, *ed. cit.*, p. 4-5.

contains the] ability to reveal the true content, the essence of human existence »¹. En prenant le rôle d'un homme comme l'atteste la phrase d'Antonio lorsque la Duchesse le rassure (« These words should be mine », 1.2.380), elle se sculpte dans un autre matériau qui renforce sa robustesse devant ses ennemis pour paraître plus forte.

Du moment où elle épouse Antonio, elle se permet de tenir tête à son frère le Cardinal qui, ayant appris le dernier accouchement de sa sœur, lui annonce son intention de la marier au Comte de Malatesta. Scène également inventée par Webster, elle permet au dramaturge de mettre en exergue la personnalité bien trempée de la Duchesse. Cette dernière répond alors à son frère d'un air dédaigneux et opiniâtre qu'elle, et elle seule, prendra la décision d'avoir ou non un nouvel époux :

Fie upon him!
A count? He's a mere stick of sugar-candy;
You may look quite through him. When I choose
A husband, I will marry for your honour.
(3.1.41-44)

Il est bien clair dans ses paroles qu'elle n'est pas prête à se laisser manipuler. En outre, le commentaire méprisant qu'elle a pour le Comte fait de lui du sucre candi, c'est-à-dire une matière cristallisée mais qui fond à la chaleur. La Duchesse, par opposition, incarne un matériau solide et inaltérable. Même lorsqu'elle est dépossédée de son duché et bannie (3.4), elle ne s'effondre pas. Face à la proposition de paix de Ferdinand, elle reste solide et déterminée : « Tell them so » (3.5.45). Elle pose même ses conditions :

[...] till I hear are muzzled
No truce, though hatched with ne'er such politic skill,
Is safe that hangs upon our enemies' will.
I'll not come at them.
(3.5.49-52)

C'est encore la Duchesse qui suspecte un piège et propose une séparation anticipée² pour préserver les membres de sa famille en bonne tacticienne³ : « I suspect some ambush »

¹ Aleksandra Lipińska, *Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leyde et Boston, Brill, 2014, p. 34.

² Dans *The Palace of Pleasure*, c'est la servante qui donne l'idée à la Duchesse de rejoindre Antonio, d'envoyer ses biens avant.

³ Dans les œuvres de William Painter et de Matteo Bandello, c'est Antonio qui prend la décision de partir. Se sentant en danger, il décide de partir à Ancône pour se mettre à l'abri pour un temps. Dans les *Nouvelles*, Matteo Bandello écrit que « Bologna partit [avec leurs deux enfants un garçon et une fillette] en laissant son épouse dans la plus grande affliction ». Voir Matteo Bandello, *Nouvelles*, *op. cit.*, vol. 1, p. 337.

(3.5.55). Protégée de son armure, solidifiée, la Duchesse se sculpte une image masculinisée¹.

Pourtant, bien que la Duchesse s'endurcisse jusqu'à revêtir les attributs d'un homme, elle apparaît paradoxalement aussi très féminine. Elle semble ralentie par sa grossesse, et n'est parfois ni masculine, ni même simplement audacieuse. Ainsi, elle semble particulièrement effrayée lorsqu'elle se sent découverte par Bosola : « O good Antonio, / I fear I am undone » (2.1.155-56). Et lorsque Delio demande des nouvelles de la Duchesse, Antonio répond : « She's exposed / Unto the worst of torture, pain and fear » (2.2.63-64). L'héroïne donne à voir à ce moment-là une image matriarcale. Elle a le ventre rond, le pas alourdi par l'enfant qu'elle porte et ses mouvements sont ralentis. Elle s'immobilise d'ailleurs presque complètement pour l'accouchement dans sa chambre où Antonio doit l'enfermer pour que la naissance soit la plus discrète possible². Alors que cette naissance devrait être le moment de sa libération et de celle de son enfant, elle est au contraire plus confinée que jamais. Il est difficile, ici, de ne pas faire le lien avec les statues qui étaient placées à l'écart dans des endroits sous clefs. Du reste, un peu plus loin dans la pièce, la Duchesse demande à Ferdinand qui vient de découvrir son mariage, la raison pour laquelle elle devrait être une sorte de relique sacrée enfermée :

Why should only I,
Of all the other princes of the world,
Be cased-up like a holy relic? I have youth
And a little beauty.
(3.2.137-140)

David K. Anderson note à ce propos que son frère jumeau a, quant à lui, déjà commencé à statufier sa sœur : « Ferdinand does not wait until the third act to begin dehumanizing the Duchess; she is already dehumanized for him, as a statue is dehumanized »³.

Fait particulièrement intéressant pour notre analyse, Webster insère la scène dans laquelle Bosola compare une femme enceinte à une sculpture de verre façonnée dans une verrerie. Il raconte une histoire condescendante à une vieille dame, histoire dans laquelle une jeune suivante voulait savoir quel instrument étrange pouvait ainsi gonfler le verre à la façon d'un ventre de femme : « [...] it was only to know what strange instrument it was should swell up a glass to the fashion of a woman's belly »⁴ (2.2.8-9). Ainsi, Bosola

¹ Cette scène est également absente dans les sources de Matteo Bandello et de William Painter.

² Cette séquestration n'apparaît ni dans l'ouvrage de Matteo Bandello ni dans celui de William Painter.

³ David K. Anderson, *Martyrs and Players in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 139.

⁴ Notons qu'une sculpture de verre est aussi symbole de fragilité.

associe les ventres des femmes enceintes aux verreries. Semblables à des sculptures de verre, les femmes enceintes deviennent alors des objets fabriqués dans un lieu (« glass-house », 2.2.10) où l'on transforme la nature. Le verre est façonné à la manière d'une statue de métal que l'on sort des entrailles chaudes de la flamme pour la travailler¹. Mary Floyd-Wilson remarque que modeler le verre était un métier avec ses propres secrets technologiques : « Glass-making in England was recognized as a craft with its own technological secrets »². Et de fait, Bosola utilise l'image de l'enfer comme le lieu où ces sculptures diaboliques de verre sont confectionnées par des diables : « Hell is a mere glass-house, where the devils are continually blowing up women's souls on hollow irons » (4.2.77-78). Bosola, lui, se lance alors dans une diatribe dans laquelle il affirme que les femmes ne connaissent rien à cette science ni aux mathématiques d'ailleurs, mais parviennent tout de même à se sculpter un ventre rond. Toujours selon lui, les mathématiques servent à connaître le moyen (« trick », 2.2.22) de faire converger un grand nombre de droites en un seul centre. En amalgamant, une science quelque peu mystérieuse à la femme, Webster, à travers le discours de Bosola, instille que le corps de la femme est un lieu indiscernable, énigmatique, voire diabolique.

En plus d'être comparée à une statue de verre, la Duchesse est également assimilée à une sorte de sculpture peinte. Bosola fait allusion à la tromperie du maquillage³ comme Hamlet l'avait fait au sujet d'Ophélie : « I have heard of your paintings well enough. God hath given you one face and you make yourselves another » (3.1.144-46). Sauf qu'ici, Bosola parle de couleurs appliquées sur un visage déformé par le scorbut. Son discours révèle qu'il n'a pas une très haute estime des femmes et que, jeunes ou âgées, elles sont souvent sournoisement maquillées (ou « peintes ») à la manière des tableaux (et des sculptures) qui sont, eux, comparables à de dangereuses idoles. Il utilise d'ailleurs le terme de « peinture » d'une manière insultante : « You come from painting now? » (2.1.21). Devant l'incompréhension de la vieille dame, Bosola clarifie alors sa pensée en citant le cas d'une femme qui jadis avait un visage vérolé et se l'écorcha afin de mieux le niveler. En racontant cette anecdote, Bosola veut montrer que les femmes sont finalement assez similaires à des sculptures que l'on cisèle, que l'on râpe, que l'on lime, que l'on peint, que l'on falsifie, dans le seul but de séduire. Les femmes ne sont, somme toute, que de

¹ Ce terme est couramment utilisé par les sculpteurs.

² Mary Floyd-Wilson, *Occult Knowledge, Science, and Gender on the Shakespearean Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 117.

³ Au sujet de la fausseté du maquillage, voir le traité de Thomas Tuke, *A Treatise against Painting and Tincturing of Men and Women against Murther and Poysoning*, Londres, Tho. Creed, and Barn, 1616, STC (2nd ed.) / 24316.

vulgaires sculptures trompeuses, perfides et félonnes, proches des idoles perpétrant des pseudo-miracles :

Why, from your scurvy face-physic. To behold thee not painted inclines somewhat near a miracle. These in thy face here were deep ruts and foul sloughs the last progress. There was a lady in France that, having had the small-pox, flayed the skin off her face to make it more level; and whereas before she looked like a nutmeg-grater, after she resembled an abortive hedge-hog.
(2.1.23-29)

En outre, Bosola utilise des termes empruntés aux sculpteurs qui pratiqueraient la réfection d'une statue abîmée et décolorée : « No, no, but careening of an old, morphewed lady, to make her disembugue again. There's rough-cast phrase to your plastic » (2.1.31-33). La vieille dame lui répond alors, « It seems you are well acquainted with my closet » (2.1.34), rappelant ainsi par le terme « closet » les pièces où les statues étaient reléguées dans des pièces fermées pour être dissimulées¹. Jamais à court d'arguments, Bosola compare alors la pièce fermée mentionnée par la dame à une boutique de sorcière (« shop of witchcraft ») où les femmes achètent des onguents dissimulateurs, et où le paraître fallacieux est donc de mise.

Une sorte de diptyque religieux et trompeur impliquant un moment de stase est également évoqué lorsque Bosola propose à la Duchesse de se rendre à Notre-Dame-de-Lorette. À l'époque de Webster, « Our Lady of Loreto » (illustration n°177) dans la province d'Ancône en Italie, est considérée comme le site le plus sacré dédié au culte de Marie et il était commun que les pèlerins s'y rendent par piété. Cet endroit est intimement lié au site anglais « Our Lady of Walsingham »² (illustrations n°178, 179³) car la statue de la vierge à l'enfant de l'époque était la réplique de la sculpture à Loreto⁴. Lisa Hopkins le constate aussi : « Loreto had a particular significance for English readers and audiences because the original statue of the virgin at Walsingham, England's holiest shrine, had been a copy of our lady of Loreto »⁵. Ce lieu de pèlerinage⁶ localisé à Norfolk était connu depuis

¹ Voir supra, p. 125-30.

² H. M. Gillett, *Walsingham: The History of a Famous Shrine*, Londres, Burns Oates & Washbourne, 1946. Voir aussi l'ouvrage de J. C. Dickinson, *The Shrine of our Lady of Walsingham*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.

³ Voici les statues actuelles qui datent de 1922 (illustration n°178) et de 1954 (illustration n°179).

⁴ Cette statue a été détruite en 1538 sous les ordres de l'évêque Latimer.

⁵ Regina Buccola et Lisa Hopkins, *Marian Moments in Early Modern British Drama*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 77.

⁶ C'est dès le XI^e siècle que Walsingham devient un pèlerinage important après que la Vierge Marie apparaît à une noble saxonne, Richeldis de Faverches, en 1061. Cette dernière reçut l'ordre de construire une réplique de la maison de la Sainte Famille de Nazareth en l'honneur de l'Annonciation. La Sainte Maison fut construite en bois et ornée d'une statue de bois de la Vierge Marie en Trône tenant l'Enfant Jésus assis dans

le XI^e siècle comme « le Nazareth anglais » étant donné que la Sainte Maison à Walsingham est une réplique de la maison de la Sainte Famille à Nazareth. Il est donc fort probable que le public jacobéen ait immédiatement fait le lien entre ces deux lieux. Quant au lien entre la Duchesse et la sculpture de Notre-Dame-de-Lorette, toutes deux partagent en quelque sorte la même destinée. Ferdinand, ne dit-il pas vouloir la brûler, comme cela fut en effet le cas de la sculpture de la vierge de Walsingham en 1538 à Londres, brûlée par les iconoclastes protestants ?

Que ce soit Bosola, Ferdinand ou le Cardinal, tous constatent que la Duchesse a intégré la consistance d'une sculpture, à savoir sa résistance, son apparence et son immobilité, contrairement à la Duchesse de Bandello et de Painter. En effet, face au portrait féminin beaucoup plus traditionnel dans ces deux pièces du XVI^e siècle (mis à part l'indocilité de la Duchesse quant au choix de son époux qui apparaît dans les trois ouvrages), le personnage-titre de Webster présente, lui, deux images de la jeune femme qui varient avec les gens qui l'entourent. L'une est une image sculpturale d'une femme prisonnière de son rang social qui exige d'elle qu'elle soit immobile, muette et obéissante. L'autre est l'image qu'elle montre en présence d'Antonio, de Cariola, ou lorsqu'elle est seule, sans son armure protectrice. Elle apparaît alors, comme une femme autonome, émancipée, forte et pugnace.

2.1.2. Une immobilité stoïque

La découverte du mariage de la Duchesse et de son nouveau-né par les frères d'Aragon change la donne. Gardons à l'esprit qu'en s'unissant à Antonio, la Duchesse renonce à sa liberté de veuve, comme l'a bien dit le Cardinal : « The marriage night / Is the entrance into some prison » (1.2.235-36). Aussi, lorsqu'elle consent à porter les enfants d'Antonio, elle accepte en quelque sorte d'être dépendante de son mari et de s'immobiliser progressivement vers une rigidité stoïque.

ses bras. Walsingham resta durant tout le Moyen Âge l'un des plus grands pèlerinages d'Europe du Nord. De nombreux rois d'Angleterre s'y rendirent, parmi lesquels Henri III (en 1231 ou 1241), Édouard I (en 1289 et 1296), Édouard II en 1315, Édouard III en 1361, Henri VI en 1455, Henri VII en 1487 et enfin Henri VIII, qui fut ensuite l'auteur de sa destruction par le feu en 1538 à Londres. Le lieu redevient à nouveau un lieu de pèlerinage à la fin du XIX^e siècle.

Le stoïcisme est une philosophie de vie et dans le cas de la Duchesse, de mort. Le terme est complexe à définir car il y a plusieurs sortes de stoïcismes, toutefois toutes ses formes partagent des points communs. En effet, lorsque l'on parle de « stoïcisme » ou que l'adjectif « stoïque » est utilisé, on y voit souvent une suppression de toutes émotions, de toutes passions, une impassibilité qui mène à l'obtention du bonheur. A. D. Nuttall parle de « freedom from disturbance »¹. Ainsi saint Augustin parle des principes du stoïcisme en prenant Énée en exemple en ces termes :

So the mind [...] permits no perturbations, however they may affect the lower levels of the soul, to prevail in it over reason. No, on the contrary, the mind itself is their master and, when it will not consent but rather stands firm against them, upholds the sovereign of virtue. Such a one is Aeneas, as described by Virgil in the words: "His mind remains unshaken; in vain flow forth the tears"².

En d'autres termes, être stoïque revient à être vertueux, patient et d'accepter ce qui arrive, de raisonner pour éliminer toutes préoccupations qui embueraient l'esprit de pensées négatives, sélectionner ce qui est bénéfique et rejeter ce qui est néfaste.

Dans le cas de la Duchesse, son attitude confine au stoïcisme lorsque Ferdinand, furieux, apprend le remariage de sa sœur³. Ce dernier s'échauffe :

Apply desperate physic!
We must not now use balsamum, but fire,
The smarting cupping glass, for that's the mean
To purge infected blood, such blood as hers.
(2.5.23-26)

En évoquant une scène d'immolation, Ferdinand décrit tout simplement un acte de purification qui n'est pas sans rappeler la façon dont certaines sculptures ont été détruites au XVI^e siècle⁴. Dans sa rage, il évoque une métaphore quelque peu différente, mais dans la même veine sculpturale : « I would have their bodies / Burnt in a coal-pit, with the ventage stopp'd, / That their curs'd smoke might not ascend to heaven » (2.5.67-69). Frank Whigham y détecte la notion de quarantaine⁵. La Duchesse est en effet mise à l'écart comme une personne infectée par quelque maladie dangereuse et contagieuse. Webster

¹ A. D. Nuttall, *The Stoic in Love*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989, p. 58.

² St Augustin, *The City of God against the Pagans*, 7 vols., Londres, William Heinemann Ltd, 1968, vol. 3, ix, 4, p. 167.

³ Dans les sources de Webster, les frères sont furieux mais aucune conversation entre Ferdinand et le Cardinal n'est rapportée dans le texte.

⁴ Voir supra, p. 125-30.

⁵ Frank Whigham, *Seizure of the Will in Early Modern English Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 197-98.

associe encore une fois la Duchesse à une sculpture mystérieuse et pernicieuse qui doit être enfermée dans un lieu clos jusqu'à sa destruction. D'ailleurs, si la Duchesse n'est pas détruite par le feu, Ferdinand veut la hacher menu : « [...] I have hewed her to pieces! » (2.5.31). Face à la fureur de son jumeau et au cynisme du Cardinal, elle décide d'apparaître alors la moins troublée possible, et d'afficher un comportement imperturbable à la manière de certains sages stoïciens¹.

Aussi, lorsqu'à Notre-Dame-de-Lorette, la Duchesse et ses enfants sont bannis (3.4) par le Cardinal, seuls quelques gestes muets évoquant un spectacle de marionnettes sont accomplis. Martha Ronk Lifson analyse d'ailleurs ce moment comme suit : « [...] the duchess of Malfi is carved out on stage in dumbshows, pantomimes, masque-like scenes, and still moments in which characters appear like statues or tableaux vivants »². Arrêtée et ramenée dans la chambre de son palais, immobilisée dans un espace clos, l'héroïne n'oppose aucune résistance physique et trouve même la force de plaisanter : « Oh, they are very welcome » (3.5.94), puis « I am your adventure, am I not? » (3.5.97). Son verbe est acerbe et elle argumente avec Bosola déguisé en geôlier, bien qu'elle sache qu'il n'est plus temps d'être sauvée. Malgré les circonstances et son enfermement, la Duchesse inspire le respect³. Bosola, en la décrivant, voit en elle une forme de beauté parfaite :

Nobly: I'll describe her:
 She's sad, as one long used to't, and she seems
 Rather to welcome the end of misery
 Than shun it; a behaviour so noble,
 As gives a majesty to adversity.
 You may discern the shape of loveliness
 More perfect in her tears than in her smiles.
 She will muse for hours together, and her silence,
 Methinks, expresseth more than if she spake.
 (4.1.2-10)

L'utilisation à deux reprises du terme 'noble' par Bosola démontre avec quel stoïcisme la Duchesse accepte son sort. Bosola affirme qu'elle semble plus disposée à accueillir la fin de sa misère qu'à l'éviter. La Duchesse a pour souci de préserver sa dignité, et sa volonté de ne pas désespérer inspire respect et admiration. Bosola remarque très justement que la

¹ Voir *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, éd. Pierre-François Moreau, Paris, Albin Michel, 1999.

² Martha Ronk Lifson, « Embodied Morality in "The Duchess of Malfi" », *Pacific Coast Philology*, vol. 23, No. ½, nov. 1988, (p. 47-59), p. 49.

³ Dans l'ouvrage de Bandello, il est simplement dit que la Duchesse et ses enfants sont tués. Bandello écrit que « [...] la dame, ses petits-enfants et sa chambrière furent, comme on l'apprit clairement par la suite, impitoyablement mis à mort dans le donjon du château ». Voir Matteo Bandello, *Nouvelles, op. cit.*, vol. 1, p. 342. Par contre, dans le *Palais des plaisirs*, la Duchesse est étranglée.

noblesse de la Duchesse face à la mort confère de la majesté à ses adversaires, que ce soit ses frères ou la mort¹. Ferdinand, lui, voit simplement qu'elle s'endurcit. Il utilise le terme « fortified » (4.1.11) qui correspond parfaitement à sa personne qui est de plus en plus forte, robuste, comme entourée d'une fortification qui la protège. Alors que Bosola dit vouloir la reconforter, elle refuse catégoriquement son aide : « I will have none » (4.1.18), manière de montrer qu'elle accepte son sort.

Le stoïcisme de la Duchesse s'accentue encore au moment où, ayant serré la main qu'elle croit être celle d'Antonio² (« [...] Here is a hand, / To which you have vowed much love. The ring upon't / you gave », 4.2.42-44), elle découvre en la baisant que c'est la main coupée d'un cadavre (« You are very cold. / I fear you are not very well after your travel / Ha? Lights! Oh horrible » (4.1.50-52). Ferdinand utilise les figures de cire et la main coupée dans le but de la mener au désespoir (« to bring her to despair », 4.1.115) avant la mort et d'obtenir enfin une réaction de sa sœur. Croyant que c'est la main de son époux, elle ne désire alors plus rien (« There is not between heaven and earth one wish / I stay for after this », 4.1.61-62) que de mourir et de s'immobiliser « to that lifeless trunk [...] freeze to death » (4.1.68-69). Bosola dit à la Duchesse qu'elle doit vivre, mais elle veut mourir de faim : « I'll starve myself to death » (4.1.76). Rien ne l'ébranle dans sa certitude stoïque ; mourir enchaînée à un mort, mourir de faim, le moyen lui en est bien égal. Le caractère de la Duchesse, naturellement noble, reçoit du malheur une dignité nouvelle. Lars Engle et Eric Rasmussen analysent cette scène comme une sorte de repli sur elle-même qui lui donne la force d'accepter sa situation : « [i]n response to her torment, the Duchess turns to a cultivation of a privileged interiority: that of the stoic whom the tyrant cannot break, or the saint whom the oppressor cannot bring to recantation »³.

Devant l'indifférence stoïque de la Duchesse face à la mort, Ferdinand prévoit de lui faire perdre la raison grâce à une ronde de fous qu'il loge près de ses appartements. Après le détachement qu'elle a affiché devant la douleur, restera-t-elle aussi stoïque devant la folie ? Elle prend son parti de l'incessant bruit de ses voisins qui, elle le sait, bercera sa

¹ Dans la version de William Painter, après avoir été jetée en prison, la Duchesse reçoit la visite d'un geôlier qui lui annonce sa mort prochaine. À cette nouvelle, le comportement de la Duchesse est loin d'être stoïque. Le dramaturge écrit : « I leave for you to thinke what horroure, and traunce affayled the feeble heart of this poore Lady, and wyth what eares she receyued that cruell meffage, but hir cryes, and moanes together with hir fighes and lamentations ». Juste après, trois bourreaux entrent et la Duchesse les supplie à nouveau de l'épargner : « beseech you my friend to have pity ». Pour ces deux citations, voir William Painter, *The Palace of Pleasure*, op. cit., vol. 3, p. 36.

² Cette scène est un ajout de Webster.

³ Lars Engle et Eric Rasmussen, *Studying Shakespeare's Contemporaries*, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 40.

mort : « The robin redbreast and the nightingale / Never live long in cages » (4.2.13-14). La Duchesse se prépare à la mort de manière très digne et pausée, dans l'attente d'un apaisement. Peu à peu, elle s'engourdit : « When I muse thus, I sleep » (4.2.16). Elle semble même voir le ciel au-dessus de sa tête fait de plomb fondu : « Th' heaven o'er my head seems to be made of molten brass » (4.2.25). Alors que son stoïcisme s'accroît, le cuivre liquide semble contaminer tous les éléments environnants et la Duchesse paraît se changer en une statue funéraire. Il est clair qu'elle en est bien consciente par sa question à Cariola : « Who do I look like now? » (4.2.30). Son stoïcisme, qui est maintenant statufication, est évident. Sa servante lui répond :

Like to your picture in the gallery,
 A deal of life in show, but none in practice;
 Or rather like some reverend monument
 Whose ruins are even pitied.
 (4.2.31-34)

Celle qui avait donné tellement d'importance à la vie ressemble désormais à un navrant monument funéraire en ruine. D'autant plus que lorsque les fous entrent dans la salle où la Duchesse et Cariola se trouvent, ils n'apparaissent eux aussi que comme des monuments en ruine, déambulant dans la pièce. Quant à Bosola, il semble voir la Duchesse, allongée en gisante, déjà presque morte. La Duchesse le remarque : « Thou speak'st as if I lay upon my death-bed, / Gasping for breath. Dost thou perceive me sick? » (4.2.110-11). Bosola ne parvient qu'à décrire un corps en décomposition, une statue de transi :

Thou art a box of worm-seed, at best but a salvatory of green mummy. What's this flesh? A little crudded milk, fantastical puff-paste. Our bodies are weaker than those paper-prisons boys use to keep flies in; more contemptible, since ours is to preserve earth-worms. Didst thou ever see a lark in a cage? Such is the soul in the body: this world is like her little turf of grass, and the heaven o'er our heads like her looking-glass, only gives us a miserable knowledge of the small compass of our prison.
 (4.2.117-25)

Il compare la Duchesse à une momie remplie de vers dont la peau couleur de lait, couleur d'albâtre, est emprisonnée comme dans un carcan. Vouée à une mort précoce, se sachant condamnée, la Duchesse accepte pourtant, avec un courage et une résignation *stoïque*, sa propre mort. Du reste, elle semble soulagée de quitter ce monde maintenant que son mari et ses enfants (du moins le croit-elle) n'appartiennent plus à ce monde. Sans les êtres aimés, elle est une sculpture vide comme ce monde qui est fait de vanités. On y décèle presque un

mépris pour ce monde¹, un *contemptus mundi*, qui ne peut plus rien lui offrir. Désormais, la jeune femme tourne son esprit vers le futur, au-delà de sa mort, là où la félicité l'attend sans entrave, ni émotionnelle ni matérielle. La Duchesse semble être dans un état d'esprit assez néo-platonicien car cette dernière ressemble à ce moment de résignation *stoïque* à une sage, soumise mais éclairée. Elle ne cherche pas, ou plus, à atteindre un objectif et est dans un moment de stase près de celui de l'extase. Par ce terme, il faut comprendre que la jeune femme est comme soustraite au monde sensible qui est une perspective que l'on retrouve chez Plotin. En effet, dans son ouvrage *Ennéades VI*, le philosophe décrit presque une expérience mystique où l'être contemple sans aucune émotion :

[...] dans son ascension, il [l'être] n'avait plus ni colère ni désir ; plus de raison, plus de pensée même en lui ; et, puisque il faut le dire, lui-même il n'est plus : arraché à lui-même et ravi par l'enthousiasme, il se trouve en un état calme et paisible [...] il reste tout à fait immobile ; il est devenu l'immobilité elle-même ; les belles choses n'attirent pas ses regards ; car il regarde au-dessus de la Beauté elle-même : il a dépassé le cœur même des vertus, comme l'homme entré à l'intérieur d'un sanctuaire a laissé derrière lui les statues placées dans la chapelle ; c'est elles qu'il reverra les premières quand il sortira du sanctuaire, après l'avoir contemplé et après s'être uni non plus à une statue ni à une image du dieu, mais au dieu lui-même².

Ainsi, le comportement de la Duchesse révèle-t-il qu'elle n'accorde que peu de crédit à l'Homme et sa vanité, voire même que son discours est eschatologique³. Il faut dire que le contexte historique de l'époque favorise plutôt le pessimisme dans ce monde terrestre. Entre deux conflits avec l'Espagne, l'Angleterre, ni en guerre ni en paix, a toujours l'épée de Damoclès suspendue sur sa couronne. La peste faisant également beaucoup de décès consécutivement en 1593 et 1603, la mort est donc bien présente dans les esprits. Inévitablement, les pensées eschatologiques de fin du monde encombraient sans peine les esprits. Aussi, en rejoignant stoïquement ceux qui lui sont chers, la Duchesse souligne l'importance qu'elle accorde à 'l'après-mort'. En quittant sereinement son corps terrestre, la jeune femme se garantit une entrée dans sa 'nouvelle' forme, presque une forme de résurrection. C'est d'ailleurs grâce à son désintéret et à son apathie que les hommes puissants envoyés pour la rendre démente – astrologue, juge, prêtre, docteur – ne l'atteignent pas. Sa question rhétorique « Am I not thy Duchess? » (4.2.126) montre

¹ Maurice Abiteboul, *Le drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Faculté des lettres et sciences humaines, Université d'Avignon, 1992, p. 14.

² Plotin, *Ennéades VI*, 2ème partie, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 187.

³ Voir l'article de Stephen Marche intitulé « John Webster and the Dead: Reading the Duchess of Malfi's Eschatology », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVIII, 2 (2004) /79, p. 79-95. <http://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/viewFile/9015/5981> (site consulté le 25 avril 2015).

qu'elle sait qui elle est. Aussi, en affirmant héroïquement quelques vers plus loin, « I am Duchess of Malfi still » (4.2.133), la jeune femme triomphe-t-elle de la cruauté et de la souffrance en se statufiant¹. Dans son immobilité, elle rehausse encore la noblesse de son titre et son être. David Farley-Hills parle ici de résistance stoïque à la tyrannie. Il voit dans son attitude une volonté de faire triompher la raison sur la folie et la tyrannie (« an affirmation of reason and an assertion of the stoic kingship of the mind, undismayed by tyranny »)². Alors que le cercueil lui est présenté comme sa dernière demeure, la Duchesse ne montre aucun effroi : « Peace, it affrights not me » (4.2.162).

Pour Bosola, en fin de compte, la Duchesse est déjà statufiée : « My trade is to flatter the dead not the living / I am a tomb-maker » (4.2.138-39). La Duchesse ne montre aucun signe de peur et plaisante à nouveau avec Bosola sur la forme de la tombe qu'il va lui dédier après sa mort. Ce dernier discourt alors sur les statues funéraires des princes actuels, qui ne les représentent plus, comme jadis, gisant dans l'attitude de la prière, mais la main sous la joue (illustrations n°180, 181, 182, 183). Les statues funéraires ne sont plus sculptées les yeux fixés sur les étoiles du firmament mais, comme si leur âme était uniquement tournée vers les choses de ce bas monde, on leur penche la tête de côté. Bosola regrette ainsi le temps où les statues funéraires étaient plus pieuses³ (4.2.147-52).

Faisant face à ses bourreaux armés, prêts au meurtre, la Duchesse ne cède pas à la panique et continue à souffrir avec noblesse, courage et dignité sans essayer d'éviter son malheur. Elle semble même attendre patiemment que ce 'moment se passe'. D'ailleurs, Gilles Monsarrat constate que « la patience⁴ devient alors un moyen de salut. Elle [la patience] atteint une sérénité où l'esprit échappe à l'empire de la fortune, en acceptant ce qui arrive. C'est en nous-même qu'il faut chercher le bonheur et nous ne sommes malheureux que lorsque nous croyons l'être »⁵. Quant à Maurice Abiteboul, il rappelle que « l'aptitude à endurer sans broncher les pires douleurs et les pires tourments, de même

¹ Le jeu de mot de « still » laisse à penser que la Duchesse se voit elle aussi comme une sculpture.

² David Farley-Hills, *Jacobean Drama: A Critical Survey of the Professional Drama, 1600-1625*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1988, p. 146.

³ Alors que la Duchesse plaisante Bosola sur la statue funéraire qu'il lui fera, le terme de « mode » est utilisé dans leur conversation afin d'introduire un peu de frivolité, « little merry » (4.2.142) dit-elle. Bosola lui répond de manière satirique, se moquant de la mode des nouveaux tombeaux. Il est question ici de l'iconographie de la vanité, mettant en évidence l'inconsistance et la fragilité de la vie. Voir au sujet de vanités, le catalogue de l'exposition sur *Les Vanités dans la peinture au 17^e siècle*, organisée par Caen, Musée des Beaux-Arts, juillet-octobre 1990, puis à Paris, Musée du Petit Palais, novembre 1990-janvier 1991.

⁴ Voir supra, p. 252-54, 282-83.

⁵ Gilles Monsarrat, *Les thèmes stoïciens dans la littérature de la Renaissance anglaise*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1975, p. 13-14.

que la fortitude devant la mort sont des vertus qui caractérisent le personnage stoïcien »¹. Alors que Cariola est prise de panique et la supplie d'appeler au secours, la Duchesse fait calmement ses adieux à sa fidèle servante. Elle conseille même ses tortionnaires, s'agenouille en signe de soumission et d'humilité, témoignant ainsi d'une élévation bien au-dessus du niveau traditionnel des êtres humains :

Pull, and pull strongly, for your able strenght
Must pull down heaven upon me.
Yet stay; heaven-gates are not so highly arched
As princes' palaces; they that enter there
Must go upon their knees [Kneels]. Come, violent death,
Serve for mandragora to make me sleep.
Go tell my brothers, when I am laid out
They then may feed in quiet.
(4.2.219-26)

En la représentant agenouillée devant sa mort imminente, c'est l'image d'un priant que le dramaturge suggère ici. Par ailleurs, en s'agenouillant, la Duchesse reproduit la posture qu'elle avait prise au pied de la statue de la vierge de Walsingham (illustrations n°178, 179), comme le remarque aussi John Russell Brown : « when the Duchess stops her executioner so that she may kneel before death [...] she is repeating the ritual posture that she had taken before at the shrine of Our Lady »². La Duchesse renvoie une image de sainte, stoïque devant la mort, sachant que des temps meilleurs l'attendent. L'image se transforme ensuite en statue de gisant avec les termes « laid » et « quiet » qui renforcent le thème de la mort, et donc, de la statue funéraire.

En outre, le calme stoïque de la Duchesse est d'autant plus paisible qu'il est comparé quelques vers plus loin à la colère de Cariola qui essaie désespérément de trouver des excuses pour ne pas mourir. Elle se dit fiancée, puis enceinte et demande justice devant une mise à mort si arbitraire :

You are deceived, sir
I am not prepare for't. I will not die!
I will first come to my answer, and know
How I have offended.
(4.2.231-34)

¹ Maurice Abiteboul, *Le drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, op. cit., p. 101.

² John Webster, *The Duchess of Malfi*, éd. John Russell Brown, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 15.

À aucun moment la Duchesse ne remet quoi que ce soit en question. Elle répond de manière stoïque aux persécutions morales et physiques de ses frères tout en défiant et édifiant ceux qui l'entourent par sa noblesse et sa constance. Sans doute pas aussi vertueuse que Desdemone ou qu'Hermione, la Duchesse, dans sa vie de femme, a privilégié l'amour, c'est-à-dire l'épanouissement du corps, même si cela signifie aussi l'épanouissement dans la souffrance.

2.2. Les frères d'Aragon : formes machiavéliques

Force est de constater que Ferdinand, tout comme son frère le Cardinal, souffre d'un tourment encore plus grand que celui de la Duchesse. Alors que celui de la Duchesse est physique et moral, le mal qui ronge les deux frères est pernicieux, latent, vicieux. Dès que la pièce commence, une description singulière du Cardinal et de son frère est faite par Bosola. Ce dernier les décrit comme des arbres tordus, « plum trees that grow crooked » (1.1.48). Il rajoute que bien qu'ils soient courbés et déformés, ils parviennent à donner de beaux fruits. Pourtant, ces derniers ne sont mangés que par la vermine (« they are rich, and, o'erladen with fruit, but none but crows, pies and caterpillars feed on them », 1.1.49-50). Ainsi, Bosola met en exergue la différence entre l'apparence des deux frères et ce qu'ils sont vraiment. L'un cardinal, l'autre Duc de Calabre, ils devraient, de par leur fonction ou / et leur rang, se comporter en hommes dignes, acteurs de leurs décisions. Pourtant, ils ne personnifient qu'immobilisation, corruption, pourrissement et mort, comme le remarque Charles R. Forker : « This imagery, of course, emphasizes their moral stagnancy, their mutual corruption and association with decay and death »¹. De fait, ils s'exhibent tels des êtres animés d'une avidité irrémédiablement paralysante.

2.2.1. Le Cardinal : forme machiavélique du vice

À la fin de la pièce, le Cardinal est définitivement statufié, mort suriné, étendu sur scène. En le poignardant, Bosola l'immobilise pour toujours. Mais, avant son immobilisation, le religieux s'était sculpté une image spirituelle qui est bien loin de ce que son titre et son costume d'apparat lui imposent. Tour à tour apprêté en homme d'Église, puis en général de l'armée ou encore présenté en amant vénal, le Cardinal, membre

¹ Charles R. Forker, *Skull Beneath the Skin*, *op. cit.*, p. 316.

électeur du Pape, s'expose alors comme une figure hypocrite et sournoise, à l'image des sculptures catholiques prohibées au XVII^e siècle en Angleterre¹.

En effet, *La duchesse d'Amalfi* est considérée par la plupart des critiques² comme une pièce anticatholique qui met en exergue la vénalité et la corruption de la cour italienne à la Renaissance. Après la description au vitriol que fait Bosola des frères d'Aragon (1.1.48-59), Delio affirme clairement que ce dernier est un meurtrier au service du Cardinal (« I knew this fellow seven years in the galleys / For a notorious murder, and 'twas thought, / The Cardinal suborned it », 1.1.67-69). De fait, Delio dévoile l'image perfide, sournoise et hypocrite d'un homme d'Église. Bien que le Cardinal porte les habits ecclésiastiques, son costume n'est qu'une façade. À la manière des statues du catholicisme romain, le Cardinal désigne une imposture religieuse. La cérémonie de Notre-Dame-de-Lorette, dans laquelle le Cardinal revêt en grande pompe les attributs militaires et bannit la Duchesse en vertu des nouveaux pouvoirs que lui confère son costume (3.4), constitue un exemple manifeste et satirique des abus du pouvoir catholique³. En s'habillant en officier, le Cardinal devient un puissant politique qui fait pression sur le Pape, lui édictant presque de saisir l'état d'Ancône (3.4.29-32). Les terres d'Antonio confisquées, le Cardinal en dispose alors comme il le souhaite, sans aucune autre forme de procès (5.1.32-33). Ce faisant, le religieux se dévoile comme un être cruel, de marbre, face à ses propres compromissions. Silvio note la malveillance du Cardinal, qui, selon lui, aurait dessiné sur son visage plus de grimaces que Michel-Ange n'aurait façonné de sourires : « That Cardinal hath more bad faces with his oppression than ever Michelangelo made good ones » (3.3.51-52). En d'autres termes, tel un artiste du mal, le Cardinal façonne des autoportraits torturés et déforme ses propres traits.

Paradoxalement, c'est dans le lieu saint de Notre-Dame-de-Lorette que le cardinal revêt l'accoutrement d'un commandant militaire⁴. Comme dans un spectacle de mime (« a form of banishment in dumbshow », 3.4.14-15), le cardinal devient alors une sorte de

¹ Voir supra, p. 102-13.

² À propos des préjugés anticatholiques, voir par exemple, Peter Lake, « Anti-popery: The Structure of a Prejudice », in *Conflicts in Early Stuart England*, éd. Richard Cust and Ann Hughes, Londres et New York, Longman, 1988, p. 72-106. Voir aussi Anthony Milton, « A Qualified Intolerance: The Limits and Ambiguities of Early Stuart Anti-Catholicism », in *Catholicism and Anti-Catholicism in Early English Texts*, éd. Arthur Marotti, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1999, p. 86-115.

³ Pour plus d'informations sur les tragédies de l'époque Tudor à Jacobéenne en matière de protestantisme et de catholicisme, voir l'ouvrage de Alison Shell, *Catholicism, Controversy and the Literary Imagination, 1558-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

⁴ Cette scène est un ajout de Webster.

représentant caricatural de la loi jugeant la Duchesse. La scène du procès (3.4) où la Duchesse est associée à la Vierge Marie et bannie d'un geste muet et impérieux du Cardinal, rappelle une 'cérémonie religieuse' avec les objets du culte, la croix, la mitre, l'aube et l'anneau de cardinal (3.4.10-11). Ces ustensiles ont le statut de simples accessoires de théâtre, au même titre que l'épée, le heaume, le bouclier et les éperons (3.4.12). Le cérémonial désacralisé par Webster n'apparaît alors plus que comme un spectacle de marionnettes fallacieux, orchestré par un religieux machiavélique, où l'ecclésiastique est un simple acteur qui joue un rôle. Les religieux chantent un chœur antique (3.4.16-19) et deviennent des chantres de corruption travestis masquant leurs vices¹ sous l'affublement de la vertu (3.4.20-36). Les pèlerins se muent, quant à eux, en simples spectateurs pris en otages par des prêtres immoraux et vicieux. Néanmoins, leurs interprétations de la scène soulignent des détails intéressants comme, d'une part, la cruauté et la force d'un tel spectacle (« Yet the Cardinal / Bears himself much too cruel », 3.4.28-29), et d'autre part, le rôle de la papauté dans cette annulation violente du mariage de la Duchesse :

First pilgrim:

But by what justice?

Second pilgrim:

Sure, I think by none –

Only her brother's instigation.

First pilgrim:

What was it, with such violence, he took

Off from her finger?

Second pilgrim:

'Twas her wedding ring,

Which he vowed shortly he would sacrifice

To his revenge.

(3.4.33-38)

Aussi, nul ne doute qu'à travers cette mise en scène caricaturale d'un vrai-faux commandant-cardinal, c'est en fait la société catholique et de surcroît italienne que Webster stigmatise comme fallacieuse, sournoise et machiavélique².

¹ Au sujet des vices des catholiques, voir l'ouvrage de Stephen Batman, *A Christall Glasse of Christian Reformation wherein the Godly maye Beholde the Coloured Abuses Vsed in this our Present Tyme*, Londres, John day, 1569, STC (2nd ed.) / 1581. Dans cet ouvrage, l'auteur liste dans un premier temps les vices des ennemis de Dieu, à savoir les papistes. L'on y trouve l'avidité « covetousness », la paresse « sloth », la colère « wrath », la luxure « lechery », la gourmandise « gluttony », l'envie « envy » et l'orgueil « pride ». Notons qu'il répertorie également les vertus des protestants c'est-à-dire, l'amour « love », la foi « faith », la charité « charity », la justice « justice », la vérité « truth », la sagesse « wisdom » et la paix « peace ».

² Bien que Machiavel ne soit pas traduit en anglais en 1614, le terme est utilisé et compris par les Élisabéthains et Jacobéens dès 1560 pour indiquer une politique trompeuse et sans scrupule (« political

La fausseté du Cardinal est à nouveau mise en avant par Antonio lorsque ce dernier le décrit comme une créature superficielle (« superficially hang on him, for form », 1.2.70) et dit de lui qu'il est un « melancholy churchman » (1.2.71). En le qualifiant de prélat mélancolique, Antonio fait allusion à ses accointances avec le diable, comme le fera Robert Burton (1577-1640) quelques années plus tard dans *The Anatomy of Melancholy* (1621). Burton considèrera en effet la mélancolie comme étant le bain du diable, « the devil bath »¹. Dans la pièce de Webster, le terme « melancholy » est à nouveau utilisé après le meurtre de la Duchesse par Bosola (« The Cardinal is grown wondrous melancholy », 5.2.198). On voit ici que le Cardinal se sclérose dans le mal, et que sa « mélancolie » le fige progressivement dans un état de paralysie mortifère. Antonio explique même que le Cardinal aurait pu devenir Pape (« He should have been Pope », 1.2.76) mais il est trop corrompu avec tous les pots-de-vin qu'il distribue allègrement (« bribe », 1.2.78). Affilié à des flagorneurs, des entremetteurs, des espions, des mécréants et des politiques féroces (1.2.75-76), le Cardinal ne peut prétendre au poste de Pape et l'image onctueuse qu'il donne à voir au public n'est que l'enveloppe d'une créature cruelle et sournoise.

Non seulement le Cardinal n'est pas digne de devenir Pape, mais il est également un « grand courtisan » qui cède aux plaisirs du monde – c'est un homme à femmes (1.2.69), un joueur (1.2.68), un bon danseur (1.2.68), et un individu habile à l'épée (1.2.69). Il est aussi l'agent de l'Antéchrist² car il représente le Pape dans la polémique anticatholique anglicane. Alors qu'en homme de Dieu, il devrait prôner le pardon et la bienveillance, il ne fait aucun effort pour se réconcilier avec sa sœur. Bosola, lorsque la Duchesse reprend partiellement vie, lui ment par pitié / pitié et lui affirme que ses frères sont à nouveau en bons termes avec Antonio.

Lorsque son frère est pris de folie, le Cardinal imagine une histoire montée de toutes pièces et mettant en scène une vieille dame pour pouvoir sauver son image d'homme intègre (5.2.91). Bien que le Cardinal ne soit pas l'instigateur du meurtre, il ne s'est pas

cunning and unscrupulousness ». Voir Sydney Anglo, *Machiavelli - The First Century: Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 331. Anglo constate que « Machiavelli's name and such derivative forms as *Machiavellism*, *Machiavellist*, *Machiavellian*, *Machiavellique*, and *a very Machiavel*, became synonymous with various evils and were increasingly used as terms of abuse, especially in France and England » (*Ibid.*, p. 328). Voir aussi l'ouvrage d'Edward Meyer pour avoir toutes les occurrences du terme « machiavel » et ses dérivés dans le théâtre élisabéthain, *Machiavelli and the Elizabethan Drama*, Weimar, Verlag Von Emil Felber, 1897.

¹ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, introduction by William H. Gass, 3 vols., New York, New York Review of Books, 2001, vol. 1, p. 200.

² Claire Gheeraert-Graffeulle, *Le baroque dépravé dans La Duchesse d'Amalfi de John Webster*, Études Épistémè, n°9 (printemps 2006), p. 242.

opposé à son bon déroulement. D'ailleurs, Bosola le remarque après la mort de la Duchesse : « This fellow doth breed basiliks in's eyes. / He's nothing else but Murder » (5.2.144-45). Le basilic est une bête légendaire, une sorte de serpent ailé dont le venin et le regard sont mortels. Durant le Moyen Âge, il fut l'objet d'importantes superstitions, tant sur ses origines que sur ses pouvoirs d'empoisonnement et de pétrification. Aussi, le Cardinal devient l'incarnation du meurtre, la mort sculptée¹. Jusqu'au meurtre de la Duchesse, le Cardinal n'avait jamais tué de ses mains, car c'était Bosola (ou quelque autre scélérat) qui s'en chargeait. Toutefois, lorsque sa maîtresse, Julia, le questionne sur ce qui le tourmente, elle lui dit : « Oh, you are much altered. / Come I must be your secretary and remove / This lead from off your bossom. What's the matter? » (5.2.226-28). Il est sur le point de commettre son premier crime. Le corps du Cardinal prend alors l'aspect du plomb. La mort de la Duchesse et la folie de son frère semblent changer la matière dans laquelle il est fait. Désormais, son être sculpté de métal semble être d'une couleur grise. Son visage semble s'être vidé de son sang pour être remplacé par une matière grisâtre. Notons ici qu'à l'époque, le plomb est un métal lié à la mélancolie². Lawrence Babb rappelle qu'à l'époque, la mélancolie est généralement associée à la violence criminelle et aux complots³. La criminalité est donc la conséquence directe d'une personne mélancolique, d'un être insatisfait. Dans le cas précis de la pièce de Webster, le plomb défini à la fois un être alourdi par la matière et un être « saturnien », à savoir ayant des prédispositions pour les complots et les assassinats. Au XVII^e siècle en effet, un être saturnien renvoie à une personne d'humeur triste, morose, sous l'influence de la planète Saturne. Saturne, le plomb et le Cardinal s'amalgament dans *La duchesse d'Amalfi* pour former un être mélancolique, sombre et immobile.

Agacé par la tournure que prennent les événements, le Cardinal s'en prend à Julia qui le harcèle de questions pour connaître l'origine de son tourment⁴. Elle veut savoir ce qui lui cause de telles contrariétés (« sorrow », 5.2.230) et lorsqu'il lui avoue que la Duchesse et ses enfants ont été étranglés sans qu'il intervienne, il lui demande de jurer sur la Bible en embrassant le livre sacré, qui se trouve être empoisonné par ses soins (5.2.273-77). Lorsque le Cardinal a recours à une Bible empoisonnée pour assassiner Julia, la

¹ Le même rapprochement est fait avec Ferdinand lorsqu'il rentre dans la chambre de la Duchesse. Découvrant que sa sœur est remariée, il souhaite être changé en basilic pour pouvoir foudroyer du regard le nouvel époux de la Duchesse : « Yes, If I could change / Eyes with a basilisk » (3.2.87-88).

² Voir William G. Naphy, *Plagues, Poisons, and Potions: Plague-spreading Conspiracies in the Western Alps c. 1530-1640*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2002, p. viii.

³ Lawrence Babb, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951, p. 84.

⁴ Cette scène est un ajout de Webster.

religion est ostensiblement mise au service du meurtre. La Bible qui devrait œuvrer au salut de l'être humain est ici associée à la mort, à l'immobilisation complète et définitive d'un être vivant. Blasphématoire au plus haut degré, le Cardinal réduit au silence sa maîtresse par un baiser à la manière de Judas. La statufication définitive de Julia revêt alors un caractère profondément machiavélique.

Son crime perpétré, le Cardinal décide de faire courir le bruit que la jeune femme est morte de la peste (5.2.317). D'abord perçu comme un gisant, le corps de Julia est maintenant projeté dans l'image d'un transi infecté par la maladie, pourrissant. Selon la théorie des humeurs en vogue jusqu'au XVII^e siècle, un pestiféré évacuait son humeur négative sous la forme de bubons. En outre, « pour les contemporains de Webster, quand la folie n'est pas le signe d'une possession diabolique, elle est due à la combustion d'une des humeurs qui gouvernent le corps humain, généralement la mélancolie ou la bile, sous l'effet d'un choc ou d'une contrariété »¹. Jonathan Pollock souligne qu'au niveau familial, la peste peut aussi prendre la forme de comportements déviants, soit sous forme d'inceste soit de parricide². Il n'est donc pas anodin que le Cardinal, qui permet le meurtre de sa sœur, donne naissance à la rumeur de la peste comme raison de la mort de Julia. Le Cardinal se prend ici à son propre jeu et sa mélancolie contamine tous ceux qui le côtoient... même les cadavres. William G. Naphy associe, quant à lui, la peste au péché et à la colère de Dieu : « [p]lague was associated with sin, and accepted as a manifestation of divine ire [...] The link between plagues and the gods in Homer was echoed in Christian belief. These connected Plague to Evil, and thereby the activities of the Devil's followers »³. De fait, la pétrification de Julia et la vision de putréfaction de l'amante du Cardinal que suggère ce dernier, impliquent une forme de condamnation divine, aussi bien des actions impures de Julia que des actes diaboliques du Cardinal.

Bosola connaît désormais le secret du Cardinal qui avoue sans complexe être un meurtrier : « Now you know me for your fellow murderer » (5.2.292). Bosola utilise alors la métaphore de la peinture marbrée pour désigner les projets machiavéliques et immoraux du religieux : « And wherefore should you lay fair marble colours / Upon your rotten purposes to me? » (5.2.293-94). Sous ses atours trompeurs, le cardinal n'est que fausseté, hypocrisie, duplicité. D'ailleurs, Bosola n'est en vie que parce que le Cardinal a encore

¹ *Les voies de la création théâtrale : Langhoff*, éd. Jean Jacquot et Denis Bablet, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1994, p. 283.

² Voir Jonathan Pollock, « Les plaisirs de la cruauté chez Tourneur et Webster » in *Enfers et délices à la Renaissance*, éd. François Laroque et Franck Lessay, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 254.

³ Voir William G. Naphy, *Plagues, Poisons, and Potions: Plague-spreading Conspiracies in the Western Alps c. 1530-1640*, op. cit., p. vii.

besoin de ses services de meurtrier. Alors que Bosola est censé être aux trousseaux d'Antonio, le Cardinal affirme : « When he hath served my turn, / He [Bosola] dies » (5.4.31-32).

Se sachant en danger, Bosola décide de tuer le Cardinal¹. Ce dernier ayant prévu de se débarrasser de son frère, il a ordonné à la garde de ne réagir à aucun cri d'alarme. Ironie suprême, lorsqu'il est assassiné par Bosola, le Cardinal est donc piégé par son propre artifice. Roderigo n'y voit qu'une feinte (« counterfeiting », 5.5.22) superbement exécutée. Tous les gardes trouvent le ton du Cardinal très vrai. Pour Grisolan, le Cardinal joue bien son rôle (« He doth this pretty well », 5.5.26). Quant à Malateste, il se dit que les ordres ont été donnés et qu'il faut donc aller se coucher sans se soucier de ces cris. Pescara, lui, trouve les accents du Cardinal trop vrais pour évoquer une mise en scène : « The accent of the voice sounds not in jest » (5.5.32). Sans exception, ils sont tous d'accord pour reconnaître que ce dernier est un très bon acteur...

À la fin de la pièce, lorsque le Cardinal se sent en danger de mort, il n'apparaît plus à Bosola aussi grand et prestigieux qu'auparavant : « Now it seems thy greatness was only outward » (5.5.44). Ces derniers mots renforcent la fausseté dissimulatrice extérieure du Cardinal. Désormais, la stature de l'homme d'Église est réduite à néant : « [...] thou, which stood'st like a huge pyramid / Begun upon a large and ample base, / Shalt end in a little point, a kind of *nothing* »² (5.5.79-81). Même Ferdinand, dans sa folie, pense reconnaître le diable en la personne de son frère et le poignarde : « The devil? My brother fight upon the adversary party? » (5.5.55-56). L'ironie est complète, sa vraie forme est désormais réduite à rien, mais visible par tous. Le masque de la fausseté et de la duplicité est enfin tombé et laisse voir pleinement le corps allongé sans vie du Cardinal, pareil à une sculpture machiavélique du vice.

2.2.2. Ferdinand : forme machiavélique du diable

La souffrance qui accapare Ferdinand est très proche de celle de son frère. Néanmoins, elle se matérialise différemment de celle du Cardinal. Alors que ce dernier arbore d'abord l'image pieuse et sculpturale du religieux puis celle de l'homme vicieux et machiavélique, son frère Ferdinand n'apparaît, quant à lui, que comme une sculpture du

¹ Cette scène est un ajout de Webster.

² C'est moi qui souligne.

mal. En affirmant dès la première scène que Ferdinand est possédé par le diable (« Some fellow [...] are possessed with the devil, but this great fellow were able to possess the greatest devil, and make him worse », 1.1.44-46), Bosola esquisse d'emblée les traits d'un être intelligent et diabolique, d'humeur changeante, capable des plus grandes méchancetés sous le couvert d'une immobilité machiavélique.

C'est d'ailleurs dès la seconde scène que Ferdinand se plaint de son immobilité et désire entamer des actions sérieuses qui le sortiraient de son oisiveté : « When shall we leave this sportive action, and fall to action again? » (1.2.9-10). Son univers et sa personne sont statiques et ne semblent se mettre en action que par réactions et par à-coups. En apparence calme, posé et rationnel, Ferdinand est en réalité un être de nature perverse et turbulente (« A most perverse and turbulent nature; / What appears in him mirth is merely outside » (1.2.82-83). Antonio dit même que Ferdinand feint de dormir au tribunal pour mieux soutirer la vérité aux condamnés : « [He] will seem to sleep o'th' bench / Only to entrap offenders in their answers » (1.2.87-88). Son immobilité est mise au service de l'animosité, de l'hostilité et du ressentiment. Ferdinand ne bouge pas mais utilise Bosola pour ses sales besognes. Il attend ses informations puis met en marche sa machine démoniaque et destructrice. L'affaire semble être entendue entre les deux hommes, car lorsque Ferdinand donne de l'or à Bosola, ce dernier lui demande immédiatement qui il devra tuer (« Whose throat must I cut? », 1.2.161). Bosola propose bien à Ferdinand de reprendre ses pièces diaboliques (« [t]ake your devils », 1.2.175) qu'il considère comme un don maudit (« cursed gift », 1.2.176), mais par habitude, Ferdinand sait bien que Bosola ne le fera point. À ce stade, Ferdinand se révèle bien comme un manipulateur machiavélique, immobile, attendant dans l'ombre. Il est aussi clair que Bosola connaît bien Ferdinand et, en le désignant comme le diable déguisé, il ne fait qu'alimenter l'image déjà très négative du Duc : « Thus the devil / Candies all sins o'er » (1.2.187-88). Compère de longue date des frères d'Aragon, Bosola sait de quoi et de qui il parle. Il explique d'ailleurs avec lucidité que Ferdinand veut faire de lui son génie familial (« familiar », 1.2.171), son serviteur diabolique (« invisible devil in flesh », 1.2.172) qui serait ainsi un prolongement de lui-même.

L'immobilité diabolique de Ferdinand (rendue possible par la mobilité de son homme de main) prend une toute autre forme lorsqu'il apprend l'enfantement de la Duchesse. Le Duc devient fou de rage et se met à parler si fort que son frère lui ordonne de baisser le ton : « Speak lower » (2.5.4). Ferdinand se dit atteint de « palsy » (2.5.56), qui se

traduit par des tremblements et une paralysie partielle de certains muscles. Sa colère extrême semble tour à tour l'immobiliser et l'animer comme dans une transe diabolique. Sa fureur est telle qu'elle en devient incompréhensible, même pour son frère qui ne comprend pas la raison d'un tel état. Le Cardinal lui demande ainsi, « Why do you make yourself / So wild a tempest? » (2.5.16-17), ou encore « Are you stark mad? » (2.5.67). En vérité, en dévoilant sans retenue son caractère atrabilaire – Ferdinand pleure de rage, par exemple (2.5.27) – il divulgue une facette de sa personne que même son frère ne soupçonnait pas¹. Disproportionnée, sa colère lui fait traiter sa sœur de « strumpet » (2.5.5), de « bawd » (2.5.9), puis il émet même le désir de la tuer sans autre mode de procès. À ce stade, même le Cardinal, son partenaire en mauvaises actions, lui demande de contrôler sa colère contre la Duchesse et de retrouver un semblant d'harmonie (« You fly beyond your reason », 2.5.47) puis, peu après (« Come, put yourself / In tune », 2.5.62-63). Tout à coup, sa fureur semble s'éteindre et il rentre à nouveau dans sa torpeur. Ferdinand déclare alors que sa colère est terminée, et qu'il veut dormir, et qu'il ne bougera pas jusqu'à ce qu'il trouve l'amant de sa sœur : « In, in, I'll go sleep. / Till I know who leaps my sister, I'll not stir » (2.5.77-78). Il y a là une immobilisation feinte qui laisse pressentir quelque acte diabolique.

Force est de constater qu'il tient sa promesse. Arrivé à la cour, Antonio dit le trouver bizarre et dangereux car il est d'apparence fort calme :

He is so quiet that he seems to sleep
 The tempest out, as dormice do in winter.
 Those houses that are haunted are most still
 Till the devil be up.
 (3.1.21-24)

Autrement dit, le diable sommeille jusqu'à son réveil. Le corps de Ferdinand n'est que l'enveloppe charnelle d'un esprit détraqué. Il se comporte pour l'heure comme s'il était fait de marbre, inébranlable. Aussi, lorsque la Duchesse dit vouloir l'entretenir au sujet de calomnies concernant son honneur, ce dernier prétend rester sourd à de telles balivernes : « Let me be ever deaf to't: / One pasquil's paper bullets » (3.1.49-50). Remarquons ici que Ferdinand compare les gens de la cour qui répandent les persifflages dont il est bien sûr à l'origine, à de vulgaires colporteurs de rumeurs, mais aussi indirectement à de trompeuses statues porteuses d'écrits satiriques². Ironiquement, le Duc

¹ La rage de Ferdinand a souvent été expliquée par le désir de nature sexuelle qu'il éprouverait pour sa sœur. Voir à ce sujet l'ouvrage de Charles R. Forker, *Skull Beneath the Skin*, *op. cit.*, p. 312.

² Pour mémoire, le mot « pasquin » provient de l'italien « Pasquino » qui désignait à l'origine une statue sur laquelle on affichait des pamphlets (illustration n°184). Voir supra, p. 224.

fait également partie de ces sculptures perfides, distillant haine et violence, mais ses manigances perverses sont sans doute plus graves que celles des persifleurs de la cour.

De manière significative, la présence de Ferdinand dans la pièce étouffe la Duchesse qui, à son contact, se comporte comme si elle allait mourir asphyxiée. L'air est malsain lorsqu'il est là et ne se purifie que lorsqu'il sort de la pièce : « This deadly air is purged » (3.1.56). Qui plus est, les actions de Ferdinand sont colorées de noir, teinte tant liée au diable qu'à la mort. La Duchesse le souligne lorsque Bosola lui apporte la lettre de Ferdinand : « Thou dost blanch mischief; / Wouldst make it white » (3.5.23-24). En lisant le message, elle reconnaît dans les agissements de son frère la présence du diable : « The devil is not cunning enough / To circumvent us in riddles » (3.5.39-40). On ne s'étonnera donc pas du fait que la présence de Ferdinand dans la même pièce que la Duchesse s'avère suffisante pour la figer d'effroi.

De son côté, en découvrant sa sœur remariée, Ferdinand se dit recouvert d'une lourde, et donc épaisse, chape de plomb :

Thou art undone;
And thou hast ta'en that massy sheet of lead
That hid thy husband's bones and folded it
About my heart.
(3.2.113-16)

Cette fois-ci, calme, presque immobile, il apparaît comme par enchantement, telle une créature maléfique surgie dans la chambre de la Duchesse. Il essaie de la culpabiliser et disparaît presque aussi rapidement. Antonio semble le comparer à l'apparition d'un sorcier, un être que l'on a peur de nommer et que l'on désigne finalement comme une chose par crainte : « this terrible thing » (3.2.147). Antonio voit Ferdinand comme un être indiscernable, certainement façonné par le diable, pour apparaître et disparaître si soudainement.

Le Duc est par ailleurs si habile sculpteur que son stratagème diabolique mettant en scène des figurines de cire fait de lui un diable travesti en noble¹. Avec son artifice² inspiré

¹ Cette scène est un ajout de Webster.

² Voir l'article de Rory Loughnane, « The Artificial Figures and Staging Remembrance in Webster's *Duchess of Malfi* » in *The Arts of Remembrance in Early Modern England: Memorial Cultures of the Post Reformation*, eds. Andrew Gordon et Thomas Rist, Londres et New York, Routledge, 2016, (p. 211-28). Rory Loughnane rappelle que ces statues de cire étaient utilisées lors des funérailles royales : « In contemporary royal funerals, such effigies were placed above the coffin to substitute for the corpse that was now (necessarily) removed from the public gaze. Of course, no spectator could possibly have believed that the wax effigy was the actual body, which was safely confined beneath in winding sheets and encased in wood or lead », p. 212. Notons également que la raison de cette pratique. Selon Clare Gittings, ce serait une

de la vieille religion qui prônait l'utilisation de poupées de cire, Ferdinand devient le maître de l'illusionnisme macabre. Rappelons-nous que dans les pays catholiques, particulièrement en Italie, beaucoup de statues de cire colorées ornaient les églises de manière à ce que les fidèles puissent témoigner de leur dévotion et leur offrent des *ex-voto* dans l'espoir de réalisation d'un vœu¹. Les protestants, quant à eux, utilisent aussi les sculptures de cire dans les processions funéraires, même si ces statuette n'étaient pas adulées². Selon Ralph Berry, ces statues ont une signification symbolique très importante puisqu'elles sont des simulacres de violence et de mort : « Waxworks, as it happens, have come to be identified with a harmless form of induced horror [...] as we can see that a waxwork body is merely a *simulacrum* of death and violence »³. Dans la pièce, elles sont d'autant plus néfastes que ni Antonio, ni les enfants n'ont péri. Mais à la vue de ces figures représentant les cadavres d'êtres chers, la résistance de la Duchesse s'effrite et Ferdinand jubile, fort du succès de son stratagème diabolique. Il semble exulter dans son univers où sa cruauté morbide est assimilée à une esthétique inquiétante :

Excellent! As I would wish. She's plagued in art.
 These presentations are but fram'd in wax
 By the curious master in that quality,
 Vincentio Lauriola, and she takes them
 For true substantial bodies.
 (4.1.110-14)

F. L. Lucas rappelle que ces statues de cire qui font office de monuments funéraires étaient un procédé relativement connu à l'époque, d'autant plus que l'effigie de cire du Prince Henri avait été présentée à Londres seulement deux ans avant la pièce : « A year or two before this play was acted, the citizens had watched a wax effigy of the dead Prince Henry borne through the London streets »⁴. David M. Bergeron souligne également que cette coutume est encore bien vivante au début du XVII^e siècle :

manière de raviver le chagrin des sujets du souverain disparu : « [the reason] for the use of effigies [in royal funerals] was to rekindle and channel the sorrow felt by the bereaved subjects, which might well have diminished somewhat during the lengthy preparation time before the funeral ». Voir l'ouvrage de Clare Gittings, *Death, Burial and the Individual in Early Modern England*, Londres et Sydney, Croom Helm, 1984, p. 224. Quant à Jennifer Woodward, elle décrit que la procession funéraire d'Élisabeth I^{ère} avec son effigie de cire est un moyen d'engendrer un sentiment commun dans la foule. Voir Jennifer Woodward, *The Theatre of Death: The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England, 1570-1625*, Woodbridge, Boydell Press, 1997, p. 91.

¹ Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres, Continuum, 2003, p. 1.

² *Magical Transformations on the Early Modern English Stage*, eds. Lisa Hopkins et Helen Ostovich, Londres et New York Routledge, 2016, p. 160.

³ Ralph Berry, *The Art of John Webster*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 21.

⁴ F. L. Lucas, *The Duchess of Malfi*, Londres, Chatto and Windus, 1958, p. 187.

The tradition of bearing a 'representation' or effigy of the deceased atop the coffin was well-established, especially for funerals of royalty. The demand was that this figure resemble as far as possible the real person, and the artistic effort was expended on the face and hands with the rest of the body garbed in the regal habit. These effigies were often set up, as in Westminster Abbey, for display¹.

Ces effigies étaient donc synonymes de mort. Lorsque les enfants sont vraiment tués, elles prennent toute leur signification.

Les statues de cire avaient un lien très étroit avec la magie blanche, comme le note G. A. Theodorson qui donne la définition suivante au sujet des « wax images » : « *magic, sympathetic*, magic based on the belief that a magical practice performed on one subject (on in one situation) can have an effect upon another object (or situation), either because the two objects were once associated with each other or because they are similar »². Or, ces statuettes de cire étaient également utilisées en magie noire³. Ainsi, les statuettes des enfants et d'Antonio participent de cette magie noire dans la pièce et semblent être le présage funeste de la mort prochaine des êtres représentés.

Le meurtre de la Duchesse et de ses enfants conduit tout de même Ferdinand vers une forme nouvelle et inattendue. Est-ce parce qu'il éprouve des doutes et des remords quant à son comportement envers sa sœur ? Il faut dire que le meurtre de sa jumelle équivaut au suicide spirituel de Ferdinand. De fait, ses regrets entraînent la désintégration quasi-immédiate de sa raison. Toujours est-il que dans sa folie, il évoque déjà le loup, animal que les protestants associaient traditionnellement à la religion catholique⁴ :

Oh, I'll tell thee:

¹ David M. Bergeron, « The Wax Figures in *The Duchess of Malfi* », *Studies in English Literature*, 18.2, 1978, (p. 331-339), p. 334.

² G. A. Theodorson, *A Modern Dictionary of Sociology*, Londres, Methuen, 1970, p. 239.

³ Voir l'article de Brett D. Hirsch, « Three Wax images, Two Italian Gentlemen, and One English Queen » in *Magical Transformations on the Early Modern Stage*, éd. Lisa Hopkins et Helen Ostovich, Londres et New York, Routledge, 2016, p. 161. Au sujet de la magie noire en Angleterre, voir également l'article de Lynn Maxwell, « Wax magic and the *Duchess of Malfi* », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 14, No. 3, 2014, p. 31-54, dans lequel elle rapporte un épisode en 1578 d'un paysan qui aurait trouvé trois statuettes de cire de la reine Élisabeth piquées d'aiguilles afin de lui nuire, p. 31-32. Voir enfin l'ouvrage d'Edward Bever, *The Realities of Witchcraft and Popular Magic in Early Modern Europe*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 154-56.

⁴ Voir à ce sujet Leah S. Marcus, « The Duchess's Marriage in Contemporary Contexts » in *The Duchess of Malfi. A Critical Guide*, éd. Christina Luckyj, Londres, Continuum, 2011, p. 111 (p. 106-18) : « According to Protestant polemic, echoing Christ's teachings in the Sermon on the Mount about wolves in sheep's clothing (Matt. 7.15), the wolf is specifically associated with Catholicism: cf. the 'grim Wolf with privy paw' who devours the helpless sheep in John Milton's *Lycidas* (lines 125-29), or the image of the wolf in emblem literature, or for a text contemporary with Webster's play, Thomas Adams's famous London sermon on 'Lycanthropy, or the wolf worrying the lambs' (v. 1615), which associates the wolf with Catholicism and also with the emerging Laudian wing of the English church, whose ritualism and preservation of Catholic institutions were becoming anathema to radical Protestants ».

The wolf shall find her grave, and scrape it up –
Not to devour the corpse, but to discover
The horrid murder.
(4.2.295-98)

Cette évocation pourrait être anodine ; toutefois, elle semble introduire une nouvelle facette de la personnalité du Duc. À ce stade, Ferdinand n'est pas encore atteint de lycanthropie, et pourtant, la transformation qui s'opère quelques scènes plus loin confirme sa mutation d'homme en bête¹. Avant de se défaire de sa forme humaine, Ferdinand commence d'abord par perdre les attributs qui le rattachent à l'être humain. Bosola l'a bien remarqué lorsqu'il compare les deux frères à des êtres dont le cœur est creux comme une tombe (« You have a pair of hearts are hollow graves », 4.2.306) et est en voie de décomposition. Leurs corps sont pourris et pourrissent les autres (« rotten », 4.2.307). Sur ces points, Bosola a raison, car dès le moment où la Duchesse n'est plus, la dissolution de leur esprit débute. Avec le meurtre de sa sœur jumelle, Ferdinand fréquente à la nuit tombée les cimetières. En devenant mi-homme mi-loup, Ferdinand se défait de toute substance humaine et se remplit, en quelque sorte, d'un vide qui rappelle les sculptures creusées par les artistes, ou le néant des ténèbres. En portant le vide en lui, Ferdinand porte la mort et revêt une ultime forme, celle du diable.

Plus humain et pas encore tout à fait animal, Ferdinand rappelle également les créatures venant de l'antiquité classique telles que les centaures, les géants, les monstres et les créatures grotesques, abondamment illustrées dans les manuscrits dès le XIV^e siècle. Alixe Bovey répertorie dans son ouvrage les mélanges improbables d'humains et d'animaux² et explique que ces créatures hybrides étaient à la fois repoussantes et divertissantes : « these humorous and hideous creatures were a tantalizing suggestion of unknown worlds and unthinkable dangers, at once entertaining and electrifying, funny and frightening »³. Elle rappelle aussi que l'homme sauvage et le démon étaient perçus comme des monstres aliénés et défigurés par la disgrâce de Dieu : « [b]oth the demon and the wild man are presented as spiritual monsters, their alienation from God's grace represented by their bodily disfigurement »⁴. En d'autres termes, la déformation ou l'anormalité de la forme du corps humain indique que le corps porte les marques d'un vice ou d'un péché. Aussi la vision grotesquement déformée du corps de Ferdinand en lycan expose-t-elle de

¹ Cette scène est un ajout de Webster.

² Alixe Bovey, *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

manière flagrante la colère de Dieu, qui façonne le corps du personnage diabolique en bête mi-humaine. Pierre Boaistuau, dans son ouvrage *Histoires Prodigieuses* (1560), considère la colère divine comme l'une des causes principales du façonnage des monstres. Traduit par Edward Fenton en 1569, voici ce qu'il déclare : « these monstrous creatures, for most part do proceede of the judgement, justice, chastisement and curse of God »¹. Dans le cas de Ferdinand, c'est après avoir ordonné le meurtre de sa sœur et de ses enfants qu'il est transformé en un être mi-homme, mi-loup. Déjà, dans la mythologie grecque, le lycan est la punition donnée par Zeus². À la Renaissance, la lycanthropie est considérée comme une maladie de l'esprit, une forme de mélancolie ou encore de folie³. Le naturaliste Edward Topsell indique qu'il existe une maladie appelée « loup » qui ne laisse que la peau sur les os :

There is a disease called a Wolf, because it consumeth and eateth up the flesh in the body next the sore, and must every day be fed with meat, as Lambs, Pigeons, and such other things wherein is bloud, or else it consumeth all the flesh of the body, leaving not so much as the skin to cover bones⁴.

La description des séquelles de cette infection du corps évoque la décomposition d'un corps mort vers un état momifié. Seule la putréfaction manque pour parfaire la vision d'un transi. À la lumière de ces différents éléments, on peut donc affirmer que, dans la pièce de Webster, la transformation morbide, physique et mentale de Ferdinand n'est finalement qu'une forme de rejet de la réalité. C'est en tout cas ce que suggère Susan Zimmerman : « Ferdinand's lycanthropy emblematises a psychic estranglement or exile from the ordinary structures of human life »⁵. Ferdinand a désormais la forme d'un animal monstrueux mis à l'écart du monde humain. En se transformant en loup par ses actes démoniaques, il devient une forme vidée de substance humaine.

¹ Pierre Boaistuau, *Certaine Secrete Wonders of Nature*, Londres, Henry Bynneman, 1569, f. 12v.

² Voir Arthur Golding, *The Fyrst Fovver Bookes of P. Ovidius Nasos Worke, Intitled Metamorphosis*, op. cit., I, 182-201.

³ Pour plus d'informations sur la lycanthropie, voir l'ouvrage de Charlotte F. Otten, *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*, New York, Syracuse University Press, 1986. Voir aussi l'ouvrage de Simon Goulart, *Admirable and Memorable Histories Containing the Wonders of Our Time*, trad. Edward Grimeston, Londres, 1607, STC 12135.

⁴ Edward Topsell, *The Historie of Foure-Footid Beastes*, London, 1607, STC 24123, vol. 1, p. 577.

⁵ Susan Zimmerman, *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2005, p. 144.

Ferdinand, désespéré et lycanthrope, est frappé par la folie (5.2.39-81), ce que l'on peut assimiler dans ce cas à une forme de damnation. Son art délétère finit donc par se retourner contre lui, le contaminer et le figer dans la mort.

2.3. Antonio et Bosola : statuaires grotesquement lacunaires

Les deux derniers personnages qui se statuent à la fin de la pièce sont Antonio et Bosola. Ils jouent un rôle inattendu et quelque peu grotesque. Par ce terme, je souhaite évoquer les combinaisons d'images statiques effrayantes, elles-mêmes liées à des situations tant marginales qu'absurdes. Le terme « grotesque »¹ a souvent été employé pour désigner le style de Webster². Par exemple, Jacqueline Pearson constate que dans le quatrième acte de *La duchesse d'Amalfi*,

[The] tragic centre, however, emerges from a mass of anti-tragic material: a masque which provides a grotesquely distorted view of the play itself, a parody of the tragic moment as Cariola refuses tragedy and Ferdinand perverts tragic catharsis, and a miniature tragicomedy as the Duchess briefly revives³.

La plupart des éléments de cette scène de l'acte 4 sont déformés de manière ridicule et bizarre comme le note également David M. Bergeron. Il déclare : « figures help raise exponentially the sense of the grotesque and horror as the Duchess faces her final hour »⁴. En outre, le mot italien *grotto* signifie une grotte et étrangement la plupart des scènes de la pièce se passe dans des lieux clos et noirs. Mais ce n'est pas tout. Le terme « grotesque », apparu vers la fin du XV^e siècle lors de la découverte de peintures ornant les murs de maisons romaines enfouies (et donc semblables à des grottes), renvoie à l'origine à des décorations qui couvraient totalement les murs des appartements de la Rome du I^{er} siècle avant J.C. Ce décor se compose d'architectures illusionnistes, de personnages, de paysages, de figures fantastiques, métamorphiques, mi-humaines, mi-animales. Mikhaïl Bakhtin associe ainsi le grotesque aux corps composés d'éléments disparates, travestis ou caricaturés jusqu'à en devenir des formes saugrenues. Il prend notamment l'exemple des

¹ Voir supra, p. 308-10.

² Voir l'ouvrage de Ralph Berry, *The Art of John Webster, op. cit.*

³ Jacqueline Pearson, *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster*, Manchester, Manchester University Press, 1980, p. 88-89.

⁴ David M. Bergeron, « The Wax Figures in *The Duchess of Malfi* », *Studies in English Literature, op. cit.*, p. 331.

jongleurs de rues : « The comic performers of the marketplace were an important source of the grotesque image of the body [...] All these jugglers, acrobats, vendors of panaceas, magicians, clowns, trainers of monkeys, had a sharply expressed grotesque bodily character »¹. De fait, le terme « grotesque » s'applique aisément à tout ce qui implique une déformation corporelle, qui est anormal, hybride, étrange et, en ce sens, Antonio et Bosola sont des êtres parasites, hors normes. Leur mort, et donc leur immobilisation perpétuelle, fige d'ailleurs de manière grotesque leurs caractéristiques atypiques.

2.3.1. Antonio : sculpture patriarcale et atypique

Dès l'entrée en scène d'Antonio (1.1), il apparaît clairement que ce dernier a été absent de la cour depuis un certain temps, et cette mise à distance fait déjà du personnage un individu à part. Accompagné de Delio, ils restent à l'écart lorsque les courtisans arrivent (1.2), et Antonio informe son ami des rumeurs sur les uns et les autres. Nous le retrouvons quelques vers plus loin dans la chambre de la Duchesse. Intendant de cette dernière, Antonio est au service de la Duchesse, et se trouve donc dans une position de soumission.

L'attitude d'Antonio lorsqu'il rentre dans la chambre où la Duchesse l'attend pour lui proposer de se lier solennellement à elle, est le parfait exemple d'un individu qui subit plus qu'il n'agit. De par sa position, il se doit certes d'exécuter les ordres. Cependant, la place qu'il occupe dans le cœur de la Duchesse pourrait lui permettre de prendre quelques initiatives. Or, il apparaît très obéissant, presque amorphe. Ce comportement est d'autant plus étonnant qu'il est l'amant de la Duchesse depuis plusieurs années et qu'en le recevant dans sa chambre, elle le fait évoluer dans leur intimité de couple. Il devrait être bien plus à l'aise que ce qu'il n'est. Il est vrai que la Duchesse l'accueille avec l'attitude que son rang lui impose d'avoir face à un domestique : « I sent for you. Sit down / Take pen and ink, and write. Are you ready? » (1.2.271-72). Elle ordonne et lui s'exécute. Mais elle s'efforce aussi de lui faire oublier sa condition d'intendant. Par exemple, elle en vient à l'élever littéralement en le prenant par la main : « [...] Raise yourself, / Or if you please, my hand to help you: so » (1.2.327-328). Ce faisant, elle le hisse à un rang supérieur au sien en lui donnant son titre et sa fortune : « You may discover what a wealthy mine / I make you lord

¹ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, op. cit., p. 352-53.

of » (1.2.388-39). Relativement statique et silencieux, Antonio rappelle une sculpture sur pied qui, étrangement, se serait levée de sa position originelle de priant.

Toujours est-il que dès qu'Antonio se lie à la Duchesse, il s'immobilise dans sa fonction d'homme et signe en quelque sorte son acte de mort. Frank Whigham suggère qu'Antonio, après son union avec la Duchesse, est contraint d'osciller entre deux positions : « bound both to the traditional hierarchy of rank, which enjoins his submission, and to the traditional gender hierarchy, which enjoins him to dominate »¹. Mais il choisit en fin de compte d'être dominé par son épouse et de vivre dans la peur et la soumission². Il n'est que tremblements, ce qui suscite le mépris de la Duchesse : « You do tremble. / Make not your heart so dead a piece of flesh / To fear more than to love me » (1.2.359-61). La Duchesse confie son propre anneau de mariage à Antonio, mais cet acte n'est pas conventionnel car leur union et vœux sont secrets, et ne bénéficient pas de la présence d'un religieux pour officialiser leur union. Antonio, lucide, remarque que le couple ne suit pas la tradition, et que seule la nuit³, complice de la clandestinité, peut les accueillir : « My rule is only in the night » (3.2.8). En d'autres termes, Antonio ne s'anime vraiment que la nuit tombée. Le reste de la journée, Antonio reste calme et silencieux. S'il est vrai que la Duchesse prend le dessus sur ce dernier, les deux personnages savent qu'ils sont inéluctablement liés à la mort. De fait, à la statufication de ces deux êtres qui s'amorce au début de la pièce avant de s'accélérer et de s'intensifier au fil des scènes, s'ajoute la vision d'une mort quasiment certaine dès leur union secrète. À titre d'exemple, lorsque la Duchesse demande à son « époux » de quoi les gens se rappelleront à leur propos, il lui parle des sacrements du mariage. Il lui dit qu'il sera un bon mari (« a good husband », 1.2.298) et qu'elle, en retour, lui donnera tout (« Give him all », 1.2.299). La Duchesse semble alors interloquée par la réponse d'Antonio et lui rétorque que cela ne sera possible que dans un linceul : « In a winding-sheet? » (1.2.300). La Duchesse semble dire que leur union 'interdite', compte tenu de son caractère exceptionnel, ne pourra être dévoilée

¹ Frank Whigham, « Sexual and Social Mobility in *The Duchess of Malfi* », *Modern Language Association of America*, *op. cit.*, (p. 167-81), p. 176.

² Dans les *Nouvelles*, Matteo Bandello écrit que lorsque la Duchesse lui propose le mariage, Antonio ne la comprend pas et pense qu'elle veut finir leur liaison : « Antonio resta muet de stupeur [...] Il restait là donc sans rien dire ». Voir Matteo Bandello, *Nouvelles*, *op. cit.*, vol. 1, p. 335. Devant la mine déconfite de son amant qui ne comprend pas qu'elle veut le prendre lui comme époux, elle lui dit : « Antonio, cesse de faire grise mine et n'aie crainte : si tu y consens, c'est toi que j'ai résolument décidé de prendre pour mari. À ces mots l'amant revint à la vie [...] » (*Ibid.*, p. 336.). Quant à William Painter, il décrit le moment comme suit : « Mayfer Bologna, which tyll then hearkened to the oration of the Ducheffe without mouing [...] hys tongue not able to frame one word ». Voir William Painter, *The Palace of Pleasure*, *op. cit.*, vol. 3, p. 17.

³ Au sujet de la nuit comme lieu de quiproquo, voir l'ouvrage de Jean-Marie Maguin, *La nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, *op. cit.*, p. 51.

qu'avec leur mort. On comprend donc mieux la raison pour laquelle, à l'occasion de sa demande en mariage, la Duchesse rédige aussi son testament (« will », 1.2.287). Elle imbrique ainsi vie, mariage et mort dans un seul et même document. D'une certaine manière, le contrat de mariage devient un contrat de mort dans lequel les deux membres du couple sont voués à l'immobilisation totale et définitive.

Antonio s'avère surpris par le comportement de la Duchesse, qui le pétrifie un peu plus. Le mariage est pour lui un acte qui ne peut contenir que le paradis ou l'enfer : « It locally contains or heaven or hell » (1.2.305). Antonio semble dire qu'il est sur le point de signer soit avec Dieu, soit avec le diable mais, dans les deux cas, il scelle son acte de mort. C'est d'ailleurs, selon lui, plus avec le diable qu'il s'associe en déclarant voir un démon effronté et ambitieux : « There is a saucy and ambitious devil / [...] dancing in this circle » (1.2.321-22). D'ailleurs, comme si le processus mortifère commençait dès que la Duchesse lui cède son anneau d'épouse, il déclare perdre l'un des cinq sens vitaux, la vue : « You have made me stark blind » (1.2.320). De fait, même si sa progression vers la mort et sa statufication éternelle n'est pas immédiatement visible à l'œil nu, Antonio perd de plus en plus les caractéristiques qui le rattachent aux êtres humains. Hereward T. Price souligne très justement la subtilité du théâtre de Webster, qui met au jour cette tension permanente entre l'apparence et la réalité, le public et l'intime, le dehors et le dedans : « Webster especially uses imagery to convey the basic conflict of his drama, the conflict between outward appearance and inner substance or reality »¹. Antonio a l'apparence d'un homme, mais en lui, quelque chose se fige inexorablement.

Il se compare d'ailleurs, dès la scène 2, à une sculpture funéraire où l'albâtre cacherait leur secret jusqu'à la mort : « I will remain constant / Sanctuary of your good name » (1.2.369-370). Ainsi, les deux amants se représentent le mariage comme un tombeau où les deux protagonistes seraient devenus des sculptures funéraires. La Duchesse a les joues rosées (« half a blush », 1.2.368), comme certaines statues funéraires élisabéthaines et jacobéennes (illustrations n°185, 186). Qui plus est, juste après leur mariage, la Duchesse fait référence à la chance « Fortune » (1.2.401), renforçant ainsi l'idée d'aveuglement des jeunes mariés. Ainsi, à peine liés l'un à l'autre, ils perdent déjà la vue (c'est-à-dire, leur lucidité). De plus, le lien que tisse Webster entre le mariage et la mort est encore resserré lorsque la Duchesse dit vouloir cacher son visage empourpré près de la poitrine d'Antonio qu'elle compare alors à un linceul : « Oh, let me shroud my

¹ Hereward T. Price, « The Function of Imagery in Webster », *Modern Language Association of America*, vol. 70, Sept, 1955, (p. 717-739), p. 720.

blushes in your bosom, / Since 'tis the treasury of all my secrets » (1.2.408-9). Le sein de son époux est devenu un tombeau funéraire renfermant leur secret.

Antonio n'incarne en rien la domination patriarcale à laquelle on pourrait s'attendre. La Duchesse semble l'avoir bien compris car elle l'appelle « Lord of misrule » (3.2.7) soulignant d'un côté la marginalité de son époux, et rappelant de l'autre le caractère transgressif de leur union, qui ne peut pas durer : un « lord of misrule » n'était « lord » que de manière temporaire à l'époque élisabéthaine¹. Il devient alors clair que l'amour d'Antonio et de la Duchesse est hors du commun, voué à n'être qu'une mascarade silencieuse. La Duchesse ne s'écrie-t-elle pas lorsque Bosola est sur le point de rentrer dans sa chambre et de découvrir Antonio :

Away!
O misery, methinks unjust actions
Should wear these masks and curtains, and not we.
You must instantly part hence. I have fashioned it already.
(3.2.157-60)

Ce jeu de masques est bien sûr un jeu de dupes. En effet, la seule solution que la Duchesse ait pu trouver pour préserver son honneur, cacher l'identité d'Antonio et de ses enfants, est de mentir au sujet de son mari : « I must now accuse you / Of such a feignèd crime, as Tasso calls / Magnania mensonga – a noble lie, / 'Cause it must shield our honours » (3.2.178-81). Comme dans le poème de Tasso intitulé *Gerusalemme Liberata* (1586), dans lequel le personnage principal, Soprina, s'accuse d'un crime qu'elle n'a pas commis pour sauver la vie de chrétiens, la Duchesse accuse à tort Antonio de vol pour le préserver lui et leurs enfants. De fait, elle enferme et immobilise encore plus Antonio dans le mensonge. Ce dernier apparaît déjà aux yeux de la Duchesse comme un être froid, au plus près de la mort, car lorsqu'ils se séparent, elle s'exclame : « Your kiss is colder / Than that I have seen an holy anchorite / Give to a dead man's skull » (3.5.86-88). La Duchesse discerne déjà le crâne sous la peau et voit non seulement le corps de son époux pareil à un corps momifié² mais aussi son corps, mort. La vision du crâne évoque donc le triomphe de la

¹ Voir l'ouvrage de James Schiffer, *Twelfth Night: New Critical Essays*, Londres et New York, Routledge, 2011, p. 247. Schiffer explique : « Lords of Misrule, who reigned from November 1 (All Souls Day) through Shrove Tuesday, similarly appeared not only in country folk festivals but also in courtly settings and the houses of gentlemen in early modern England. Customarily, a servant acted as master of the household during the topsy-turvy holiday season and received a crown as well as the authority to give toasts and lead the drinking ».

² L'image de la peau collée sur les os rappelle certains saints momifiés exposés dans certaines églises (illustrations n°191, 192).

mort comme il représente l'emblème si fréquemment représenté dans les vanités¹, l'image de l'ermite en méditation (illustrations n°187, 188, 189, 190). Antonio est déjà presque mué en transi de plomb lorsqu'il répond : « My heart is turned to a heavy lump of lead » (3.5.89).

L'immobilité croissante d'Antonio est à nouveau exposée lors de la scène de la chambre où ce dernier se cache et écoute Ferdinand menacer son épouse sans rien dire et surtout, sans rien faire, alors que sa position voudrait qu'il intervienne et la protège². Antonio semble paralysé, ou peut-être est-il lâche. Quoi qu'il en soit, il s'appuie sur la solidité de sa femme, car lorsque Ferdinand laisse le poignard à la Duchesse, Antonio lui conseille à elle, une femme, de planter cette arme dans le cœur de son frère : « Turn it towards him, / And so fasten the keen edge in his rank gall » (3.2.153-54). Antonio semble incapable de se comporter en homme. En fait, sa stratégie consiste à se fondre dans la masse, à se couler dans un moule qui ne renvoie de lui aucune image de courage ou de virilité : c'est ainsi qu'il s'efforce de survivre. En évoquant avec Delio des possibilités pour qu'il se réconcilie avec les frères d'Aragon, Antonio lui dit : « You are still an heretic / To any safety I can shape myself » (5.1.13-14). Antonio suggère ici qu'il peut se façonner une énième fois pour se plier aux exigences des frères d'Aragon, se ciseler une nouvelle forme, et se pétrifier à l'envi.

La scène de l'écho souligne une nouvelle fois l'éloignement d'Antonio du monde des vivants. Elle le rapproche de celui des morts et, de fait, des sculptures funéraires. Antonio, dans cette scène, assimile l'écho à la voix de son épouse. Il déclare : « 'Tis very like my wife's voice » (5.3.27). En outre, cette résonance lui annonce ce qui pourrait lui arriver. Les pierres semblent parler et connaître l'avenir lugubre d'Antonio comme si, au milieu de cette vieille abbaye hantée par les esprits, Antonio faisait déjà office de sculpture de pierre parmi ces vestiges. Cette scène dramatise à l'extrême le parallèle entre le corps immobile, froid et mort, et les ruines du bâtiment. Elle montre un personnage qui se renferme de plus en plus sur lui-même. Antonio saisit d'ailleurs l'analogie entre sculptures et êtres humains dans sa comparaison entre les hommes et les constructions. Il déclare ainsi que les deux ont des maladies similaires : « Churches, and cities, which have diseases like to men, / Must have like death that we have » (5.3.17-18). En d'autres termes, les

¹ Les vanités représentent la vie humaine au moyen de motifs symboliques destinés à mettre en évidence son inconsistance et sa fragilité. Voir l'ouvrage de Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, *op. cit.*, p. 323. Voir aussi l'illustration n°193 du peintre du XVII^e siècle, Philippe de Champaigne qui intitule son tableau « Vanité » et y met au centre un crâne et un sablier.

² Cette scène est un ajout de Webster.

sculptures et les hommes, le minéral et l'organique, qui peuplent les églises et les villes, sont destinés à la mort. Antonio souhaite d'ailleurs mourir pour échapper à ce qu'il appelle un « simulacre » de la vie : « to live thus, is not indeed to live: / It is a mockery and abuse of life » (5.3.48-49). Pareil à une sculpture qui copie la nature, Antonio sait, et ce depuis la scène 2 de l'acte 2, que sa propre personne n'est que faux-semblants : « How I do play the fool with mine own danger! » (2.2.66).

Dans l'acte 5, scène 3, Antonio devient donc un être de pierre. Delio le remarque également lorsqu'il lui dit : « Hark, the dead stones seem to have pity on you / And give you good counsel » (5.3.37-38). Puis, quand Bosola le transperce de son arme, Antonio qui n'aspirait qu'à rejoindre sa défunte famille, remercie son assassin de lui permettre, enfin, de devenir lui-même dans la mort. Alors que Bosola demande à Antonio qui il est, ce dernier répond : « A most wretched thing, / That only have thy benefit in death, / To appear myself » (5.4.49-51). Somme toute, c'est grâce à la mort qu'Antonio – homme dénigré par ses ennemis et diffamé par son épouse par amour – pourra enfin devenir vivant. Paradoxalement, c'est en s'immobilisant qu'il se libère. Le destin d'Antonio est finalement peut-être d'être une simple chose minérale, emblème de la mort dans la vie, tout comme un emblème de la vie dans la mort.

À la fin de la pièce, Antonio devient une sculpture funéraire. Ne rappelait-il pas à l'acte 3 le sort de la belle Anaxarète¹ : « Anaxarete / Was frozen into marble » (3.2.27-28), associant déjà l'immobilité blanche du marbre de la statue de la jeune femme à la pâleur figée de la mort ? Immobile, il a enfin achevé de buriner son corps et son esprit en une figure masculine singulièrement différente de celles en vogue à l'époque. Curieusement, le sort de Bosola rejoint celui d'Antonio, car la mort de l'homme de main des frères d'Aragon se conclut, elle aussi, par l'évocation d'un corps immobile, semblable à une sculpture.

¹ Anaxarète était une fille au cœur dur d'une famille noble de Chypre. Elle était éperdument aimée d'un berger nommé Iphis. Elle réagissait si froidement à son amour passionné qu'il se pendit. Cet acte ne lui arracha aucune larme ni émotion alors que toute la ville le pleurait. La déesse Aphrodite outrée par la dureté du cœur de la jeune fille, la transforma en statue de pierre alors qu'elle se penchait par la fenêtre pour regarder le cortège de l'enterrement de son amoureux. Voir Arthur Golding, *Ovid's Metamorphoses* (1567), *op. cit.*, p. 428, livre IV, 802-877.

2.3.2. Bosola : sculpture inachevée

C'est à la ligne 23 de la toute première scène que Bosola¹ est présenté par Antonio. Ce dernier déclare, « Here comes Bosola, / The only court-gall » (1.1.23-24) décrivant ainsi Bosola comme un « malcontent ». L'*OED* associe d'ailleurs le terme « gall » à un excès de bile, de virulence et de rancœur². De fait, cet excédent de colère, d'amertume, se traduit dans la pièce par de la violence verbale et / ou physique. Le fait est qu'il manque quelque chose à Bosola pour qu'il soit un homme comblé et, jusqu'à la fin, il apparaît comme un être en cours de formation, aigri, malheureux, incomplet. Ses actions l'entraînent vers la mort, et même dans cet ultime état de statufication, Bosola reste une sculpture funéraire inachevée.

Selon Antonio, Bosola est sarcastique (« railing », 1.1.23) car il est envieux (« he rails at those things which he wants », 1.1.26), et il serait capable d'être cupide, cruel et haineux si l'occasion se présentait. De cette introduction brève et assez réductrice, il ressort que, fort probablement, Bosola s'emploie à servir celui qui lui apportera satisfaction. À l'instar des frères d'Aragon qu'il sert, Bosola est présenté comme le coquin au service du malveillant Cardinal et du diabolique Ferdinand. Il faut dire qu'il est en quelque sorte la continuité des frères d'Aragon. Hypocrite mécontent, cynique, jaloux, il représente l'arriviste déçu, le moraliste déchu. Pourtant, il a été relâché par le général français, Gaston de Foix. Bosola semble donc être paradoxalement façonné d'un mélange de traits négatifs peut-être causés par sa mélancolie (« foul melancholy »), et de traits beaucoup plus nobles (« valiant ») comme le déclare Antonio :

'Tis great pity
He should be thus neglected; I have heard
He's very valiant. This foul melancholy
Will poison all his goodness, for, I'll tell you,
If too immoderate sleep be truly said
To be an inward rust unto the soul,
It then doth follow want of action
Breeds all black malcontents, and their close rearing,
Like moths in cloth, do hurt for want of wearing.
(1.1.71-79)

¹ Dans les sources de Webster, Bosola n'est pas un personnage très important. Il n'apparaît presque qu'à la fin pour tuer Antonio Bologna.

² *OED*, 1b.

Antonio parle de Bosola comme s'il était un être de métal, dont l'intérieur rouille (« inward rust ») en période d'inertie, et qui n'attend que le moment propice pour se mettre en branle. Il s'apparente à une sorte de pantin de fer. Dans *Moral Experiment in Jacobean Drama*, T. F. Wharton remarque ce mélange de mauvais et de bon dans la personnalité de Bosola : « from our first acquaintance with Bosola, we are taught to see him in terms of a mixed potential for good and evil »¹. La question est donc de savoir sous quelle forme, en mourant, Bosola se fige. Est-ce une sculpture qui glorifie le personnage ou est-ce une sculpture qui au contraire le montre tel qu'il est, avec ses défauts et qualités² ?

Bosola apparaît dès le départ comme un personnage qui louvoie et peut changer de forme à la demande : « I fell into the galleys in your service, where, for two years together, I wore two towels instead of a shirt with a knot on the shoulder, after the fashion of a Roman mantle » (1.1.34-37). Prisonnier romain pour un temps, il est maintenant surintendant des écuries de la Duchesse sous les ordres de Ferdinand. Bien que Bosola ait souvent été employé par les deux frères, Ferdinand confesse à Bosola que son frère s'est toujours méfié de lui, peut-être à cause du caractère peu franc de ce dernier (« oblique character », 1.2.146). Il est tout en courbes, en lignes obliques.

Néanmoins, Bosola n'est pas satisfait de la forme qu'il prend auprès de Ferdinand qui l'assimile à un étrange démon invisible (« invisible devil in flesh », 1.2.172). Il refuse (dans un premier temps) l'or qu'on lui donne pour ses basses besognes puis l'accepte, sachant bien que ce geste fait de lui un être peu fréquentable. Il devient un scélérat (« villain », 1.2.185, « ill man », 1.2.187). Acheté par l'argent, il devient pour ainsi dire dépourvu de libre-arbitre et est modelé par celui qui le paye. Il le reconnaît lui-même : « I am your creature » (1.2.199). Il s'assimile même à du fumier (« horse-dung », 1.2.199) : Bosola apparaît alors comme un avatar du golem³. C'est d'ailleurs en servant son maître, Ferdinand, et en épiant la Duchesse, à qui il offre des abricots⁴, que Bosola s'expose à la fois comme le golem mais également comme l'image du serpent qui tente

¹ T. F. Wharton, *Moral Experiment in Jacobean Drama*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1988, p. 83.

² Certaines sculptures funéraires représentent le défunt de manière plus ou moins réalistes. Voir les illustrations n°194, 195, 196, 197.

³ Voir supra, p. 126-27.

⁴ Les contemporains de Webster pensaient qu'en offrant des abricots à une femme, si cette dernière était enceinte, elle serait malade. Ici, le fruit défendu est l'abricot, le fruit qui révèle à l'entourage de la Duchesse sa faute avec Antonio. Robert Palter, dans son ouvrage *The Duchess of Malfi's Apricots, and Other Literary Fruits*, Columbia, University of South Carolina, 2002, qualifie les abricots de « agents of discovery – more specifically, as a pregnancy test », p. 274.

Ève avec le fruit. Dans les deux cas, il est le mal incarné, une forme malveillante qui s'évertue à séduire la Duchesse pour mieux la faire chuter. Qui plus est, après avoir suggéré à la Duchesse une fausse retraite à Notre-Dame-de-Lorette, Bosola est fier de se définir tel un politicien manipulateur (« A politician is the devil's quilted anvil », 3.2.321) qui forge ses péchés en silence. Bosola utilise un lieu saint comme un refuge du mensonge¹.

Pourtant Bosola est une figure complexe et paradoxale car il n'est pas simplement que le mal incarné (ou façonné, pourrait-on dire). Il est aussi, dans la première moitié de la pièce, motivé par un sens (certes pervers) de la loyauté. C'est par rancune contre 'les autres' qu'il sert ses maîtres en commettant des meurtres. Dans la seconde partie de la pièce (qui commence à la mort de la Duchesse), sa personnalité se transforme. Il se caractérise alors par sa volonté de pénitence mais aussi par son amertume. Ce changement s'opère quand Bosola tient à bras le corps la Duchesse à la manière de certaines statues funéraires de l'époque (illustrations n°33, 198). Il semble récupérer la force de caractère de cette dernière et c'est un moment où la mort et la vie s'embrassent de manière saugrenue, voire grotesque², étant donné qu'il est son bourreau. Mikhail Bakhtin, dans *Rabelais and his World*, décrit d'ailleurs le réalisme grotesque comme une image d'incomplétude mêlant le devenir et la fin. Selon lui, l'image grotesque représente soit une régression vers la mort, soit une sorte de résurrection :

The last thing one can say of the real grotesque is that it is static; on the contrary it seeks to grasp in its imagery the very act of becoming and growth, the eternal incomplete unfinished nature of being. Its images present simultaneously the two poles of becoming: that which is receding and dying, and that which is being born; they show two bodies in one, the budding and division of the living cell. At the summit of grotesque and folklore realism, as in the death of one-cell organisms, no dead body remains³.

Dans ces moments macabres et grotesques, la Duchesse est resculptée une seconde fois, tout comme Bosola qui est également refaçonné. Après avoir étranglé la Duchesse, Bosola ne veut plus être ce qu'il a été en servant les frères d'Aragon. À présent, il déclare vouloir enlever les fausses couleurs de l'honneur qu'il arborait auparavant (« Off, my painted honour! », 4.2.323) à la manière d'une statue fallacieusement colorée. Il veut devenir

¹ Bosola dénonce ainsi à demi-mots les défauts des catholiques, mettant ainsi au jour l'anticatholicisme anglais. À ce propos voir Peter Lake, « Anti-popery: The Structure of a Prejudice », in *Conflict in Early Stuart England*, ed. cit., p. 72-106. Voir aussi Anthony Milton, « A Qualified Intolerance: The Limits and Ambiguities of Early Stuart Anti-Catholicism », in *Catholicism and Anti-Catholicism in Early English Texts*, ed. cit., p. 85-115.

² Voir l'ouvrage de Neil Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, op. cit. Il y définit le terme et son origine, et explique les différentes formes du grotesque (p. 3-17).

³ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, op. cit., p. 52-53.

monochrome. La duplicité de Bosola et, plus généralement, des sculptures polychromes, est d'ailleurs soulignée dans la pièce par la Duchesse lorsqu'elle fait allusion aux tombeaux blanchis de la Bible. Dans le troisième acte, elle dit en effet à Bosola : « Thou dost blanch mischief, / Wouldst make it white » (3.5.23-24). Elle songe ici à l'évangile de Mathieu : « Malheur à vous, scribes et pharisiens hypocrites ! Parce que vous ressemblez à des sépulcres blanchis, qui paraissent beaux au dehors, et qui, au dedans, sont pleins d'ossements de morts et de toute espèce d'impuretés » (23:27). En d'autres termes, Bosola peut paraître juste, beau et admirable en apparence, mais il est plein d'hypocrisie et d'iniquité comme les sculptures trompeuses de l'évangile de Mathieu. Et c'est Bosola lui-même qui rappelle très tôt dans la pièce qu'il ne faut jamais se fier aux apparences : « There's no more credit to be given to th'face / Than to a sickman's urine » (1.2.148-49).

Sournois, envieux et insatisfait, homme au passé trouble (il a fait des études puis il a été assassin avant de devenir galérien), Bosola joue sur les faux-semblants. C'est dans la scène 2 de l'acte 4 qu'il semble avoir atteint son paroxysme du mal être qui lui fait endosser des personnages différents. En effet, comme s'il s'essayait à trouver sa 'vraie' personnalité, Bosola ne cesse de se façonner de nouvelles identités : il est un vieil homme (4.2.107), puis un fossoyeur (4.2.109), puis un sonneur (4.2.156). Néanmoins, dans la pièce, la résistance et le courage de la Duchesse laissent une empreinte plus considérable que la multitude de formes que Bosola revêt. Maurice Abiteboul affirme que « [c]'est l'exemple *stoïque* de la Duchesse qui permet à Bosola de prendre conscience de sa propre bassesse »¹. Ce qui est sûr, c'est qu'en prenant conscience de la torture morale que l'on inflige à la Duchesse, Bosola se reconstruit différemment. À ses yeux, la Duchesse incarne la noblesse d'esprit. Selon lui, elle se comporte noblement (« nobly, 4.1.2) et les questions qu'il pose à Ferdinand sur la raison d'un tel acharnement montrent qu'il n'accepte plus aussi volontiers les ordres du Duc. Il lui demande, « Why do you do this? » (4.1.114) avant de l'enjoindre à davantage de clémence : « [...] go no farther in our cruelty » (4.1.116). Enfin, il dit ne plus vouloir voir la Duchesse et les tourments inventés par le Duc : « Must I see her again? [...] Never » (4.1.132). En quelque sorte, au sein du quatrième acte, Bosola semble vouloir s'affranchir de l'influence de Ferdinand. Il souhaite prendre une autre forme – la sienne – que celle qu'il revêt en se mettant au service d'autrui (« Never in my own shape », 4.1.133). Bosola est de moins en moins la 'chose' façonnée par les frères d'Aragon. En outre, devant

¹ Maurice Abiteboul, *Le monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité*, Paris, Éditions du temps, 2005, p. 217

le spectacle des enfants morts, il paraît se rendre compte de la laideur de son acte meurtrier, d'autant que la progéniture de la Duchesse n'a pas fauté. Sa question rhétorique au sujet du crime des enfants démontre encore une fois qu'il n'adhère plus aux idées des frères d'Aragon : « Alas, how have these offended? » (4.2.246). Peu à peu, Bosola se refaçonne.

Aussi, lorsque la Duchesse soupire et remue après que Bosola l'a étranglée¹, ce dernier perçoit une chance de rédemption. En effet, à la manière d'une statue qui prendrait vie comme Pygmalion ou la pseudo-statue d'Hermione, la Duchesse ne semble pas morte. Elle bouge, respire, sa peau est tiède, ses lèvres sont pâles et ses yeux s'entrouvrent :

She stirs! Here's life!
Return, fair soul, from darkness, and lead mine
Out of this sensible hell. She's warm. She breathes!
Upon thy pale lips I will melt my heart,
To store them with fresh colour.
Who's there?
Some cordial drink! – Alas, I dare not call;
So pity would destroy pity. Her eye opes,
And heaven in it seems to ope, that late was shut,
To take me up to mercy.
(4.2.328-36)

Alors que Bosola a toujours menti pour ne pas voir ses crimes en face, lorsque la Duchesse reprend momentanément vie, il lui avoue que ce qu'elle a pris pour Antonio et ses enfants morts n'étaient en fait que de vaines sculptures, de fausses représentations (« feigned statues », 4.2.338). Mais le souffle de vie de la Duchesse n'est que momentané et devant le corps allongé de la défunte, Bosola la compare au corps étendu de son père :

This is manly sorrow:
These tears, I am very certain, never grew
In my mother's milk. My estate is sunk
Below the degree of fear: where were
These penitent fountains while she was living?
Oh, they were frozen up. Here is a sight
As direful to my soul as is the sword
Unto a wretch hath slain his father.
(4.2.348-55)

Ce passage est important car il témoigne du changement qui s'opère chez Bosola. C'est la première fois qu'il pleure et semble accéder à des sentiments tels que la compassion, la repentance ou la charité.

¹ Dans l'ouvrage de William Painter, c'est la Duchesse qui meurt, étranglée par des géôliers devant ses enfants et la servante. Ils étranglent ensuite cette dernière. Toutefois, devant les enfants qui s'agenouillent devant eux, les tyrants ne parviennent pas à étrangler ces deux créatures innocentes.

Néanmoins, le façonnement du nouveau Bosola est biaisé par les mensonges qu'il continue à utiliser. Alors qu'auparavant, Bosola jouait et abusait de ses nombreux déguisements et artifices au profit du Duc et du Cardinal, il les emploie désormais en faveur de la famille restante de la Duchesse. Bien que son allure semble différente de celle de l'ancien Bosola, la matière dans laquelle il a été façonné ne change pas. Ainsi, lorsqu'il comprend que le Cardinal veut l'éliminer, la seule solution qui s'offre à lui (du moins le pense-t-il) est de tuer son adversaire. Pensant poignarder le Cardinal, il assassine Antonio. Cette scène témoigne du cuisant échec de Bosola à vouloir se remodeler et se transformer profondément en un homme plus vertueux.

Car bien qu'il ait essayé de se resculpter une meilleure personnalité, le résultat est plus que médiocre : la Duchesse et deux de ses enfants sont morts par sa faute. Julia est tuée en essayant de l'aider. Antonio qu'il voulait désespérément protéger meurt par son coup d'épée. Bosola s'est bien mis en action, au tout dernier acte, arborant la forme du vengeur (« Thus it lightens into action », 5.5.10) et dans le but d'expier ses péchés. Mais cette expiation est trop tardive. C'est à travers son immobilisation mortelle que Bosola parvient enfin à figer sa forme, mais il n'atteint pas la forme finale qu'il souhaitait revêtir. Lorsqu'il déclare avoir vengé la Duchesse, Antonio et leur progéniture en bon soldat et avoir connu des déboires malgré sa bonté (« mine own good nature », 5.5.86), on comprend qu'il n'a toujours pas trouvé la vérité de son être. Incapable de reconnaître son échec et de se réconcilier avec celui qu'il est vraiment, il trahit inconsciemment son inconsistance en utilisant le mot « actor » (5.5.85). Car « acteur », il l'a été, non en prenant en main sa destinée, mais en ne cessant d'incarner des rôles :

Revenge for the Duchess of Malfi, murdered
 By th' Aragonian brethren; for Antonio,
 Slain by this hand; for lustful Julia,
 Poison'd by this man; and lastly for myself,
 That was an actor in the main of all,
 Much 'gainst mine own good nature, yet i'th' end
 Neglected.
 (5.5.81-87)

Sur le point de mourir, devant tous ces corps allongés sur le sol, Bosola se compare à ces grandes murailles, ces cryptes funèbres, qui se délabrent et ne renvoient aucun écho : « Oh, I am gone! / We are only like dead walls, or vaulted graves / That, ruined, yields no echo. Fare you well » (5.5.99-101). Frustré, aigri et souffrant manifestement de sa condition,

Bosola demeure, à la fin de la pièce, une créature insatisfaite. Sa vengeance est assouvie mais il n'a pas réussi à se remodeler une identité, une conduite, une éthique durable.

Au terme de ce cheminement vers l'immobilité complète des principaux personnages de la pièce, les derniers mots de Delio semblent mettre en avant ce qui est vraiment important dans la vie : ce sont les actes par lesquels les personnes seront remémorées après leur mort. Selon lui, les actions représentent en effet la meilleure manière de laisser un souvenir après la mort : « Integrity of life is fame's best friend, / Which nobly, beyond death, shall crown the end » (5.5.123-24). Or, tous les personnages de *La duchesse d'Amalfi*, figés par la mort, représentent métaphoriquement des sculptures transgressives, car tous dérogent à leurs fonctions, leurs statuts, ou encore à leurs devoirs. Wayne Rebhorn analyse la fin de ces personnages comme une forme de libération : « trapped characters found their release only in death »¹. En définitive, la pièce de Webster nous offre une vision éminemment paradoxale : la Duchesse, Antonio, Ferdinand, le Cardinal et Bosola se pétrifient pour tenter enfin d'exister.

3. LES SCULPTURES ALLÉGORIQUES D'UNE PARTIE D'ÉCHECS

En poursuivant notre exploration de la statuaire et des enjeux politiques relatifs à cet art à l'époque jacobéenne, nous allons maintenant nous intéresser à la pièce de Thomas Middleton, *Une partie d'échecs*. Cette tragédie est intéressante pour cette étude dans le sens où elle met en scène des pions d'un échiquier qui ne sont, somme toute que des statuettes modelées par l'homme, mais sur la scène Middletonienne elles deviennent des pions grandeur nature. L'*OED* répertorie deux définitions pour le terme « pawn » : la première, comme on pourrait s'y attendre, se rapporte au jeu d'échecs (« 1. Chess. Any one of the sixteen pieces (eight per player) of smallest size, value, and capability in a game of chess »). La deuxième définition attribuée est intéressante car elle est figurative : « 2. fig. and in figurative contexts. A person or thing of little value, status, power, etc.; a servile agent, a minion. Now chiefly: a person or thing used by another for his or her own

¹ Wayne Rebhorn, « Circle, Sword, and the Futile Quest: Nightmare World of Webster's *Duchess of Malfi* », *Cahiers Élisabethains* 27, 1985, (p. 53-66), p. 63.

purposes »¹. Le pion est alors assimilé à une personne de peu de valeur, sans grand statut et sans pouvoir, souvent utilisé par une personne dans son intérêt, à ses propres fins. Ces deux définitions s'entremêlent habilement tout au long de cette tragédie, écrite en 1624. Souvent considérée comme une pièce éclair et controversée, représentée seulement durant neuf jours consécutifs au Globe par les *King's Men*, du 5 au 14 août 1624, *Une partie d'échecs* suscita une vague d'effervescence parmi le public (toutes origines sociales et tous statuts confondus) avant d'être censurée². T. H. Howard-Hill la qualifie d'un événement sensationnel mais de courte durée : « *A Game at Chess* was a veritable nine days' wonder³, the most exceptional play of King James's reign on account of its unprecedented representation of matters of State usually forbidden on the stage »⁴. En effet, la pièce est étonnante pour bon nombre de raisons. Ne serait-ce d'abord que par l'utilisation d'un sujet politique contemporain, fait très rare à l'époque, et ensuite, par le choix de Thomas Middleton d'adopter pour toute la pièce, des pions d'échecs en guise d'allégorie des catholiques et des protestants. Adolphus William Ward constate pourtant que le choix du jeu d'échecs pour une allégorie n'est ni nouvelle, ni surprenante car elle suit plusieurs autres tentatives déjà expérimentées dans le théâtre élisabéthain⁵ : « [this allegory] follows a line of fancy not wholly unknown to the Elizabethan drama »⁶. Il faut dire que le jeu d'échecs, loin d'être une découverte, est au contraire très répandu dans l'Angleterre jacobéenne⁷. Il est ainsi très apprécié de Jacques I^{er} qui aime à l'enseigner à ses proches et ses amis. White Kennett, John Hughes et John Strype nous le rappellent : « King James I was fond of chess, and willingly taught the game to his young friends. In one of his speeches, he says that "Kings can exalt low things, and abase high things, making the

¹ *OED*, 1 et 2.

² Voir à ce propos Gary Taylor, « Middleton, Thomas (bap. 1580, d. 1627) » dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, éd. en ligne, mai 2006 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/5118>, site consulté le 22 mars 2017]. Notons que cette pièce a eu un succès inattendu : « The biggest box-office success and most talked-about dramatic work of its era, Middleton's modern history play survives in more manuscripts than any other play, and was the first single play printed with engraved title-pages » (*Ibid.*).

³ Au sujet des neuf représentations et des échos sur cette pièce, voir l'article de T. H. Howard-Hill, « The Unique Eye-Witness Report of Middleton's *A Game at Chess* » *The Review of English Studies New Series*, vol. 42, No. 166, 1991, p. 168-178. Margot Heinemann rappelle que la pièce n'a pu être jouée que quelques jours à cause de désaccords des 'grands' : « It is generally agreed that the particularly radical surviving plays [of the 1620's] (and especially *A Game at Chess*) could be staged at all only because of exceptionally sharp divisions at the top, which temporary softened the censorship » (« Drama and opinion in the 1620s: Middleton and Massinger » in *Theatre and Government under the Early Stuarts*, ed. cit., p. 237.

⁴ T. H. Howard-Hill, *A Game at Chess: Thomas Middleton*, op. cit., p. 1.

⁵ Voir l'ouvrage d'Adolphus William Ward, *A History of English Dramatic Literature*, 2 vols., Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1875, vol. 2, p. 530.

⁶ *Ibid.*

⁷ Pour une histoire complète sur les échecs, voir le livre de H. J. R. Murray, *A History of Chess*, Oxford, Oxford University Press, 1913.

subjects, like man at Chess, a pawn to talk a bishop or a knight” »¹. En outre, Middleton a peut-être été particulièrement séduit par le jeu d'échecs déjà présent dans *Gargantua et Pantagruel*², de François Rabelais, et par le jeu opposant vices et vertus dans l'*Utopie* de Thomas More³. Peu de témoignages subsistent quant à la mise en scène de l'époque des vices affrontant les vertus, mais une lettre de John Holles (1565-1637) envoyée au comte de Somerset concernant la représentation du 10 août 1624 semble attester que la scène ressemblait à un échiquier. Voici ce qu'il écrit : « The whole play is a chess board, England the whyt hows, Spayn the black ». Il est donc tentant d'affirmer que les acteurs devaient revêtir l'apparence de pions pour apporter à la pièce un réalisme aussi saisissant que possible, même s'il est impossible de l'avancer avec certitude, faute de preuves irréfutables. Quoi qu'il en soit, l'une des forces de l'œuvre réside dans la dramatisation particulièrement réussie de la métaphore du jeu d'échecs, qui implique l'utilisation d'acteurs statufiés en pions d'échecs, rigides et immobiles et ne cessant pourtant jamais d'être en mouvement. Je souhaite donc explorer ce paradoxe dans les pages qui suivent.

3.1. Le contexte politico-religieux d'*Une partie d'échecs*

On peut se demander pourquoi, vu les propos explosifs qu'elle contient sur l'Espagne, une telle mise en scène a été autorisée par le Maître des menus plaisirs de l'époque, Henry Herbert. Ce choix s'explique peut-être par l'engouement généralisé des Européens pour le jeu d'échecs. La première trace des échecs se trouve dans un ancien texte occidental, du début du XI^e siècle, un acte de 1008⁴, qui mentionne l'origine catalane de ce jeu. Néanmoins, de nombreux historiens pensent que le jeu serait né aux Indes (illustration n°199), puis a été remodelé par les musulmans (illustration n°200) avant d'arriver en Europe (illustration n°201). Dès l'apparition du jeu au XI^e siècle, l'Église voulut interdire le jeu, car joué avec des dés⁵, il impliquait la notion de hasard et donc la présence du diable, d'autant plus que les parties entraînaient souvent des paris et des rixes.

¹ *A Complete History of England: I. The History of King Henry VIII., Written by Edward, Lord Herbert of Cherbury*, eds. White Kennett, John Hughes et John Strype, Londres, B. Aylmer, 1706, p. 682.

² Voir le livre 5, le chapitre 24 et 25 (p. 110-22) dans l'ouvrage de François Rabelais intitulé *Œuvres : publiées sous le titre de faits et dits du géant Gargantua et de son fils Pantagruel*, Amsterdam, Henry Bordesius, 1741. Le livre est édité pour la première fois en 1532.

³ Voir l'ouvrage de Thomas More, *Idée d'une république heureuse : ou l'Utopie de Thomas Morus. Contenant le plan d'une république dont les lois, les usages et les coutumes tendent uniquement à rendre heureuses les sociétés qui les suivront*, Amsterdam, François Honoré, Livre II, 1730, p. 125-26.

⁴ H. J. R. Murray, *A History of Chess*, op. cit., p. 405-7.

⁵ Les mouvements des pions se faisaient par les résultats des dés.

Malgré cela, le jeu se répand dans la société et les pions se modifient peu à peu : certaines pièces changent de formes¹, de couleurs², de taille³. Les deux exemples les plus connus de pièces d'échecs du Moyen Âge sont :

- l'échiquier dit de Charlemagne (illustration n°202) qui daterait du XI^e siècle. Il comprend seize pièces en ivoire dont deux rois (illustration n°203), deux reines (illustration n°204), quatre éléphants (illustration n°205), quatre cavaliers (illustration n°206), trois chars (illustration n°207) et un fantassin (illustration n°208). La plus grande pièce est l'un des deux rois qui mesure plus de quinze centimètres et pèse presque un kilogramme⁴. Les autres pièces mesurent de sept centimètres à un peu plus de quinze centimètres.

- un ensemble de pièces scandinaves (illustrations n°209, 210) taillées dans des fanons de baleine et de l'ivoire de morse, trouvé sur l'île de Lewis dans les années 1830. Il y en a soixante-dix-huit de tailles diverses (entre trois centimètres et demi et plus de dix centimètres) et elles datent du début du XII^e siècle.

Dans l'Europe du XVII^e siècle, les échecs sont déjà considérés comme l'un des jeux de société les plus respectables qui soient, forts d'une présence ininterrompue sur le sol européen depuis le début du Moyen Âge⁵. En vogue sous Jacques I^{er}, le jeu acquiert ses lettres de noblesse en Angleterre. En effet, les plus célèbres joueurs d'échecs du XVII^e siècle résidèrent en Angleterre de 1622 à 1624⁶, et étaient soit espagnols, soit italiens, sous le patronage de l'Église⁷. Jeu de stratégie et de dissimulation, les échecs correspondent aux conduites diplomatiques des souverains de l'époque, qu'ils soient catholiques et / ou protestants, ce qui explique leur succès parmi l'élite.

Transformée en échiquier grandeur nature, la scène middletonienne d'*Une partie d'échecs* est un espace empli d'acteurs incarnant des statues blanches et noires. En se

¹ Par exemple, les « éléphants vizir » qui avaient du sens aux Indes mais beaucoup moins en Europe, deviennent des ducs.

² Jusqu'au milieu du XIII^e siècle, les pions sont généralement en ivoire peints de couleurs ou dorés sur un damier blanc et rouge. Après, le noir et le blanc s'imposent pour les pièces et l'échiquier.

³ Au XIII^e siècle, on trouve des pièces d'apparat avec lesquelles on joue en milieu royal et princier et ces pions sont souvent de grandes pièces en ivoire. Voir Michel Pastoureau, *Le jeu d'échecs médiéval. Une histoire symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 2012, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ Matthew Dimmock, *The Ashgate Research Companion to Popular Culture in Early Modern England*, Londres et New York, Routledge, 2014, p. 229. Dimmock précise par exemple : « Having been introduced into Europe in the high middle ages via Italy and Spain, chess continued to evolve during the early modern period ».

⁶ H. J. R. Murray, *A History of Chess*, *op. cit.*, p. 828.

⁷ *Ibid.*, p. 817-20.

servant d'un jeu apprécié par les Jacobéens pour commenter et préciser le sens de ces pions qui avancent et reculent pour arriver à l'échec et mat¹, Thomas Middleton opte pour une stylisation de la vie politique contemporaine, et il fait le choix d'une allégorie « dont le propos est de dénoncer l'influence grandissante de l'Espagne à la Cour du roi Jacques (et en particulier à partir de 1613, date d'arrivée du nouvel ambassadeur, le redoutable diplomate Diego Sarmiento de Acuna, comte de Gondomar) »². De manière générale, une allégorie emploie une figure humaine pour représenter une idée ou une institution. Dans le cas présent, le dramaturge utilise des pions d'échiquier pour représenter des institutions religieuses, catholiques et protestantes, bien connues du public. Comme bien d'autres critiques, Elizabeth Williamson souligne l'anti-catholicisme de la pièce qui s'en prend violemment aux Jésuites : « *A Game at Chess* is an anti-Catholic satire that takes advantage of Protestants' hatred of altars and images »³. Ainsi, les sculptures noires de l'échiquier représentent pour les jacobéens des personnages catholiques, des scélérats. Les sculptures blanches, quant à elles, sont des jacobéens protestants, et sont donc censées représenter des valeurs positives. Notons que sur scène, les acteurs jouant les pions noirs devaient revêtir des vêtements sombres immédiatement identifiables par le public :

In performance the major pieces would be easily distinguished by apparel. The contemporary notices suggest that the Black side was dressed in the somber Spanish style, with the Jesuits matching them in their black or dusky reddish brown clerical dress. Strong visual contrast with the White pieces is implied in III.iii, where the Black Jesting Pawn is 'taken like a blackbird / In the great snow' by a White Pawn who remarks 'white quickly soils'⁴.

Les sculptures blanches, n'étaient ainsi peut-être pas toutes d'une blancheur immaculée...

Si les échecs sont incontestablement un jeu royal qui reflète les luttes intestines des clans politiques⁵, Matthew Dimmock en fait aussi une représentation métaphorique de la guerre. Il déclare ainsi : « It [chess] was a metaphorical enactment of war that turned the 'art of war' into an intellectual exercise whose outcome excluded chance – which appealed

¹ Lorsque le roi est menacé de capture au prochain coup, il est « échec et mat ». Dans le dictionnaire de John Baret, la définition de « checkmate » n'y est pas. Néanmoins le terme « check » se définit comme « rebuke or teunt [...] to speak reprochfully ». Voir John Baret, *An Aluearie or Quadruple Dictionarie Containing Foure Sundrie Tongues: namelie, English, Latine, Greeke, and French*, op. cit., ouvrage non paginé.

² Antoine Ertlé, « Angleterre contre Espagne : *A Game At Chess* de Thomas Middleton (1624) » in *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIII^e siècle – Angleterre et Europe*, éd. Jean Pironon et Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. CEHRAC, 2003, (p. 57-72), p. 59. Le titre est imprimé pour la première fois en latin en 1516.

³ Elizabeth Williamson, *The Materiality of Religion in Early Modern English Drama*, Londres et New York, Routledge, 2016, p. 87.

⁴ T. H. Howard-Hill, *Middleton's 'Vulgar Pasquin': Essays on A Game at Chess*, Newark, University of Delaware Press, 1995, p. 134.

⁵ C'est également le cas pour Chapman dans *Bussy d'Amboise* (acte 1, scène 1).

to the political elites »¹. Et, de fait, l'objectif principal des échecs est de capturer le roi adverse et le mettre « en échec » grâce à des tactiques dissimulées, des stratégies guerrières. Quand un camp y parvient, on dit qu'il 'a maté' le roi, acte qui à l'époque, compte tenu des aspirations politico-religieuses des uns et des autres, représentait bien la rivalité exacerbée entre catholiques et protestants qui cherchaient à s'approprier le pouvoir.

Thomas Middleton s'inspire de cette réalité et puise ses idées dans des pamphlets anonymes qui pullulent à l'époque et alarment la population contre les risques de la présence jésuite (c'est-à-dire l'Église catholique) sur le sol anglais. Pour ne citer que quelques exemples, il y eut *A Discovery of the Most Secret and Subtile Practises of the Jesuites* (1610), *The New Art of Lying, Covered by Jesuites under the Vaile of Equivocation* (1624), *England's Joy, for Suppressing the Papists and Banishing the Priests and Jesuits* (1624), *The Foot out of the Share, with a Detection of Sundry Late Practises of the Priests and Jesuists* (1624), sans oublier le pamphlet de John Reynolds, *Vox Coeli* (1624). Le dramaturge cite parfois presque verbatim les pamphlets de Thomas Scott² tels que *Vox Populi or Newes from Spayn*³ ou *Second Part of Vox Populi or Gondomar Appearing in the Likeness of Matchiauell in a Spanish Parliament* (1624), ou encore la pièce d'Arthur Saul, *The Famous Game of Chess Play* (1614) dans laquelle vices et vertus s'opposent.

Nul doute que la circulation de toutes ces satires politiques contre les papistes ne fit qu'attiser l'anxiété des protestants anglais. Il faut dire que, depuis le schisme au sein de l'Église catholique sous le règne d'Henri VIII, l'Angleterre n'a cessé d'être affectée par les conflits religieux. En 1624, date où la pièce est jouée, les efforts de réconciliation de Jacques I^{er} avec l'Espagne restent des tentatives stériles. Les protestants anglais accueillent avec un grand soulagement ces échecs diplomatiques (le prince Charles ne se mariera pas à l'Infante d'Espagne) car ils ne voient pas d'un bon œil une alliance avec l'Espagne catholique. Les catholiques, eux, sont en proie à une cruelle déception car avec l'ascension au trône de Jacques I^{er}, fils de Marie Stuart, beaucoup pensaient que le nouveau roi anglais serait plus favorable aux catholiques. Les inclinations religieuses du souverain restant incertaines, les tensions entre catholiques et protestants se maintiennent. En somme, dans les années 1620, les jacobéens se retrouvent avec un roi dont ils ne connaissent pas

¹ Matthew Dimmock, *The Ashgate Research Companion to Popular Culture in Early Modern England*, op. cit., p. 229.

² Thomas Scott (1580 ?-1626) a écrit de nombreux pamphlets contre les espagnols. Voir L. B. Wright, « Propaganda against James I's 'Appeasement' of Spain », *Huntington Library Quarterly*, 6, 1943, p. 149-72.

³ Thomas Scott, *Vox populi, or Newes from Spayne*, Londres, n.s., 1620, STC 22100.4

formellement les penchants religieux, pris dans une guerre¹ commencée en 1618, et voient impuissants des conflits politico-religieux² ébranler l'Angleterre.

Ainsi, en traitant de l'alliance de l'Angleterre à l'Espagne, ou en invoquant l'intervention armée de l'Angleterre dans un territoire revendiqué protestant, et en mettant en scène ces questions brûlantes, Thomas Middleton parvient à façonner des sculptures allégoriques très significatives pour un public jacobéen. Alexander Dyce qualifie *Une partie d'échecs* d'« incident mémorable » dans l'histoire de la littérature anglaise : « In this singular drama he [Thomas Middleton] ventured to bring upon the stage both the English and the Spanish Court »³. Dans l'édition de Gary Taylor et de John Lavagnino, on peut lire que la pièce a été le plus grand succès du dramaturge : « In August 1624, *A Game at Chess* became not only the greatest success of Middleton's career, but the most spectacularly and scandalously popular play of the English Renaissance »⁴. Beatriz Soubriet Velasco considère, elle, *Une partie d'échecs* comme l'un des plus beaux exemples de pièces politiques du XVII^e siècle. L'œuvre du dramaturge reflète bien, en effet, l'ambiance anticatholique de l'époque : « [the play] reflects the popular and widespread anti-Spanish attitude in England at the time »⁵. Et c'est dans cette atmosphère tendue que la pièce, qui attire non moins de trois mille spectateurs lors de chaque représentation, propose au public comme une allégorie satirique particulièrement féroce, dans laquelle les Anglais protestants sont les statues blanches (avec, à leur tête, un souverain bien hésitant) opposées aux noires, les catholiques, décrits comme des parasites, des ambitieux, et des créatures lubriques.

¹ Voir l'ouvrage de Peter Hamish Wilson, *The Thirty Years War: Europe's Tragedy*, Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 269-381. Voir également le livre de Geoffrey Parker, *The Thirty Years' War*, Londres et New York, Routledge, [1984], 2006.

² En 1612, l'aînée des filles de James, Élisabeth, épousa Frédéric V, jeune comte palatin, candidat à la gouvernance de l'état protestant allemande, le Palatinat. En 1618, les princes protestants choisissent Frédéric et Élisabeth comme roi et reine de Bohême, au mépris des revendications de l'empereur d'Habsbourg, Ferdinand II. Aussi, ses troupes et les forces espagnoles envahissent le Palatinat et forcent Frédéric et Élisabeth à l'exil en Hollande. Frédéric demande alors à Jacques I^{er} une intervention militaire pour libérer le Palatinat.

³ Thomas Middleton, *The Works of Thomas Middleton*, Londres, Edward Lumley, 1840, p. xxviii.

⁴ Thomas Middleton, *The Collected Works of Thomas Middleton*, éd. Gary Taylor et John Lavagnino, Oxford University Press, 2007, p. 49.

⁵ Beatriz Soubriet Velasco, « Chaos and Harmony in Middleton's *A Game at Chess* », *SEDERI VI*, éd. Ana Manzanás, Salamanca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, (p. 197-202), p. 197. http://sederi.org/docs/yearbooks/06/6_21_soubriet.pdf (site consulté le 22 mars 2015).

3.2. Les sculptures allégoriques du mal

Michel Pastoureau a rappelé l'importance symbolique des couleurs de l'échiquier¹. À partir du XIII^e siècle, les cases rouges se transforment en cases noires (illustrations n°211, 212, 213, 214) et le jeu d'échecs intègre progressivement le monde du noir et blanc qui est aussi celui de la Réforme. Dès le début de la pièce, Thomas Middleton a lui aussi recours à ce contraste du noir et du blanc. La distinction bipolaire des pions est utilisée non seulement comme un indicateur visuel clair de l'allégeance de personnages, mais aussi de leurs qualités morales. Cette symbolique est effectuée non seulement par le biais de la couleur des vêtements mais aussi par les actions, réactions, paroles et motivations des personnages. Il n'est donc pas étonnant que les acteurs-statues vêtus de noir soient une allégorie du mal.

3.2.1. La sculpture allégorique type d'un jésuite : le Pion du Fou Noir

La représentation de 1624 mettant en scène la pièce comme un échiquier grandeur humaine selon le témoignage de John Holles², les acteurs incarnent alors des êtres de pierre ou de bois, d'apparence immobile et rigide, se mouvant de manière mécanique et linéaire par la volonté du joueur d'échec, ici par Thomas Middleton, lui-même.

Le dramaturge ouvre la pièce par le monologue d'Ignace de Loyola (1491-1556), qui se trouve être le fondateur de l'ordre jésuite³, exécré par la plupart des protestants en Angleterre à l'époque de Jacques I^{er}. T. H. Howard-Hill explique par exemple : « the founder of the Society of Jesus provided not only the plainest and most convenient embodiment of English Protestantism's detestation of papistry – Jesuits swore a special oath of service to the pope »⁴. Ces premiers vers affichent donc dès le départ une idée d'organisation jésuite politique – une menace en soi. Ce qui est intéressant dans le discours d'Ignace de Loyola, c'est qu'il clame que ses disciples sont éparpillés sur tout le globe

¹ Voir notamment Michel Pastoureau, *Le jeu d'échecs médiéval. Une histoire symbolique*, op. cit.

² T. H. Howard-Hill, *A Game at Chess: Thomas Middleton*, op. cit., p. 198.

³ Pour plus d'informations sur les Jésuites voir l'ouvrage d'Ethelred Luke Taunton, *The History of the Jesuits in England, 1580-1773*, Londres, Methuen, 1901.

⁴ T. H. Howard-Hill, *A Game at Chess: Thomas Middleton*, op. cit., p. 13.

dans le but de disséminer sa doctrine qui se résume en ces mots : « made dark the land » (l'induction, 7). Il s'agirait donc de recouvrir le monde de ténèbres ! Pareils à des sauterelles d'Égypte (« Egyptian grasshoppers », l'induction, 8), les jésuites sont également comparés à l'une des sept plaies qui envahit l'Égypte dans la Bible (Exode 9:14-15) mais, selon Loyola, ils ne sont hélas pas aussi efficaces pour conquérir l'Angleterre. En opposition à cette image d'un monde lugubre couvert d'insectes auquel il aspire, Ignace dit ne pouvoir supporter le monde où il se trouve actuellement, rempli de trop de lumière, de bonté et de vérité (« Here's too much light appears shot from the eyes / Of truth and goodness never yet deflowered; / Sure they were never here », l'induction, 9-11). Avec ces quelques paroles, la satire perce déjà, et Ignace apparaît comme un être mauvais, pour ne pas dire démoniaque, lié à l'enfer sombre que la lumière de Dieu ne peut atteindre. Ignace de Loyola ayant été canonisé par Rome en 1622¹, Thomas Middleton souligne d'emblée la duplicité de ce personnage catholique et par là même, l'hypocrisie de l'Église de Rome : Ignace, homme de Dieu, ne tolère pas la lumière divine. En outre, son verbe est arrogant lorsqu'il emploie des mots tels que « unperfect » (l'induction, 12), « reward » (l'induction, 12), « ingratitude » (l'induction, 13), « honour » (l'induction, 16), « forgetful » (l'induction, 17) ou encore « prosperous institutor » (l'induction, 18) pour parler de l'importance de sa nomination et de la difficulté à la faire reconnaître. Il s'offusque aussi du fait qu'une fois devenu « saint », aucune date dans le calendrier ne lui ait été attribuée. Thomas Middleton met en exergue le vrai chrétien qui ne s'embarrasserait pas de titre pompeux, et le distingue donc du faux. Qui plus est, le jésuite affirme sans retenue qu'il aurait aimé que les noms des grands princes et des autres saints fussent enlevés pour que le sien ait une date, pour son « dear coming » (l'induction, 22). Ridicule de vanité, Ignace étale l'amour qu'il porte à sa petite personne et montre sa petitesse d'esprit lorsqu'il se contente, bon gré mal gré, du 29 février tous les quatre ans comme jour saint. À ce moment-là, Ignace apparaît comme la personnification de la papauté arrogante, vaniteuse et présomptueuse. Figé dans sa séculaire hiérarchie romaine, Loyola s'exhibe comme l'incarnation sclérosée de la vieille religion pervertie.

Au pied de Loyola, la présence de l'Erreur, appelée aussi sarcastiquement le 'père de la superérogation'² par Ignace, est endormie. Le jésuite est le maître, l'Erreur, son

¹ Le Pape Paul V béatifie Loyola en 1606. Ce dernier sera canonisé en 1622.

² Ce terme signifie « ce que l'on fait de bien au-delà de ce que l'on est strictement obligé de faire ». Voir le site du CNRTL <http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/superérogation> (site consulté le 10 avril 2017).

humble serviteur. L'Erreur¹ ne peut être que la ramification du vice, du mensonge et de la déviance. On ne s'étonnera donc pas qu'à son réveil, l'Erreur se plaigne d'avoir été tirée de son sommeil. Elle préférerait l'oisiveté de son rêve où l'ignorance et l'immortalité étaient de mise (« O I could sleep in ignorance / Immortality, the slumber is so pleasing », l'induction, 39-39). C'est pourtant l'Erreur qui propose l'idée du jeu d'échecs. Elle présente le jeu tel un duel, où statues blanches et noires s'affrontent, et Loyola démontre alors un intérêt prononcé pour le jeu, s'enquérant de savoir si sa progéniture fait partie des joueurs (« Were any of my sons placed for the game? », l'induction, 45). Ignace appelle ses congénères jésuites les enfants de sa ruse (« the children of my cunning », l'induction, 51) et insiste sur l'importance de la hiérarchie qu'ils tiennent dans le jeu. L'un est le Fou de la Maison Noire, l'autre est le Pion de la Reine Noire. Les autres pions sont la Reine Noire, le Roi Noir, le Cavalier, le Duc et les simples pions. Loyola considère les 'simples' pions comme des imbéciles sans ambition, indignes de son rang et de sa maison, que l'on manipule et élimine à souhait :

Pawns argue but poor spirits, and slight preferments,
 Not worthy of the name of my disciples.
 If I had stood so nigh, I would have cut
 That Bishop's throat but I'd have had his place,
 And told the Queen a love-tale in her ear
 Would make her best pulse dance. There's no elixir
 Of brain or spirit amongst'em.
 (Induction, 62-68)

Ces paroles mettent également au jour les désirs sexuels du jésuite pour la reine. Il aurait pu ne pas les formuler, mais le fait qu'il avoue ouvertement son souhait de susurrer à la reine des mots doux dans le creux de l'oreille semble démontrer que ce désir n'est pas une envie occasionnelle. Jerzy Limon constate ainsi que la luxure sous-tend les actions des pièces noires : « the driving force behind the actions of the black pieces is insatiable sexual desire [...] to Protestants theologians, lechery was intrinsically connected with Antichrist, Catholicism, the Pope, Catholic priests and Jesuits »². Lubrique, Loyola affirme également pouvoir éliminer le Fou Noir, un pion de son camp, pour prendre sa place près de la reine. L'Erreur ne comprend pas la stratégie de son maître : « Why, would you have 'em play

¹ Le personnage de l'Erreur est apparu en 1613 dans une autre pièce de Thomas Middleton, intitulée *Le triomphe de la Vérité*, dans laquelle on y remarque un mobilier somptueux et coûteux où l'Erreur et ses agents (Barbarisme, Ignorance, Impudence et Mensonge) combattent contre la Vérité. Voir donc l'ouvrage de Thomas Middleton, *The Triumphs of Truth*, Londres, Nicholas Okes, 1613, STC (2nd ed.) / 17903.

² Jerzy Limon, *Dangerous Matter: English Drama and Politics in 1623/4*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 126-27.

against themselves? / That's quite against the rule of the game, Ignatius » (l'induction, 69-70). Ignace déclare ouvertement qu'il n'a aucune intention de suivre les règles du jeu, mais plutôt de les enfreindre : « Pish, I would rule myself, not observe the rule » (l'induction, 72). Avide de pouvoir, Loyola précise ses intentions en rajoutant : « I would do anything to rule alone » (l'induction, 73). Plus aucun doute ne subsiste, son avidité de pouvoir outrepassa son rôle de religieux. Ces deux personnages donnent le thème et le tempo de la pièce : La Maison Noire, par des moyens interdits par les règles du jeu, tentera de corrompre spirituellement et physiquement la Maison Blanche, dans le but ultime de dominer le monde. Ignace et l'Erreur se dessinent alors comme les gardiens du mal, des religieux corrompus, devant la porte de l'enfer. Dès lors les déplacements des 'acteurs-pions' noirs et blancs peuvent commencer.

Après cette introduction, la partie d'échecs débute par la mise en place des pièces maîtresses. Dès le premier acte, le Pion de la Reine Blanche, laissée seule avec le Pion du Fou Noir, devient à ses yeux une statue de pierre dans un sanctuaire, examinée, dévisagée et contemplée. Il flatte la grâce et la bonté du Pion de la Reine Blanche et la complimente. Il la dit extrêmement belle (« unmatched beauty », 1.1.73), telle une perle (« pearl », 1.1.78) ou une rose farouche (« bashful rose », 1.1.80) et dit voir en elle un célibat (« single life », 1.1.76) et une humble obéissance (« meek obedience », 1.1.76). Bien sûr, en complimentant la jeune femme, le jésuite essaie tout bonnement de la séduire. Au début du XVII^e siècle, la séduction perfide des papistes était un sujet brûlant d'actualité, et de fait, l'un des thèmes favoris des auteurs anti-jésuites¹. Ici, le Pion du Fou Noir a recours à des formules enjôleuses en espérant amadouer la belle et l'amener à accomplir ce qu'il désire. Ainsi, dans la scène 1 de l'acte 4, ce sont les deux jésuites, le Pion du Fou Noir et le Pion de la Reine Noire, qui louent les qualités du Pion de la Reine Blanche. Alors que cette dernière n'intervient pas dans leur conversation, ils parlent de sa splendeur (« her glory »,

¹ Voir l'article de Laurence Lux-Sterritt, « La séduction au service de la perfidie: représentation des missionnaires de la contre-réforme en Angleterre », *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 2008, (p. 57-75), p. 65. Voir aussi Frances Dolan, *Whores of Babylon. Catholicism, Gender and Seventeenth Century Print Culture*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1999; Peter Lake, « Anti-Popery: the Structure of a Prejudice », in *Conflict in Early Stuart England*, ed. cit.; Peter Lake et Michael Questier, *The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players in Post-Reformation England*, New Haven et Londres, Yale University Press., 2002; Arthur Marotti, *Catholicism and Anti-Catholicism in Early Modern English Texts*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1999, et *Religious Ideology and Cultural Fantasy. Catholic and Anti-Catholic Discourses in Early Modern England*, Notre Dame, Ind., 2005; Alison Shell, *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination, 1558-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Raymond Tumbleson, *Catholicism in the English Protestant Imagination. Nationalism, Religion, and Literature, 1600-1745*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Alexandra Walsham, *Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England*, Woodbridge, Boydell Press, 1993.

4.1.78), de la joie de la connaître mieux (« courteous help creation joys », 4.1.82), de la perfection vertueuse qu'elle pourrait atteindre (« the nearest way to that perfection / (of a most virtuous one) », 4.1.84-85). Le Pion du Fou Noir et le Pion de la Reine Noire clament qu'à leurs yeux, elle est tout simplement une pièce admirable (« that admirable piece », 4.1.89) : elle est donc présentée comme un pion adroitement ciselé (illustration n°204)¹. Pourtant, malgré leurs éloges, le jésuite admet qu'elle pourrait atteindre une plus grande pureté et dit voir que sa vertu a été souillée (« spotted righteousness », 1.1.88). Il suggère alors un jeûne, pratique généralement rejetée par les protestants mais recommandée par les catholiques². Il présente la pénitence comme un remède bénin (« courteous physic of a tender penance », 1.1.83) dont la pire cruauté ne saurait excéder la crainte d'une jeune épouse (« the first fear of bride », 1.1.85). Le Pion du Fou Noir essaie à demi-mots de gagner la confiance du Pion de la Reine Blanche en lui promettant qu'une abstinence la rendra aussi innocente qu'un nouveau-né (« Far clearer than the innocence of infants », 1.1.89). À cet instant, le Pion du Fou Noir apparaît tel un pion sculpté charmeur et diabolique à l'image de certaines statues catholiques qui 'communiquaient' par quelques signes humains leurs approbations³. Le Pion du Fou Noir lui demande de confesser sans détour ni crainte ses péchés au nom de la vertu (« you may boldly / And safely let in the most secret sin / Into her knowledge », 1.1.99-101) et dans le but de les absoudre (1.1.96). Seuls les prêtres catholiques ont la faculté de pardonner les pécheurs par le biais de la confession. Les protestants, eux, refusent cette pratique qui, d'ailleurs, est ridiculisée dans la scène 1 de l'acte 4 par la demande du Pion du Cavalier Noir. Alors que ce dernier demande l'absolution pour son péché, le Pion du Fou Noir ne veut rien entendre. Le pardon est pourtant bien dans les attributions du religieux : « Suffices, I have neither will nor power / To give you absolution for that violence » (4.1.27-28). Le Pion du Fou Noir ne veut pas accéder à la demande du Pion du Cavalier Noir. Il lui conseille de consulter le registre des taxes et de demander une requête officielle à la Pénitencerie. En d'autres termes, le Pion du Fou Noir dit clairement que le seul moyen pour que le Pion du Cavalier Noir puisse obtenir le pardon est l'argent, en rachetant son péché. Malheureusement, pour son délit – la castration de son rival blanc – il n'obtiendra aucun réconfort, le prix de sa

¹ La robe du pion de la reine est ornée d'un liseré gravé. Sa couronne est également adroitement sculptée et l'architecture autour de la reine et des deux pions arbore aussi des détails sur la bâtisse.

² L'évêque Launcelot Andrewes encourage le jeûne dans son sermon daté du 26 février 1623, « works of chastisement of the body as fasting », et cité dans *Thomas Middleton: The Collected Works*, éd. Gary Taylor et John Lavagnino, Oxford, Clarendon Press, 2007, p. 1785.

³ Voir supra, p. 90-95.

faute n'apparaissant pas dans le *Taxae Poenitentiariae*¹, qui est le livre des pardons : « there is no precedent / Of any price or pardon » (4.3.122-23). La relation entre l'argent et les péchés est également une autre marque de papisme, rejetée par les protestants. Le Cavalier Noir admet d'ailleurs sans vergogne la marchandisation de sa religion lorsqu'il déclare :

For venting hollowed oil, beads, medals, pardons,
Pictures, Veronica's heads in private presses,
That's done by one i'th'habit of pedlar;
Letters conveyed in rolls, tobacco-balls.
(4.2.48-51)

La vente d'huile bénite, de chapelets, de médailles, de pardons et d'images pieuses n'a pas ici de valeur religieuse, mais bien une valeur financière. Il expose très clairement cette idée lorsqu'il se réfère à la *Taxae Poenitentiariae*. Il est question, en somme, d'idolâtrie commercialisée. La confession et le pardon semblent alors une plaisanterie de mauvais goût dans la bouche de ce jésuite qui n'essaie même pas d'aiguiller le Pion du Cavalier Noir vers une solution honorable. Peu coopératif, il apparaît comme un être sournois. Sa fausseté est définitivement prouvée lorsqu'en aparté, il est fait référence à la confession des protestants : il encourage le Pion de la Reine Blanche à confesser ses péchés tout en évoquant à l'écart l'usage qu'il pourrait en faire (« special use », 1.1.109). Pour l'inciter à s'épancher, il lui explique que tous les jésuites du monde recueillent les confessions : « We make all our practice in all kingdoms » (1.1.110). Néanmoins, il oublie de lui spécifier que les confessions des protestants ont une plus grande valeur pour le dessein des jésuites. Cette omission volontaire rappelle la conviction des protestants qui suspectaient les catholiques de divulguer leurs déclarations aux services secrets catholiques² afin de les mettre en porte-à-faux et de les manipuler. En se confessant, les protestants dévoilent à leur ennemis catholiques leurs secrètes faiblesses, utilisées par la suite pour provoquer leur chute (« to apt them [...] to our designs », 1.1.115). Lorsque le Pion de la Reine Blanche comprend qu'elle a été faussement séduite par la duplicité du Pion du Fou Noir, elle le désigne comme le grand incendiaire du monde chrétien (« the great incendiary of Christendom », 2.2.111), le plus grand destructeur de la vraie sainteté (« the absolut'st

¹ Le *Taxae poenitentiariae apostolicae* est un ouvrage en latin publié à Rome dans lequel sont recensés les péchés et les pénitences. Il y est écrit que les péchés peuvent se racheter, ou un pardon peut être obtenu par certaines aumônes ou certains dons.

² Voir l'ouvrage d'Isaac Bargrave, *An Exact and Sound Discovery of the Chief Mysteries of Jesuitical Iniquity*, Londres, W. Jaggard, 1619, STC (2nd ed.) / 14529, B3^v-4^v. Voir aussi Arthur Brooke, *Romeus and Juliet*, éd. J. J. Munro. Londres, 1907, p. lxvi.

abuser of true sanctity », 2.2.112). À la manière de certaines sculptures idolâtrées par les incrédules, le Pion du Fou Noir apparaît alors comme une sculpture maléfique, voire destructrice. Et de fait, le Pion de la Reine Blanche insiste sur le fait que le dessein principal de son agresseur visait la destruction de son honneur (« the chief of his ill aim being my honour », 2.2.124).

Pourtant, le Pion du Fou Noir, telle une sculpture envoûtante, a sorti son grand jeu de séduction pour recevoir la confession du Pion de la Reine Blanche, et utilise à l'envi des termes religieux et des termes médicaux. Il entame sa plaidoirie en parlant d'erreurs (« errors », 1.1.116), d'embarras (« bashfulness », 1.1.120), de dissimulation (« conceal », 1.1.120) et de rédemption (« recovery », 1.1.117). Puis, comme s'il s'agissait d'une maladie invisible et insidieuse qui exclurait toute guérison (« past cure », 1.1.122), il compare les péchés non avoués à des ulcères (« ulcer », 1.1.120), des tumeurs (« tumor », 1.1.121) dont la seule guérison n'est possible qu'en avouant ses délits. La jeune fille doit ouvrir son cœur au jésuite pour qu'il puisse avoir les faiblesses de cette dernière en sa possession (« you heart now / Must be of my acquaintance », 1.1.125). Alors qu'il cherche à lui faire dire des actes répréhensibles, elle n'avoue que quelques pensées pécheresses et quelques tentations qu'il interprète comme un aveu. Il entrevoit dans la réponse de la jeune femme une confession amoureuse. La conclusion active du Pion du Fou Noir sur la chasteté maculée de la jeune femme démontre que la sexualité occupe une place importante dans la liste des péchés les plus communs. Le plaisir sensuel est d'ailleurs dans l'esprit de Loyola (l'induction, 64-68) ou encore du Cavalier Noir qui propose comme sentence pour le Pion de la Reine Blanche de la tenter avec des toiles érotiques de l'Arétin¹ (2.2.256). Le péché de chair semble être constamment présent dans son esprit. Par exemple, dans la scène 1 de l'acte 2, à la lecture de la lettre du Roi Noir, le Pion du Fou Noir annonce qu'il s'emploiera au dessein du roi avec promptitude seulement après avoir assouvi son désir (« desire », 2.1.25), après avoir calmé l'inflammation (« inflammation », 2.1.26) qui brûle en lui. Son obsession sexuelle envers le Pion de la Reine Blanche entraîne le Pion du Fou Noir à questionner plus en détails la jeune femme afin de lui soutirer une vraie confession. Elle lui répond que rien ne l'a marquée (« But left no stain », 1.1.141), réponse qui constitue pour le jésuite un aveu sans équivoque : elle a connu l'amour. Toutefois, il doit lui soutirer plus d'informations et décide de la questionner : « How came you off so clear? » (1.1.144). Mais la réponse du Pion de la Reine Blanche lui apprend simplement qu'elle a réussi à

¹ Sur Giulio Romano et les gravures de Pierre L'Arétin, voir supra, p. 298 (illustration n°170).

échapper à la souillure. Aussi, devant sa réticence à donner des détails, le Pion du Fou Noir rappelle à la jeune femme ses devoirs :

How you forget yourself! All actions
Clad in their proper language, though most sordid,
My ear is bound by duty to let in
And lock up everlastingly. Shall I help you?
(1.1.147-50)

Tout en la sermonnant sur son manque de franchise mais jamais sur son acte lui-même (à savoir d'avoir cédé à un homme), le Pion du Fou Noir lui propose de l'aider et lui fait même des suggestions qu'elle n'aurait qu'à confirmer ou infirmer. Il lui suggère que l'homme était impotent (« He was not found to answer his creation » (1.1.151), puisqu'il sait, grâce à la confession, que c'était le Pion du Fou Blanc¹ (« 'Twas the White Bishop's Pawn », 1.1.154). Il bafoue donc sans vergogne la confidentialité des confessions. Sûr de ce qu'il avance, le Pion du Fou Noir affirme plus qu'il ne questionne, et prouve encore une fois le rôle mensonger des confessions chez les jésuites. Il semble évident que le Pion du Cavalier Noir s'est confessé au Pion du Fou Noir, lui aussi leurré par l'apparence séduisante de ce dernier. Beau, statique mais parfois en mouvement, silencieux mais parfois proxime, le Pion du Fou Noir rappelle ici encore certaines statues catholiques qui parfois s'animent ou se taisent.

Sachant que le Pion de la Reine Blanche tient rancune au Pion du Cavalier Noir, le Pion du Fou Noir condamne ce dernier et qualifie son acte de sordide (« villainy », 1.1.159). Il déclare ne pouvoir absoudre un tel acte (« That for your sake I'll ne'er absolve him of », 1.1.160). Le jésuite va bien sûr dans le sens de la jeune femme : elle ne pardonne pas le Pion du Cavalier Noir, donc le jésuite non plus et, il préconise même un châtiment : « He must feel it; / I never yet gave absolution / To any crime of that unmaning nature » (1.1.162-64). Refusant le pardon au Pion du Cavalier Noir, le jésuite va à l'encontre de ses prérogatives chrétiennes, d'autant plus qu'il préconise que la punition soit endurée par le coupable. En fait, il apparaît dans ce discours que le pardon n'intéresse pas le Pion du Fou Noir. Ce qui lui importe vraiment est d'avoir un forfait à reprocher au Pion de la Reine Blanche afin de pouvoir la manipuler. Il lui fait remarquer que son désir de femme à aspirer au mariage est un sentiment vicieux que toutes les femmes ressentent : « Therein you stand not pure from the desire / That other women have

¹ Le Pion du Fou Blanc avait été fiancé au Pion de la Reine Noire mais le Pion du Cavalier Noir a castré le Pion du Fou Blanc avant que les promis n'aient pu consommer leur idylle.

in ends of marriage » (1.1.165). Le Pion de la Reine Blanche ne concédant aucune précision, le Pion de Fou Noir l'incite alors à se confier en lui donnant un exemple dans lequel elle pourrait se reconnaître :

I bring work nearer to you, when you have seen
A masterpeice of man, composed by heaven
For great prince's favour, kingdom's love
So exact, envy could not find a place
To stick a blot on person or on fame;
Have you not found ambition swell your wish then,
And desire steer your blood?
(1.1.176-82)

En lui dressant le portrait d'un homme parfait tel un chef d'œuvre sculptural et divin (« a masterpeice of man, composed by heaven »), aimé par son seigneur, doté d'un royaume et d'une réputation irréprochable, le Pion du Fou Noir place la jeune fille dans un contexte où elle pourra difficilement ne pas avouer une aspiration pour une telle créature. En quelque sorte, il la pousse à avouer un désir qui est tout simplement humain. Malgré ses tentatives, le Pion du Fou Noir constate que le secret de la jeune fille reste impénétrable, et décide alors d'user de son vieil expédient (« My old means », 1.1.189), en l'occurrence, un livre pour les novices qu'il appelle « tract of obedience » (1.1.190), dans lequel il est rappelé le devoir (« duty », 1.1.193) d'obéissance envers les religieux. Cet épisode fait écho au pamphlet de Thomas Robinson rédigé en 1623, qui est justement une satire acerbe au sujet de ce livre sur l'obéissance. On y trouve par exemple cet extrait :

[...] their ghostly father hath composed sundry Treatises for them [silly women] of Obedience, wherein hee pronouceth no lesse than damnation for the least scruple or hesitation in the performance of their Superious commands [...] And this is a principall furtherance of his sacrilegious lusts: for I am verily perswaded that not one amongst them will (for fear of being disobedient) refuse to come to his bed whensoever he commands them: and that they doe so, I have manifestly seene and knwone¹.

À la lecture de ces lignes, on comprend que les jeunes femmes désireuses de se confesser auprès de prêtres catholiques encourent en réalité de graves dangers pour leur vertu. Dans la pièce de Middleton, le Pion de la Reine Blanche, en lisant le livre que le jésuite lui donne, constate que son devoir est d'obéir aux ordres de son confesseur, sans exception aucune et sans protestation (« [...] the daughter's duty / To obey her confessor's command

¹ Thomas Robinson, *The Anatomie of the English Nunnery*, Londres, George Eld, 1623, STC (2nd ed.) / 21124, p. 17-18. L'illustration n°215 qui est en fait la couverture du pamphlet, dépeint en bas à droite, deux personnages qui s'embrassent derrière un rideau. L'un est sans conteste un religieux, reconnaissable à sa robe à capuche et sa tonsure, l'autre individu est une nonne.

in all things / Without exception or expostulation », 2.1.2-3). Comme le Pion de la Reine Blanche se doit d'être obéissante selon le livre, le Pion du Fou Noir lui ordonne, en guise de preuve de sa soumission, de venir l'embrasser : « To meet [him] / And seal a kiss of love upon [his] lip » (2.1. 50-51). Devant l'étonnement et la réticence du Pion de la Reine Blanche face à une telle demande, le Pion du Fou Noir la sermonne : « At first disobedient, in so little too! » (2.1.53-54). Le Pion du Fou Noir semble dire qu'il est ordinaire et naturel d'embrasser son confesseur chez les jésuites. Thomas Goad cite aussi cette pratique du baiser chez les prêtres protestants (finalement assez commune, semble-t-il, d'après ce qu'il est noté dans son pamphlet) comme un moyen d'absoudre les péchés. Il écrit ainsi : « When any of the Priest Knavery was discovered, there were excuses; yea, when they were found kissing of a woman; the answer was, You must suppose he did it to print a blessing on her lips »¹. De manière significative, le Pion du Fou Noir veut que la jeune femme se rapproche de lui, prétextant que sa bénédiction l'atteindrait plus aisément entre ses bras (« If I can at that distance send you a blessing, / Is it not nearer to you in mine arms? », 2.1.65-66). Prise au piège, ce n'est que grâce à l'interruption du Pion de la Reine Noire que le Pion de la Reine Blanche parvient à s'échapper du Pion du Fou Noir. Même le Pion de la Reine Noire, son propre camp, lui reproche d'être un fou agité par un ardent désir sexuel (« Are you mad? / Can lust infatuate a man so hopeful? / No patience in your blood? The dog-star² reigns sure », 2.1.150-52). Le Pion du Fou Noir apparaît alors sur cet échiquier tant lubrique que politique, telle une sculpture envoûtante, néfaste et dangereuse pour le vertueux Pion de la Reine Blanche.

Quant au Pion du Fou Noir, il pense avoir été patient et persévérant. Il a tenté, par exemple, de rendre sa requête exceptionnelle auprès du Pion de la Reine Blanche. Ne lui dit-il pas qu'il honore la jeune femme par une invitation unique que toutes les jeunes filles espèrent ?

And I to honour thee above all daughters
 Invite thee home to the House, where thou mayst surfeit
 On that which others miserably pine for,
 A favour which the daughters of great potentates
 Would look on envy's colour but to hear.
 (2.1.68-72)

¹ Thomas Goad, *The Friars Chronicle or, The True Legend of Priests and Monks Lives*, Londres, John Budge, 1623, STC (2nd ed.) / 11511, ouvrage non paginé.

² Cette constellation (le *Grand Chien*, aussi appelée *Sirius*) est la plus brillante et influente vers la mi-juillet, ce qui pourrait expliquer le désir incontrôlé du jésuite pour la jeune femme.

Gardant en tête que l'apparence du jésuite est celle d'un pion, le plaidoyer du Pion du Fou Noir apparaît alors comme une sculpture dont les paroles essayent d'influencer la jeune femme. Le discours du Pion du Fou Noir est adroit car il panache l'honneur, la chance, le devoir et les envies d'une jeune personne. Qui ne rêve pas d'être unique, remarquable et remarqué ? Dans la mesure où il ne la convainc pas, il essaie un nouvel angle d'attaque (après tout, nous sommes dans un jeu d'échecs) et décide de défier son ignorance, sa conscience et son obéissance. Il lui lance qu'elle est conduite par sa stupidité depuis des années et qu'elle ne comprend pas ce qu'est la vertu. Il l'accuse de désobéissance et d'obstination, deux tares qui ne peuvent s'accorder avec le pardon :

That's your ignorance,
 And therefore shall that idiot still conduct you
 That knows no way but one, nor ever seeks it.
 If there be twenty ways to some poor village,
 'Tis strange that virtue should be put to one;
 Your fear is wondrous faulty, cast it from you;
 'Twill gather else in time a disobedience
 Too stubborn for my pardon.
 (2.1.75-82)

Elle ne s'approche pas. Le Pion du Fou Noir cherche une nouvelle fois à la culpabiliser en mettant en exergue l'excentricité de son comportement : il lui rappelle que c'est à sa demande à elle d'être plus pure qu'il est intervenu, et que c'est encore elle qui voulait y parvenir quel que soit le moyen. La définissant comme une égoïste, il insiste alors sur sa fierté à lui, atteinte par son refus à elle d'accomplir une simple requête comme s'approcher de lui et de l'embrasser. En quelque sorte, il l'incrimine d'entêtement et la prévient qu'elle pourrait être haïe pour un tel refus :

What a stranger
 Are you to duty grown, what distance keep you!
 Must I bid you come forward to a happiness
 Yourself should sue for? 'Twas never so with me;
 I dare not let this stubbornness be known
 'Twould bring such fierce hate on you; yet presume not
 To make that courteous care a privilege
 For wilful disobedience; it turns then
 Into the blackness of a curse upon you.
 Come, come, be nearer.
 (2.2.90-99)

Mais le Pion de la Reine Blanche, dans un état de stase parfait, n'avance toujours pas. Le jésuite l'accuse alors de mépris (« scorn », 2.1.99) et articule sa plaidoirie sur l'importance

de la Grande Monarchie¹ (2.1.101) et de la participation de la jeune femme à une telle entreprise, sans quoi elle serait tout simplement punie (« A stronger il will cope with't », 2.1.103). Devant la peur de la jeune femme, le jésuite change à nouveau de tactique et se fait enjôleur et séducteur : « forgive me, sweetness » (2.1.106). Cependant, devant l'immobilité du Pion de la Reine Blanche, il s'irrite à nouveau plus fortement, affirmant qu'elle lui a fait perdre sa dignité :

A plain and most insufferable contempt!
My glory I have lost upon this woman:
In freely offering that she should have kneeled
A year in vain for, my respect is darkened;
Give me my reverence again thou hast robbed me of
In thy repulse; thou shalt not carry it hence.
(2.1.111-16)

Ne pouvant atteindre son intégrité à elle, le Pion du Fou Noir clame avec colère qu'elle lui a volé sa réputation par son mépris. Ainsi, il espère qu'elle paniquera et lui offrira enfin ce qu'il convoite, à savoir sa chasteté et par là même, la victoire de la Maison Noire. Toujours est-il que sitôt les réprimandes terminées, il réitère pourtant sa requête, plus ardemment encore : « Lay me down reputation / Before thou stir'st » (2.1.119-20) en soulignant que son intégrité est bafouée par le comportement de la jeune femme. Seule la perte de son honneur à elle, lui explique-t-il, peut remédier à son discrédit à lui et à tous les jésuites (« the whole Society », 2.1.125), sans compter que tout espoir de monarchie absolue se trouve annihilé par son seul refus d'offrir sa chasteté (« The hope of absolute monarchy [is] eclipsed », 2.1.126).

De toute évidence, à ce stade, le Pion du Fou Noir assaille la jeune femme dans ses plus intimes convictions afin d'ébranler en profondeur les bases de sa croyance. Car elle résiste, se raidit, et il doit à tout prix trouver la faille qui la fera bouger, changer d'avis. Il lui rappelle son statut de femme, qui l'assimile de fait à une commère qui ne peut tenir sa langue, à qui aucun secret d'importance ne peut être confié, et qui, dans le pire des cas, devra être éliminée : « I must else destroy thee: / We must not trust the policy of Europe / Upon a woman's tongue » (2.1.131-33). Elle qui voulait être sauvée se trouve tout à coup aux portes de la mort. Il est intéressant de noter que le jésuite parle à la première personne du pluriel (« we », 2.1.132) ou encore (« us », 2.1.139) isolant la jeune femme, l'emmurant

¹ Les jésuites ont pour habitude d'appeler leur religion « une grande monarchie » comme s'ils gouvernaient les monarches selon leurs bons plaisirs. Voir l'ouvrage d'Isaac Bargrave, *An Exact and Sound Discovery of the Chief Mysteries of Jesuistical Iniquity*, op. cit., c5v.

dans sa vertu. L'honneur de cette dernière n'est désormais plus vraiment la chose importante dans leur conversation, mais ce sont bien les secrets des jésuites (« The secrets of most nations locked in us », 2.1.139). Peu à peu, le Pion du Fou Noir détourne les propos à son avantage, toujours plus désireux de corrompre la belle. Il met ainsi à mal tous les principes de la Chrétienté. Peter Lake remarque d'ailleurs au sujet des catholiques au XVII^e siècle :

Certainly to many, if not most, educated Protestant English people of the period popery was an anti-religion, a perfectly symmetrical negative image of true Christianity. Anti-Christ was an agent of Satan, sent into Church to corrupt and take it over from within. He was not an overt enemy like the Turk, but rather rose by stealth and deception, pretending piety and reverence while in fact inverting and perverting the values of true religion¹.

L'entrée en scène du Pion du Cavalier Noir correspond à une nouvelle indication sur l'une des méthodes de persuasion du jésuite. Ayant lui-même fait les frais de l'éloquence du jésuite (« [his] very conscience / Shakes at the memory of [the jesuit's persuasion] », 1.1.214-15), le Pion du Cavalier Noir est si sûr que la jeune femme ne résistera pas au religieux qu'il est prêt à gager une plume de perroquet contre la vertu de la jeune femme (« I'll give my part now for a parrot's feather², / She never returns virtuous », 1.1.209-10). Notons également qu'il mentionne la présence de l'arbre de savine³ dans les jardins des religieuses (« the savin tree / Too frequent in nun's orchards », 1.1.216-17), car cet arbre favoriserait les avortements. En d'autres termes, le Pion du Cavalier Noir dévoile à demi-mots qu'il est assez commun que les religieux et religieuses catholiques ne suivent pas la règle de célibat imposée par leur vœu. De fait, à l'abri du regard, ils détruiraient le fruit de leur amour (« destroy fruit », 1.1.218). Les paroles du pion font des jésuites des êtres sournois : ils séduisent les jeunes femmes à des fins sexuelles, et persistent dans leurs mensonges dissimulateurs. Un parallèle peut d'ailleurs aisément être établi entre ce pion malsain et fallacieux et les sculptures catholiques séduisantes et immorales, d'autant plus que dans le cas du Pion du Fou Noir, ce dernier n'est intéressé que par la vertu du Pion de la Reine Blanche qu'il désire ardemment souiller. D'après certains pamphlets, le péché de chair est assez commun chez les jésuites qui distribueraient généreusement des dispenses à

¹ Peter Lake , « Anti-Popery: the Structure of a Prejudice », in *Conflict in Early Stuart England*, ed. cit., p. 73.

² Un marché européen pour les plumes ornementales, fournies en grande partie par des oiseaux exotiques des possessions tropicales espagnoles et portugaises, se développe au XVI^e siècle et confère donc de la valeur à ses plumes.

³ Dans un pamphlet anonyme de 1624 intitulé *A Gagge for the Pope, and the Iesuits*, Londres, John Dawson, 1924, p. 14, STC (2nd ed.) / 20111, une explication sur les arbres de savine est donnée : « [...] in the Orchards of thir Frieries and Nunneries, [...] they have whole trees of Savine, and to what vse that serves, Physicians and Mid-Wivesknow too well ».

celles qui, enceintes, consentent à subir un avortement¹. D'autres, comme celui de William Fennor, affirment que certaines confessions faites par des jésuites aboutiraient à la conception d'un enfant : « her belly [was] full of young bones, which [she] afterwards confessed were of the Jesuit's making »². Force est de constater que, dans la pièce de Middleton, lui-même protestant convaincu, les jésuites et leurs pratiques apparaissent bien comme artificiels et mensongers.

Il faut dire qu'il y a maints exemples de fourberie jésuite dans *Une partie d'échecs*. Ainsi, lorsque le Pion du Fou Noir prêche la vérité, la chasteté, la charité et l'abnégation, il se pavane dans un habit trop riche, comme le remarque le Pion du Cavalier Noir qui lui conseille de porter plutôt une chasuble au lieu d'une aube (1.1.231). La critique de son accoutrement est à nouveau soulignée par le Pion du Cavalier Noir qui, à la scène 1 de l'acte 4, ironise sur sa coiffe enrubannée d'un bandeau à la manière des jésuites³. Bien qu'ils appartiennent à la même Maison, le Pion du Cavalier Noir juge les vêtements du Pion du Fou Noir comme bien étranges pour un saint homme qui se veut chantre de la pauvreté⁴. Le Pion du Cavalier Noir décrit un costume des plus somptueux (« the sparklingest trim of glory », 4.1.14) et en fait l'apanage du catholicisme (« a catholic mark », 4.1.16). Il fait très justement remarquer que les pécheurs doivent se confesser humblement à cet individu si richement vêtu : « [...] we, the sons and daughters of obedience, / Dare not once think awry, but must confess ourselves / As humbly to the father of that feather » (4.1.8-10). En réalité, le Pion du Fou Noir est le diable habillé en religieux. La duplicité du personnage est à nouveau verbalisée par le Roi Blanc qui admet avoir des difficultés à imaginer le péché caché dans un chef d'œuvre sacré (« a masterpiece of darkness, sheltered / Under a robe of sanctity », 2.2.132-33). Pourtant, il se résigne à accepter le fait que, le Pion du Fou Noir en robe de moine, n'est qu'une image monstrueuse et satanique. Le roi compare le jésuite à l'ange déchu, en d'autres termes au diable, comme le fera Nicolas Breton dans son pamphlet quelques années plus tard : « A Jesuit reproated Is the childe of sin, who being borne for the service of the Divell, cares

¹ Anonyme, *The Black Box of Roome Opened. From Whence are Revealed the Damnable Bloody Plots, practices and Behaviour of Iesuites, Priests, Papists, and Other Recusants in Generall*, Londres, n. s. 1641, p. 16-17, Wing / B3042.

² William Fennor, *Pluto his Travailles, or the Devils Pilgrimage to the Colledge of Jesuits. Lately Discovered by an English Gentleman*, Londres, N[icholas] O[kes], 1612, p. 17-18, STC (2nd ed.) / 10785.

³ John Gee, *The Foot out of the Snare with a Detection of Sundry late Practices and Impostures of the Priests and Jesuits in England*, Londres, H. L[ownes], 1624, STC (2nd ed.) / 11701, H2r.

⁴ *Ibid.*, H2, « This man hath vowed poverty ».

not what villany he does in the world »¹. De manière tout aussi négative, John Gee accuse les pasteurs catholiques de guider leurs brebis vers une fontaine empoisonnée de fausse doctrine² et affirme que les jésuites et les prêtres papistes sont des escrocs et des fourbes (« most abominable Impostors and Liars »³). Ainsi, dans *Une partie d'échecs*, le Pion du Fou Noir n'est finalement qu'une sculpture attirante et loquace autant que fausse et diabolique.

À la fin de la pièce, même le Pion de la Reine Blanche qui avait été bernée par ses tromperies, le reconnaît maintenant pour ce qu'il est vraiment, un simulateur en habit ecclésiastique. Elle lui lance : « Yonder's the bad man in the reverend habit » (5.2.4). Vêtu en homme d'Église, le Pion du Fou Noir maintient ses mensonges et accuse la jeune femme de n'avoir aucune pitié, ni dévotion, ni charité ou douceur, et de n'être qu'une égoïste :

Are you yet stored with any woman's pity?
Are you the mistress of so much devotion,
Kindness or charity, as to bestow
An alms of lve on your poor sufferer yet,
For your sake only?
(5.2.8-12)

Les rôles sont inversés. Ces paroles devraient être dirigées contre sa propre personne, lui qui est tout ce qu'il reproche à la jeune femme. Néanmoins, cette dernière saisit bien le jeu faussé du Pion du Fou Noir. Elle déclare :

If you'll presist still in your devil's part,
Present him as you should do, and let one
That carries up the goodness of the play
Come in that habit, and I'll speak with him.
(5.2.26-29)

La jeune femme fait appel à la sincérité du jésuite maintenant qu'elle lui fait savoir qu'il tient le rôle d'un diable habile qui pourrait aisément tromper tout un auditoire :

They [spectators] must have cunning
Judgements
To find it else, for such a one as you

¹ Nicolas Breton, *Englands Selected Characters, Describing the Good and Bad Worthies of this Age. Where the Best May See their Graces, and the Worst Discerne their Basenesse*, Londres, 1643, p. 12, Wing (2nd ed., 1994) / B4384.

² John Gee, *The Foot out of the Snare with a Detection of Sundry late Practices and Impostures of the Priests and Jesuits in England*, op. cit., p. 25.

³ *Ibid.*, p. 27.

Is able to deceive a mighty auditory;
Nay, those you have seduced, if there be any
In the assembly, when they see what manner
You play your game with me, they cannot love you.
(5.2.31-36)

Même découvert, le jésuite persiste à prétendre qu'il sourit de l'ignorance de la jeune femme. Il lui dit qu'elle prend les mauvaises décisions sachant qu'un mari l'attend alors qu'il a bien conscience que ce qu'il dit est faux, et qu'elle aussi le sait. Le jésuite démontre un aplomb étonnant et persévère dans son rabaissement de la jeune femme qu'il désigne comme une faible femme, voire une idiote. De surcroît, il persiste dans l'utilisation de ses propos lubriques en utilisant « lust » (5.2.40) associé à « confort » (5.2.41) qui caractérise sa manière d'être, loin des propos dévotieux qu'il devrait tenir. La jeune femme le décrit alors comme un être dont les lèvres ne professent que des syllabes du vice, sorties de l'enfer (5.2.42-44). Le jésuite est alors identique à certaines sculptures catholiques idolâtrées pour avoir prononcé quelques paroles tenues pour divines. Conspirateur, orgueilleux, vaniteux, licencieux, le Pion du Fou Noir ne parvient pourtant pas à abuser le Pion de la Reine Blanche. Le Pion du Fou Noir, les sens échauffés, demande alors à la jésuitesse ce qu'il pourrait entreprendre pour pouvoir calmer ses ardeurs : « Methinks I stand over a powder-vault / And the match now akindling. What's to be done? » (2.1.157-58). Quant au Cavalier Noir, il est très satisfait du 'tour de braguette' du Pion du Fou Noir (« some codepiece college still », 2.1.168) qui, dit-il, est mieux réussi en peu de temps que tout ce qu'il tente depuis sept années. L'intervention du Pion du Cavalier Noir est donc un grand succès pour la cause monarchique (« monarchal business », 2.1.165).

Toutefois, le Pion du Fou Noir n'est pas qu'un papiste lubrique habillé d'or, il est aussi un planificateur sournois qui ourdit sans cesse des complots politico-religieux en faveur des catholiques. La conversation qu'il tient avec le Cavalier Noir le prouve bien. Ayant reçu une lettre du roi de la Maison Noire, il énumère les provinces d'Anglica et de Gallica où des missions jésuites sont en faction (1.1.300), tout comme la province de Germanica (1.1.301), d'Italica (1.1.302) et d'Hispanica (1.1.304). Même si le monde ne se résume pas à ces cinq provinces, ces territoires, au début du XVII^e siècle représentent les principaux fiefs où les alliances royales priment pour la préservation et / ou l'élargissement des royaumes. Dans le cas de l'Angleterre, la lice pour le pouvoir se traduit par des frictions politico-catholiques et / ou politico-protestantes. Par exemple, Thomas Bell explique dans sa satire contre les jésuites les accusations qui les caractérisent :

The priests exclaime against the Iesuites, for their Machiuilian practises & diabolicall plots, in their concurrence, incitements, and execrable perswasions, which they vsed and practised with the Spaniards, and with other forraine and domesticall powers; for the inuasion, conquest, and vtter subucrision of most noble England, of her sacred Maiestie, and of all her loyall and faithfull subiects¹.

Les jésuites œuvrent pour l'Espagne dans le but de conquérir le royaume d'Angleterre. Dans cette partie d'échec, la Maison Noire veut écraser la Maison Blanche, à commencer par la profanation de la pureté du Pion de la Reine Blanche. D'ailleurs, dans la lettre que le Pion du Fou Noir reçoit, le Roi Noir le somme de violer la dévotion (« rape of devotion », 2.1.21), le Pion de la Reine Blanche. Par cet acte, le Roi Noir veut s'emparer du pouvoir de la Reine Blanche dont il aimerait voir la chute (« fall », 2.1.23).

Dans le dernier acte, le jeu fallacieux du Pion du Fou Noir est entièrement révélé par le Pion de la Reine Blanche qui le compare à un être de pierre : « O marble-fronted impudence » (5.2.6). Son visage froid, fermé et inexpressif ne cille pas lorsqu'elle l'accuse ouvertement de complot contre sa chasteté. Elle remarque même que bien qu'il ait perpétré le mal, il ne rougit pas. Sa complexion pareille à une sculpture ne s'altère pas, incapable qu'il est d'afficher ses émotions. Le Pion de la Reine Blanche déclare : « And knows / How much he's wronged me; I'm ashamed he blushes not » (5.2.7). Alors qu'Hermione dans *Le conte d'hiver* essaie de cacher son humanité dans la posture d'une statue², le jésuite, lui, ne dissimule que son côté inhumain, monstrueux derrière les paroles d'un papiste.

3.2.1. La sculpture allégorique atypique d'une jésuite : le Pion de la Reine Noire

Alors que le Pion du Fou Noir incarne une sculpture jésuite ordinaire, le Pion de la Reine Noire est présentée dès la première scène du premier acte en femme jésuite. En tant que pion d'un échiquier, elle est, tout comme le Pion du Fou Noir, une sculpture papiste. Néanmoins, très vite dans *Une partie d'échecs*, le Pion de la Reine Noire, catholique, diffère dans ses mots et ses actes, portée par une motivation très personnelle, voire intime.

¹ Thomas Bell, *The Anatomie of Popish Tyrannie*, Londres, John Harison, 1603, p. 22, STC (2nd ed.) / 1814.

² Voir supra, p. 281.

Certains disent que son personnage aurait été inspiré de l'Archiduchesse Isabella d'Autriche (1566-1633)¹. Infante d'Espagne, c'est-à-dire souveraine des Pays-Bas catholiques de 1598 à 1621 de concert avec son époux et cousin l'archiduc Albert, elle se fit clarisse à la mort de ce dernier, et gouverna les Pays-Bas espagnols jusqu'en 1633. D'autres affirment que le Pion de la Reine Noire serait peut-être une évocation de Donna Luisa De Carvajal (1568-1614). Aristocrate espagnole, venue en Angleterre pour faire un travail apostolique (1605-1614), elle était encore assez renommée à Londres en 1624. Une autre alternative serait Mary Ward² (1585-1645). Religieuse catholique anglaise, fondatrice de l'Institut de la Bienheureuse Vierge Marie, prenant modèle sur La Compagnie de Jésus, fondé par Ignace de Loyola, la jeune femme aurait très bien pu influencer Thomas Middleton dans les années 1620. Arthur F. Marotti souligne qu'il y avait bien d'autres femmes jésuites à Londres en 1624, mais Ward et de Carvajal étaient les plus connues³ et étaient même souvent assimilées l'une à l'autre. Mary Catherine Elizabeth Chambers précise par exemple : « Da Carvajal was arrested by authorities who thought she was Ward ». Même l'archevêque protestant aurait confondu da Carvajal avec Ward⁴. En fin de compte, il se peut tout simplement que le Pion de la Reine Noire soit un amalgame de plusieurs femmes, même si Mary Ward (et ses disciples) possède un avantage certain car elle travaillait à Londres au moment de la rédaction de la pièce. Du reste, Margaret Mary Littlehales remarque que, dans *Une partie d'échecs*, il est fait mention de « Bloomsbury » (2.1.203) et des « nunnery in Drury Lane » (2.1.204), quartiers mitoyens de la maison de Mary Ward qui se trouvait sur le Strand en 1619⁵. À cela s'ajoute le fait que, depuis 1621, la taille de la congrégation de Mary Ward s'était accrue de manière significative⁶ et était bien connue des Londoniens. Tous ces détails sur l'Ordre des femmes jésuites et les membres de cette communauté suggèrent que le Pion de la Reine Noire incarne une femme jésuite, non seulement ennemie des protestants anglais, mais facilement identifiable par le

¹ Voir par exemple l'article d'Edgar C. Morris dans lequel il identifie le personnage comme l'archiduchesse Isabella : « The Allegory in Middleton's *A Game at Chess* », *Englishche Studien* 38, 1907, (p. 39-52), p. 45.

² Pour plus d'informations sur Mary Ward, voir l'ouvrage de Margaret Mary Littlehales, *Mary Ward, Pilgrim and Mystic*, Londres, Burns and Oates, 1998. Voir également l'ouvrage de Mary Catherine Elizabeth Chambers, *The Life of Mary Ward, 1585-1645*, 2 vols., Londres, Burns and Oates, 1882-1885. Voir aussi l'ouvrage sur l'histoire de l'Institut écrite par Henriette Peters, *Mary Ward: A World in Contemplation*, trad. Helen Butterworth, Leominster, Gracewing Publishing, 1994.

³ Arthur Marotti, « Alienating Catholics in Early Modern England: Recusant Women, Jesuits, and Ideological Fantasies », in *Catholicism and Anti-Catholicism in Early Modern English Texts*, éd. Marotti. Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1999, p. 9.

⁴ Mary Catherine Elizabeth Chambers, *The Life of Mary Ward (1585-1645)*, *op. cit.*, vol. 1, p. 330.

⁵ Margaret Mary Littlehales, *Mary Ward, Pilgrim and Mystic*, *op. cit.*, p. 84-85.

⁶ Caroline Bicks, « Staging the Jesuitess in *A Game at Chess* », *Studies in English Literature*, *op. cit.*, (p. 463-84), p. 466.

public de l'époque. En prenant pour modèle un personnage historique contemporain, une femme qui plus est, Middleton choisit non pas de la sacraliser, mais de la désacraliser. Il la statufie sous forme de pièce de jeu d'échecs non pour la faire entrer dans la postérité de son vivant, mais pour la tourner en ridicule et la vilipender. Le dramaturge détourne, de ce fait, la fonction première de la monumentalisation.

Dès ses premières paroles, le Pion de la Reine Noire se présente comme une jésuitesse modèle qui charme par son verbe à la manière des catholiques de l'époque. Elle tente d'abord d'attendrir le Pion de la Reine Blanche en larmoyant :

I ne'er see that face but my pity rises;
When I behold so clear a masterpiece
Of heaven's art, wrought out of dust and ashes,
And at next thought to give her lost eternally,
In being not ours but the daughter of heresy,
My soul bleeds at mine eyes.
(1.1.1-6)

Ce court dialogue suffit à semer le doute dans l'esprit du Pion de la Reine Blanche. Le Pion de la Reine Noire poursuit sa séduction en déclarant que le Pion de la Reine Blanche est similaire à une place forte dont les fondations (ici, religieuses) sont saines et prometteuses : « What little pains / Would build a fort for virtue to all memory / In that sweet creature were the ground-work firmer » (1.1.18-20). Le Pion de la Reine Blanche est si fière de sa loyauté sans faille qu'il devient simple pour le Pion de la Reine Noire d'utiliser cet argument à son avantage. Elle insinue que la détermination de la jeune femme l'enferme comme dans un bastion, loin des vrais chrétiens. Afin de la persuader par ses paroles, le Pion de la Maison Noire emploie des termes chers au Pion de la Reine Blanche, comme « strength », « soul », « firmness », ou « right Christian conflict », autant de mots qui la séduisent et qui attisent son envie de faire ce qui est juste, ce qui est chrétien, ce qui est, en somme, encore mieux que ce qu'elle accomplit maintenant. Le Pion de la Reine Blanche étant ainsi mise en confiance, le Pion de la Reine Noire parvient à la manipuler, introduisant peu à peu des doutes dans son esprit au sujet de son comportement :

A zealous primitive sparkle but now flew
From your devoted eye,
Able to blow up all the heresies
That ever sat in council with your spirit.
(1.1.27-30)

Le Pion de la Reine Noire semble dire, ici, qu'il y a une étincelle primitive, à savoir catholique, qui brille dans le regard du Pion de la Reine Blanche, sous-entendant qu'elle possède un potentiel certain pour devenir une pratiquante catholique très consciencieuse, et qu'il lui faudrait simplement éliminer ses penchants protestants qu'elle appelle « heresies ». La jésuiteuse la convainc qu'elle est dans l'erreur, et qu'elle a simplement besoin de conseils pour lutter contre la conception erronée qu'elle se fait de la foi chrétienne. Bien sûr, le Pion de la Reine Noire est toute prête à dispenser son instruction religieuse pour sauver la vertu du Pion de la Reine Blanche. Aussi, le Pion de la Reine Noire certifie à cette dernière que d'avoir des convictions fermes peut en réalité être un inconvénient de taille dans la foi : « your firmness that way makes you more infirm » (1.1.25). À ce stade, le Pion de la Reine Blanche se laisse peu à peu modeler, amadouer par son habile interlocutrice, persuadée de ne pas être aussi pieuse qu'elle le devrait. Le Pion de la Reine Noire, sculpture de l'échiquier, séduit, manipule et pervertit la vertueuse jeune femme.

Afin de gagner en crédibilité et d'arriver à ses fins, le Pion de la Reine Noire cautionne le Pion du Fou Noir. Elle le présente quasiment comme un rédempteur sacré (« And here comes he whose sanctimonious breath / Can make that spark a flame », 1.1.31) dont les services ont déjà été mandés par des princes. En d'autres termes, la réputation de ce jésuite le précède, dit-elle. Elle voit le Pion du Fou Noir comme l'image ciselée d'un pion champion de l'altruisme et de la charité (« good Charity pictured still / With Young ones [...] young tractable sweet obedient daughters », 1.1.37-39), et souligne l'intérêt de ce dernier pour les jeunes générations. Même si l'âge du Pion de la Reine Blanche n'est pas signalé, elle n'est pas mariée et elle est donc sans doute encore jeune. Le Pion de la Reine Noire continue son entreprise de séduction en redoublant de compliments à l'égard du Pion de la Reine Blanche. Elle lui dit qu'elle fait partie de la catégorie des filles douces et obéissantes, « young tractable sweet obedient daughters » (1.1.39). Elle évoque de grandes dames fortunées¹ (« many ladies are of wealth and worth », 1.1.42) qui ont déjà rejoint la doctrine prônée par le jésuite (le Pion du Fou Noir). Elle lui explique même qu'elle, désormais jésuiteuse séculière, avait, comme tant d'autres, également suivi les recommandations du si renommé Pion du Fou Noir. Le Pion de la Reine Noire précise

¹ Silvia Evangelisti contaste : « Future wives and mothers of prominent families came to them to master the female virtues – religious values, good manners, refines conversation, and house-making skills – according to the standard of their social class » dans *Nuns*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 218. Claire Walker liste aussi quelques figures notoires appartenant à l'institut des *Dames Anglaises* : Margaret Clement (1508-1570), Mary Percy (?-1572), Lucy Knatchbull (1584-1629) et Mary Knatchbull (1606-1633), Gertrude More (1606-1633), les quatre sœurs Cary : Anne (1614-1671), Elizabeth (1617-1683), Lucy (1619-1650) et Mary (1621-1693). Voir Claire Walker, *Gender and Politics in Early Modern Europe: English Convents in France and the Low Countries*, op. cit., p. 3.

aussi à sa jeune victime la possibilité de devenir une jésuite *in voto*, donnant ainsi la possibilité au Pion de la Reine Blanche de devenir catholique en toute discrétion, sans pour autant porter l'habit. Tous les arguments exposés par le Pion de la Reine Noire ont apparemment (et apparemment seulement) pour but d'aider le Pion de la Reine Blanche à devenir plus pure dans la pratique de sa religion.

Séduite par ces paroles apparemment bienveillantes, le Pion de la Reine Blanche souhaite désormais amender ses erreurs passées. Elle questionne encore le Pion de la Reine Noire qui s'empresse de lui faire la liste de toutes les bonnes actions que les nouvelles recrues, comme bientôt le Pion de la Reine Blanche, sont amenées à effectuer :

They're not idle;
He finds 'em all true labourers in the work
Of the universal monarchy, which he
And his disciples principally aim at.
Those are maintained in many courts and palaces,
And are induced by noble personages
Into great prince's services, and prove
Some councillors of state, some secretaries,
All serving in notes of intelligence,
As parish clerks their mortuary bills,
To the Father General; so are designs
Oft times prevented, and important secrets
Of states discovered, yet no author found
But those suspected oft that are most sound.
(1.1.49-62)

Le Pion de la Reine Noire est très habile dans son discours. Sachant que le Pion de la Reine Blanche veut faire amende honorable, la jésuite lui énumère toutes les tâches qu'elle pourrait réaliser. Bien évidemment, toutes ces activités (« councillors of state », « secretaries », « parish clerks ») seraient destinées à de nobles fins. Les membres (jésuites) y sont zélés et actifs (« not idle ») et côtoient des gens intelligents, cultivés et importants. Le but ultime, explique-t-elle, est que le monde dans sa globalité soit gouverné par une seule personne, qui combinerait à la fois le pouvoir politique et religieux (« universal monarchy »). Le Pion de la Reine Noire pense bien évidemment à un catholique à la tête de cette monarchie universelle.

Cette propension à vouloir diriger l'univers n'est pas une idée nouvelle pour les jésuites, et elle inquiétait bon nombre des contemporains de Middleton. Thomas Scott, dans *The Spaniard's Perpetual Designs to an Universal Monarchy* (1624), prête ainsi au Pape l'intention de gouverner le monde. S'efforçant de masquer cette soif de conquête pour ne pas éveiller les soupçons de son interlocutrice, le Pion de la Reine Noire précise

que les pratiques de son Ordre sont complexes et mystérieuses (« this mystery is too deep yet for your entrance », 1.1.63). De fait, elle insinue que les novices jésuites doivent tous s'atteler à des tâches qui dépassent parfois l'entendement. Le Pion de la Reine Noire insiste d'ailleurs sur la difficulté, l'importance et l'honneur des tâches qui leur incombent. Toutes ces actions, explique-t-elle, se font dans un but très noble de progression vers la perfection (« Your progress to perfection », 1.1.64) en accord avec le désir du Pion de la Reine Blanche. Le Pion de la Reine Noire présente le Pion du Fou Noir comme un religieux intègre, sage qu'il faut écouter et à qui il faut obéir. Pour les spectateurs anglais, les choses sont ici très claires : les deux jésuites, ici représentés par deux sculptures noires, complotent pour corrompre la chasteté du Pion de la Reine Blanche, dont la personnalité est malléable et manipulable.

Toutes les manœuvres stratégiques du Pion de la Reine Noire sont en fait très similaires aux manigances du Pion du Fou Noir. Néanmoins le but du Pion de la Reine Noire est tout autre que celui du Pion du Fou Noir. Alors que ce dernier a acculé le Pion de la Reine Blanche dans ses retranchements idéologiques, la jeune femme ne parvient à s'échapper que grâce à l'intrusion du Pion de la Reine Noire. À ce stade, l'intervention du Pion de la Reine Noire est assez surprenante car elle semble obvier aux plans du Pion du Fou Noir, pourtant son condisciple. En entrant dans la pièce, le Pion de la Reine Noire déclare au Pion du Fou Noir avoir interrompu leur conversation afin de le prévenir qu'un pion de la Maison Blanche était à proximité. Toutefois, en aparté, elle confie avoir un plan, elle aussi : « For my own turn, which end is all I work for » (2.1.156). Caroline Bicks analyse le jeu de la jésuitesse comme une stratégie qu'elle et elle seule peut mener à bien : « It soon becomes clear, however, that the Jesuitess is not working in concert with the Jesuit »¹. Alors que le Pion du Fou Noir devrait avoir l'avantage parce qu'il est l'espion du père général, (le Fou Noir), c'est lui, paradoxalement, qui est le plus ébranlé et déstabilisé par son échec face au Pion de la Reine Blanche qui veut dénoncer sa tentative de viol (« I will discover thee, arch-hypocrite, / To all the kindreds of earth », 2.1.147-48). On voit bien, ici, que les pièces ne jouent pas seulement contre l'ennemi, elles utilisent aussi l'échiquier politique pour agir aussi contre leur propre camp, compliquant et brouillant la stratégie des échecs. Dans ce contexte, les statuettes mobiles de Middleton se déstabilisent, se renversent mutuellement, et font fi de toutes les règles en vigueur.

¹ Caroline Bicks, « Staging the Jesuitess in *A Game at Chess* », *Studies in English Literature, op. cit.*, (p. 463–84), p. 474.

Toutefois, la Maison Noire ne parvient pas à corrompre le Pion de la Reine Blanche et devant sa menace de dénonciation, le Fou Noir ordonne à son pion de s'enfuir en laissant des lettres antidatées en guise d'alibi. L'idée est retenue immédiatement. Le seul problème qui subsiste est celui de sortir sans être vu, mais le Pion de la Reine Noire dit pouvoir s'en charger : « No, I'll help that! » (2.1.187). Elle semble en effet pleine de ressources. Caroline Bicks indique ainsi que c'est bien elle qui mène le jeu : « As the seduction plot unfolds, in fact, it is the Jesuitess who consistently controls the actions and position of the Pawn whom she allegedly is assisting »¹. Il est vrai que, quand le Pion du Fou Noir tente de violer le Pion de la Reine Blanche, c'est le Pion de la Reine Noire qui l'interrompt en faisant du bruit (« a noise within », 2.1.140). C'est également elle qui contrôle presque exclusivement l'intrigue et rythme les moments de séduction du Pion de la Reine Blanche. Lorsque, le Fou Noir fabrique son alibi de toutes pièces, c'est encore le Pion de la Reine Noire qui lui indique où aller (« a secret vault », 2.1.188). C'est à nouveau le Pion de la Reine Noire qui innocente le Pion de la Reine Blanche et incrimine le Fou Noir. Elle devient alors aux yeux du Roi Noir une dégénérée (« Degenerate », 3.1.235). Pour la Reine Noire, elle est abjecte (« base », 3.1.235). Pour le Fou Noir, elle est perfide, et pour le Duc Noir, elle n'est qu'une traîtresse (« Traitorous pawn », 3.1.235). À ce stade, il semblerait que tous les pions de la Maison Noire la renient pour avoir trahi son camp, mais elle parvient malgré tout à retourner la situation en sa faveur en affirmant que le sauvetage du Pion de la Reine Blanche était nécessaire pour accomplir un dessein plus grand (« [for] a new trap / For a sure confusion », 3.1.239-40). Caroline Bicks remarque : « she deceives both the Black and White sides in this scene, acting the parts of angel and deceptive apostle with equal success »². Son plan, dit-elle, est d'abuser les autres avec les mots perfides d'un ange (« to act treachery with an angel's tongue », 3.1.206). Le Pion de la Reine Noire déclare d'ailleurs qu'elle fera revenir le Pion du Fou Noir comme par enchantement (« strangely in again », 3.1.207), sachant pertinemment où il se trouve puisque c'est elle qui lui avait suggéré un lieu sûr de retraite. Non seulement, le Pion de la Reine Noire orchestre la fuite du Pion du Fou Noir, mais elle semble même avoir le dessus sur sa propre reine qui ne comprend pas les agissements de son pion. Ainsi, par exemple, la Reine Noire s'inquiète dans un premier temps des propos aimables de son pion à l'égard du Pion de la Reine Blanche, puis est très vite rassurée par le Cavalier Noir qui lui affirme que son pion manigance certainement quelque chose : « There is some notable masterprize

¹ *Ibid.*, p. 475.

² *Ibid.*

of roguery / This drum strikes up for » (3.1.213-14). En d'autres termes, le Pion de la Reine Noire décide seule, sans consultation préalable avec sa reine, de son chef d'œuvre de coquinerie. Le Cavalier Noir tranquillise la Reine Noire en lui assurant que le comportement de son pion se résume à de la pure fourberie (« I stand for roguery still », 3.1.216). Pour lui, la réputation du Pion de la Reine Noire n'est plus à faire et est digne de leur Maison : elle est telle une sculpture diaboliquement envoûtante.

De manière encore plus flagrante, c'est le Pion de la Reine Noire qui prend les devants avec le mariage du Pion de la Reine Blanche dont elle dit avoir eu une vision (« I foresaw your marriage », 3.1.317). À ce stade, on ne sait pas quelles sont les intentions du Pion de la Reine Noire, mais cette dernière se pose en vrai metteur en scène. À ce propos, Caroline Bicks constate que le Pion de la Reine Noire est d'autant plus efficace qu'elle s'avère imprévisible dans ses actions : « She emerges as the play's most unpredictable and effective stage director, as well as its most accomplished performer »¹. Il faut dire que c'est encore le Pion de la Reine Noire qui a recours au 'miroir magique' (« magical glass », 3.1.330) qui découvre le futur époux du Pion de la Reine Blanche. D'abord, elle lui expose le portrait d'un homme dont la mine et la prestance sont très agréables (« [the man] person and postures / Are all so pleasing », 3.1.334-35), puis, lorsque le reflet du miroir disparaît (3.3.51), c'est encore la jésuitesse qui décrit l'apparition en termes particulièrement favorables : c'est un gentilhomme bien fait de sa personne (« wishfully composed », 3.3.63), honorable (« honour grows on him », 3.3.63), très riche (« wealth piled up for him », 3.3.64), sérieux comme un gouverneur (« grave as a tetrarch », 3.3.66) et, pour ne rien gâcher, jeune (« h'as youth enough », 3.3.64). Il en résulte que la jeune femme, d'abord vouée au célibat, est maintenant captivée par la vision sculpturale de cette 'apparition', et est désireuse de voir cet homme 'en vrai'. Le but recherché par le Pion de la Reine Noire est atteint.

La jésuitesse utilise le miroir 'magique'² censé révéler le futur (3.3.51) comme un instrument théâtral pour mettre en scène l'apparition de l'image sculpturale et fallacieuse de l'homme (un jésuite), présumé devenir son futur époux. Shakespeare avait déjà utilisé le miroir comme un dispositif métaphorique qui révèle le monde tel qu'il est vraiment. Dans *Peines d'amour perdues*, la princesse de France dit par exemple « Here, good my glass: take this for telling true: / Fair payment for foul words is more than due » (4.1.18-

¹ *Ibid.*, p. 467.

² Au sujet des miroirs et de la magie utilisés par les catholiques, Samuel Harsnett dans son ouvrage intitulé *A Declaration of Egregious Popish Imposture*, *op. cit.*, affirme en page 13 que les catholiques sont semblables à des magiciens, réputés pour se balader avec « their familiars in rings, or glasses ».

19), faisant du miroir un instrument de vérité. Shakespeare a également recours au miroir dans *Richard II* où il est cette fois un ustensile trompeur. Ainsi Richard s'exclame : « O flattering glass / Like to my followers in prosperity / Thou dost beguile me! » (4.1.269-71). Regardant dans une glace, Richard est surpris de trouver son visage pratiquement inchangé alors qu'il se sent profondément transformé par la perte de la couronne. Il est troublé de constater que la réflexion de son visage dans le miroir ne montre pas la souffrance qu'il ressent. À son avis, le miroir ne fournit donc pas un reflet honnête de la réalité. Il accuse alors le verre d'être « flatteur » et de le faire paraître plus sain qu'il ne l'est vraiment. Dans *Une partie d'échecs*, le miroir dévoile le reflet d'un pion, c'est-à-dire d'une sculpture, déjà considérée comme fallacieuse pour les protestants, mais étant ici une statue doublement fautive à cause de l'utilisation du miroir magique qui altère la vérité. Ici, il est évident que le reflet de l'image sculpturale du Pion du Fou Noir silencieux et presque immobile, apparaissant dans le miroir tel un pasquin que l'on voudrait entendre s'exprimer, présente une sculpture on ne peut plus fautive.

D'ailleurs, le miroir étant présenté comme magique¹ et étant entre les mains d'une jésuite, il devient un instrument de trahison impliquant des être-statues. L'épisode retranscrit certains témoignages de miracles factices ainsi que des récits racontés dans divers pamphlets sur le caractère illusoire et fourbe des catholiques. Selon les pamphlétaires anti-jésuites, les ignaciens ne reculent devant aucun stratagème pour piéger leurs victimes. D'ailleurs, le champ lexical du prédateur et de sa proie est décliné dans de nombreux ouvrages comme ceux de John Gee ou de Samuel Harsnett, où les auteurs décrivent les spectaculaires mises en scène auxquelles les missionnaires auraient recours pour amener les crédules à se convertir². Les écrits satiriques décrivent en effet avec une certaine délectation ces faux prodiges contrefaits par les jésuites pour l'avancement de leur religion (« for the furtherance of their religion »³). Cette fourberie des papistes dévoile au grand jour, selon eux, l'hypocrisie des catholiques ainsi que leur égoïsme, et de fait, dans

¹ Dans l'ouvrage de Robert Greene, *The Honorable Historie of Frier Bacon, and Frier Bongay As it was Plaid by her Maiesties Seruants*, op. cit., un miroir magique est aussi utilisé (2.3.4-3) permettant à un personnage d'en voir un autre. C'est également le cas dans *John a Kent and John a Cumber*, New York, J.S. Farmer, [1595], 1980, d'Anthony Munday et manuscrit de John Fletcher, *The Bloody Brother, A Tragedy*, Londres, R. Bishop, 1639. STC (2nd ed.) / 11064, dans lesquels un miroir magique sert à observer un rival. Voir aussi, au sujet des miroirs, l'ouvrage d'Herbert Grabes, *The Mutable Glass: Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and English Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

² Voir entre autres John Gee, *The Foot out of the Snare with a Detection of Sundry late Practices and Impostures of the Priests and Jesuits in England*, op. cit. et l'autre ouvrage de John Gee, *New Shreds of the Old Snare Containing the Apparitions of Two New Female Ghosts*, Londres, Robert Mylbourne, 1624, STC (2nd ed.) / 11706. Voir également l'ouvrage de Samuel Harsnett, *A Declaration of Egregious Popish Impostures*, Londres, James Roberts, 1603, STC (2nd ed.) / 12880.

³ John Gee, *New Shreds of the Old Snare Containing the Apparitions of Two New Female Ghosts*, op. cit., E_r^v.

la pièce de Middleton, le but ultime du Pion de la Reine Noire est d'utiliser le Pion de la Reine Blanche. À cet égard, le Pion de la Reine Noire a réponse à tout, en bon metteur en scène qu'elle est. Aux tremblements de la jeune femme (« A sudden fear invades me, a faint trembling », 3.3.4), la jésuitesse affirme que c'est un bon présage et qu'il s'agit là du symptôme des femmes promises (« That bodes good luck still, / Sign you shall change state speedily, for that trembling / Is always the first symptom of a bride », 3.3.6-8). Le Pion de la Reine Noire manipule le Pion de la Reine Blanche en jouant avec ses sentiments de jeune femme pure, flattée par l'hypothèse d'un mariage. Elle lui brosse un tableau aussi flatteur que possible de son prétendant :

Never was object
 More gracefully presented; the very air
 Conspires to do him honour, and creates
 Sweet vocal sounds as if a bridegroom entered,
 Which argues the blest harmony of your loves.
 (3.3.12-16)

Honneur (« honour »), harmonie (« harmony »), amour (« loves ») ne peuvent qu'attirer la jeune femme. De surcroît, la jésuitesse rajoute que le nom seul de la jeune femme (« yours only », 3.3.18) le fera venir. Du reste, elle lui prouve également sa théorie en lui expliquant ses dires. Elle somme l'apparition de se montrer (« conjure », 3.3.28 ; « invoke », 3.3.33) en utilisant le nom de la Reine Noire puis de la Reine Blanche, deux grands personnages dans notre échiquier, mais rien ne se passe. En réalité, dans cette scène, le pion est semblable au jésuite de John Gee qui met à profit la crédulité des gens devant des tours de passe-passe (« Theatre of their Exorcising plots », 3.3.28, 33, 11).

Non contents de profiter de l'ingénuité de leur victime, les deux jésuites mis en scène par Middleton sous la forme de pièces de jeu d'échec exploitent également la croyance protestante en la prédestination divine. Dans la doctrine calviniste, par exemple, Dieu et Dieu seul sait ce qu'il a prévu pour chaque individu, que ce soit le mariage ou le célibat sur terre, le paradis ou l'enfer après la mort. L'homme ne peut connaître sa destinée, il n'en est pas maître, et il doit la craindre. Aussi, les deux papistes font-ils référence à la volonté de Dieu qui a décidé d'unir ces deux êtres, quand, dans la scène 1 de l'acte 4, ils affirment que l'apparition de l'image du futur époux du Pion de la Reine Noire dans le miroir magique ne peut être une coïncidence fortuite ? Le Pion de la Reine Noire plaide prestement pour leur union immédiate, arguant du fait que le destin les a formellement liés l'un à l'autre. La jésuitesse s'exclame : « Why stand you idle? Will you let time cozen you,

/ Protracting time, of those delicious benefits / That fate hath marked to you » (4.1.106-8). Ces paroles reprennent la définition que les protestants calvinistes se faisaient à l'époque de la prédestination. Dans *Anti-Calvinists: The Rise of English Arminianism c. 1590-1640*, Nicholas Tyacke rappelle clairement que l'élément essentiel du calvinisme, c'est bel et bien la prédestination : « [calvinism is a theology] centering on a belief in divine predestination, both double and absolute, whereby man's destiny, either election to Heaven or reprobation to Helle, is not conditioned by faith but depends instead on the will of God »¹. Il n'est donc pas surprenant que le Pion de la Reine Noire insiste autant sur la destinée de la jeune femme en utilisant, par exemple, le terme « fate » (4.1.108). La jésuite souligne également ce qui paraît entendu, manifeste dans les plans de Dieu (« Can you be more than man and wife assigned, / And by a power the most irrevocable? », 4.1.111-12, ou encore « You know the mind of fate, you must be coupled », 4.1.116). Évidemment, le jésuite ne peut qu'être d'accord avec le Pion de la Reine Noire et le signale par un nonchalant « She speaks but truth in this » (4.1.116). Tous deux, en pions ensorceleurs et envoûtants, prêchent selon les préceptes protestants d'une destinée entièrement dictée par Dieu.

Néanmoins, le Pion de la Reine Noire est loin d'être une simple jésuite, un banal pion qui, dans les échecs, est la pièce la moins mobile du jeu. Elle n'est pas qu'une pièce sculptée que l'on manœuvre à sa guise. C'est elle qui orchestre de main de maître les mouvements des autres. Le Pion de la Reine Noire est si habile, et ses arguments sont si captieux, qu'elle persuade sans trop de difficulté le Pion de la Reine Blanche de céder à son désir de se marier avec l'inconnu du miroir. Afin que l'intérêt et la curiosité de la jeune femme perdurent, le Pion de la Reine Noire procède à une véritable mise en scène de théâtre. Ainsi, la soi-disant invocation pour faire venir l'apparition de son futur époux est rimée à la manière d'une chanson anaphorique au charme incantatoire :

Many graceful issues get,
 By the beauty of her fame,
 By the whiteness of her name,
 By her fair and fruitful love,
 By her truth that mates the dove,
 By the meekness of her mind
 By the softness of her kind,
 By the lustre of her grace,
 By all these thou art summoned to this place.
 Hark, how the air, enchanted with your praises

¹ Nicholas Tyacke, *Anti-Calvinists: The Rise of English Arminianism c. 1590-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 1.

And his approach, those words to sweet notes raises.
(3.3.41-51)

Les adjectifs utilisés (« graceful », « beauty », « fame », « whiteness », « fair ») sont tous des qualificatifs flatteurs. Vertueuse, gracieuse, pure, noble, docile, douce, la jeune fille de la Maison Blanche est, selon le Pion de la Reine Noire, vouée à un avenir séduisant. Les deux dernières rimes lui promettent des moments divins, enchantés par les louanges et accompagnés par la voix des anges. Si l'on y réfléchit, le soliloque du Pion de la Reine Noire ressemble à un cantique. En outre, l'ombre fugitive du jésuite qui apparaît vêtu de vêtements fastueux rappelle l'habillement des jésuites. John Gee explique d'ailleurs dans son pamphlet que ceux qui sont parés richement de velours et de dentelle dorée sont des jésuites : « thou meet a good smug Fellow in a gold-laced suit, a cloke lined thorow with velvet, one that hath [...] a very broad-laced Band, [...] than take heed of a Jesuite »¹. Cette apparition est en fait le Pion du Fou Noir qui est derrière la jeune fille. Elle, qui voit le reflet de ce dernier, pense qu'il s'agit là d'une apparition. L'artifice est simple mais le résultat est probant pour la jeune femme de la Maison Blanche. L'image furtive du pion lui donne à voir son futur époux. La fausseté générée par le miroir de la jésuitesse fonctionne ici comme un puissant philtre d'amour. Lors de la rencontre entre le Pion du Fou Noir et le Pion de la Reine Blanche, le Pion de la Reine Noire encourage cette dernière à croire en la véracité de son histoire. Le Pion de la Reine Noire continue en fait de plus belle son travail de séduction en analysant les multiples passages du futur époux comme une chance que la providence a programmée :

By my verity,
Look, he's passed again, drowned in neglect
Without the prosperous hint of so much happiness
To look upon his fortunes. How close fate
Seals up the eye of human understanding
Till, like the sunflower, time and love uncloses it.
'Twere pity he should dwell in ignorance longer.
(4.1.55-62)

Le Pion de la Reine Noire a déjà manigancé cette rencontre avec le Pion du Fou Noir et lorsqu'elle l'accoste avec courbettes et embarras feints, c'est au tour du faux futur époux de complimenter la jeune femme. Afin de démontrer formellement à cette dernière que l'homme a une attirance pour elle, la jésuitesse lui pose ouvertement la question : « She's to be liked then? » (4.1.74).

¹ John Gee, *New Shreds of the Old Snare Containing the Apparitions of Two New Female Ghosts*, op. cit., H2.

Le spectateur constate ainsi que toutes les actions et paroles du Pion de la Reine Noire semblent opérer en accord avec les désirs sexuels du Pion du Fou Noir, et lorsque la jeune femme refuse de passer la nuit avec un homme avant d'être liée officiellement à lui, le Pion de la Reine Noire propose une nouvelle fois une solution au jésuite, celle d'une promesse de mariage, d'un « contrat ». Cette pratique était connue des Jacobéens. Henry Mason écrit dans sa satire *The New Arte of Lying, Covered by lesuites under the Vaile of Equivocation, Discovered and Disproved* qu'il était permis aux jésuites de promettre le mariage à une femme (« to promise mariage to a woman »¹). Un jésuite pouvait en effet se marier grâce à un consentement de *praesenti* (« [he] contracted himselfe to a woman [...] by words *de praesenti* »²). Avec cette proposition, la jésuitesse prend le Pion du Fou Noir au dépourvu. Pourtant elle le convainc en lui assurant qu'il peut se lier légalement au Pion de la Reine Blanche sans entacher les vœux de son Ordre. Quand la jeune femme consent enfin à passer la nuit avec son futur mari, le Pion de la Reine Noire jubile et se félicite en aparté du succès de son entreprise : « Now I'll enjoy the sport and cozen you both » (4.1.148). Le Pion de la Reine Noire s'apparente alors à une manipulatrice perfide et peu scrupuleuse mettant tout en œuvre pour aboutir à ses fins. Si elle est sclérosée de l'intérieur, figée dans sa forme de pièce de jeu d'échecs, rongée par le vice, elle se déplace sur chaque case de l'échiquier avec prestance et détermination.

Son but ultime, qui n'apparaît pas encore clairement à ce stade, est enfin dévoilé au grand jour dans l'avant-dernière scène de la pièce (5.2). Alors que le Pion du Fou Noir exulte d'avoir profité sexuellement du Pion de la Reine Blanche, le Pion de la Reine Noire révèle la vérité en prétendant ne pas deviner l'incompréhension du Pion du Fou Noir qui n'est pas au courant de la substitution du Pion de la Reine Blanche par le Pion de la Reine Noire. Bien que cette dernière facilite d'abord la séduction religieuse et sexuelle du Fou Noir, ses actions démentent bientôt son obéissance au sein même de la hiérarchie religieuse. Jenna Lay analyse la sédition de la jésuitesse au sein même de son Ordre religieux comme l'exemple parfait d'un renversement de pouvoir : « Middleton shifts his focus from the manipulation of obedience by an authority figure to the subversion of authority within a religious order »³. Tout au long de la pièce, le Pion de la Reine Noire se forge l'image d'une jésuitesse indépendante, voire égoïste, qui change les règles du jeu dans un but

¹ Henry Mason, *The New Art of Lying Couered by Jesuites vnder the Vaile of Equiuocation, Discovered and Disproued*, 1624, George Purslowe, STC (2nd ed.) / 17610, p. 50.

² *Ibid.*

³ Jenna Lay, *Beyond the Cloister: Catholic Englishwomen and Early Modern Literary Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016, p. 113.

ultime de vengeance. Elle négocie les termes de son obéissance en accédant aux demandes ou en les refusant selon son intérêt, comme elle l'affirme dès le début de la pièce en déclarant ne pas être malléable (« young tractable sweet obedient daughter[s] », 1.1.39). À la manière de Loyola, le Pion de la Reine Noire suit les principes que le jésuite avait énoncés dans l'induction de la pièce : elle joue ses coups contre ceux qui la gênent (« play[s] against », l'induction, 69) qu'ils soient de la Maison Blanche ou Noire. Aussi, lorsque la conspiration du Pion de la Reine Noire est mise à jour, cette dernière annonce-t-elle sa tromperie d'un ton dédaigneux et arrogant. Elle est d'autant plus méprisante (« What? Offer violence to your bedfellow? », 5.2.87) que le Pion du Fou Noir ne comprend pas l'artifice dont il a été la victime, et répète, déconcerté, les mots de la jésuite : « my bedfellow? » (5.2.89). Au lieu de répondre à sa question, elle le couvre de reproches et lui remémore un incident vieux de cinq ans. Il s'avère que le Pion de la Reine Noire avait perdu sa pureté en partageant le lit du Pion du Fou Noir. Elle révèle qu'elle-même avait été séduite par le Pion du Fou Noir lorsqu'elle était encore novice (« when I was a probationer at Brussels », 5.2.91). Le dessein du Pion de la Reine Noire est enfin révélé : elle agit pour se venger. Elle dénonce le Pion du Fou Noir, l'assaille de questions fermées, et lui remémore ses anciens méfaits de manière très agressive : « Whose niece was she you poisoned with child, twice, / Then gave her out possessed with a foul spirit / When 'twas indeed your bastard? » (5.2.104-6).

Cette histoire amalgame les nombreuses confessions de jeunes filles accusant les jésuites de les avoir séduites ainsi que la réputation de débauche¹ des Dames anglaises de Mary Ward. Il faut dire que les jeunes filles qui rejoignaient l'Ordre de Mary Ward devenaient plus autonomes car elles n'étaient liées qu'à l'ordre religieux des Dames anglaises et plus à la sphère familiale. Chaperonnée par Mary, les individus du groupe étaient en situation illégale et les résidences de ces jeunes femmes jésuites étaient clandestines. Inévitablement, la population locale prenait ces maisons à caractère illicite pour des maisons closes où conduites dissolues et mœurs sulfureuses² étaient de mise¹. Par

¹ En ce qui concerne la réputation d'immoralité des jeunes catholiques qui se confessaient, voir l'ouvrage de John Stockden, *The Seven Women Confessors, or A Discovery of the Seven White Divels which Liued at Queen-Street in Coven-Garden*, Londres, John Smith, 1642, Wing (2nd ed.) / S5695. L'auteur affirme que les femmes qui venaient se confesser, venaient également prendre du plaisir : « many assembled themselves, not only for absolution, but distraction », ouvrage non paginé. Notons qu'au sujet de ces femmes qui confessaient d'autres femmes, Alison Shell souligne que cette pratique était des plus douteuses. Elle écrit : « In the phrase 'women' confessors' there appears a familiar fusion of whore and churchman, made more potent through the personification of the church as Christ's bride, and by the scandalous associations of confession with sexual union ». Alison Shell, *Catholicism, Controversy and the English Literary Imagination, 1558-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 48.

² Archives du diocèse de Westminster, *Copia Informationis de Jesuitissis.*, vol. 17 (1623-24), ff.59-62.

exemple, le pamphlet du bénédictin Robert Sherwood accuse les Dames anglaises de petite vertu et d'immoralité², mettant en exergue la réputation frivole de ses membres et blâmant leur mode de vie considéré comme scandaleux par l'Église d'Angleterre. En mettant en exergue les délits des jésuites et jésuitesses, Thomas Middleton aboutit dans le dernier acte, à une propagande anticatholique aussi cinglante qu'efficace où la stupidité de la Maison Noire est très clairement illustrée. Les pions noirs ne sont qu'enveloppes, vides de substance humaine. Incapable d'œuvrer de concert avec son camp, le Pion de la Reine Noire fait finalement le procès de son compatriote, le Pion du Fou Noir. Elle va même jusqu'à parler de justice (« Yes, and 'tis just you should be », 5.2.107), notion éminemment paradoxale dans sa bouche. Elle soutient que ses péchés sont légers (5.2.109-11) malgré les reproches de la Reine Blanche qui l'accablent d'être la honte de leur sexe (« And thou, lewd pawn, the shame of womanhood », 5.2.108). En d'autres termes, elle ne se repent pas. Le Pion du Fou Noir, quant à lui, est fou de rage et l'agresse verbalement la traitant de « putain » déguisée en religieuse (« Thou whore of order, cockatrice³ in voto », 5.2.112). Jusqu'à la fin de la pièce où tous les pions noirs sont jetés dans un sac (objet qui fait ici songer à la gueule de l'enfer⁴), le Pion de la Reine Noire défend ses idées. Ses dernières paroles pour le Pion du Fou Noir, alors qu'elle est déjà dans le sac, sont encore très défiantes malgré l'attaque de ce dernier : « Down, viper of our order! Art thou showing / Thy impudent whorish front? » (5.3.195-96). Elle lui rétorque encore fièrement : « Yes, monster-holiness » (5.3.195). Et ce que montre en effet Middleton, c'est que la prétendue sainteté du pion est en réalité monstrueuse.

Force est de constater qu'à la fin de la pièce, le Pion de la Reine Noire et le Pion de la Reine Blanche sont arrivées au même résultat : toutes deux ont mis au jour les jeux de séduction du Pion du Fou Noir, un jésuite. Toutes deux ont montré que l'Espagne et les

¹ En fait, Mary Ward souhaite créer un institut où ses membres seraient exclusivement des femmes en habit de sœurs, éduquées pour à leur tour pouvoir enseigner la parole catholique : « Mary's plan was to found a religious order in which women would live together and devote their lives to God and the perfection of their own soul, as well as actively engaging in rescuing girls from Protestantism, by keeping them safely under the protection of the Roma, Church through education and care ». La seule différence avec les sœurs réside dans le fait qu'elles ne sont pas cloîtrées. Cette citation se trouve dans l'ouvrage de Silvia Evangelisti *Nuns, op. cit.*, p. 212. Voir également p. 211-19.

² Voir l'article de Immolata Wetter intitulé « Mary Ward's Apostolic Vocation » dans *The Way*, supplément 17, 1972, (p. 69-91), p. 89.

³ Robert Nares observe que le terme de « cockatrice » était souvent utilisé pour parler d'une femme aux mœurs faciles. Voir Robert Nares, *A Glossary Or Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs ... in the Works of English Authors*, 2 vols., Londres, J. O. Halliwell et T. Wright, 1901, vol. 1, p. 173.

⁴ Voir l'ouvrage *Thomas Middleton, The Collected Works, ed. cit.*, p. 1882.

catholiques papistes donnent d'eux une image / statue fausse, pervertie et dangereuse. Jusque-là, Middleton tire sur des ficelles bien connues. Ce qui est réellement original, c'est la discordance qu'il établit entre les deux pions noirs afin de suggérer une dissension interne. Le Pion du Fou Noir est, dans la pièce, complètement berné par le jeu du Pion de la Reine Noire. Caroline Bicks note ainsi : « the Black Bishop's Pawn does not suspect that he is merely a player in the Jesuitess's independent plotline »¹. Il suit avec confiance les directives de cette dernière et signe un contrat de mariage sachant pertinemment que sa fonction le lui interdit. À aucun moment il ne soupçonne que le Pion de la Reine Noire utilisera ce document signé de sa main contre lui, par pure vengeance.

3.3. Les sculptures allégoriques du bien

Nous avons vu que le Pion de la Reine Blanche est présente dans toute une série de tableaux théâtraux où elle est le témoin des différentes farces des pions noirs : elle assiste à leurs jeux de dupes, voit leurs habillements somptueux, les fausses salutations et la pénitence fictive. Parfois troublée par les dires et les actions de la faction noire, le Pion de la Reine Blanche demeure pourtant un parangon de la vertu protestante, comme l'annonce Ignace : « Of truth and Goodness never yet deflored » (l'induction, 10). Incarnation de la foi pure, le Pion de la Reine Blanche représente une sculpture traditionnelle de la foi protestante. Ainsi, tandis que les pions noirs participent d'un schéma d'anti-monumentalisation, les blancs récupèrent la fonction traditionnelle de la statue, censée immortaliser et magnifier, ne fût-ce qu'à l'échelle d'un simple échiquier.

3.3.1. La sculpture allégorique type de la vérité protestante : le Pion de la Reine Blanche

Aussi, dès son entrée en scène, le Pion de la Reine Blanche est-elle présentée comme l'allégorie de la morale protestante et incarne bonté, vertu, moralité, innocence, pureté et vérité.

¹ Caroline Bicks, « Staging the Jesuitess in *A Game at Chess* », *Studies in English Literature*, *op. cit.*, (p. 463–84), p. 476.

La première image à laquelle le Pion de la Reine Blanche fait référence est celle de la vérité qui parle et qui, selon elle, ne peut pas feindre le chagrin : « Where should truth speak / If not in such a sorrow? » (1.1.7-8). Le Pion de la Reine Blanche interprète les larmes du Pion de la Reine Noire comme de l'inquiétude à son égard, et donc, comme des manifestations de charité et de vertu (« 'Tis doubtless a great charity, and no virtue / Could win me sooner », 1.1.14-15). Comparés aux termes du Pion de la Reine Noire et surtout du Pion du Fou Noir, ceux du Pion de la Reine Blanche suggèrent innocence et naïveté. Elle s'extasie de pleurs (« tears », 1.1.7), rêve de paix (« peace », 1.1.9), de pitié (« pity », 1.1.14), de charité (« great charity », 1.1.14) et de vertu (« virtue », 1.1.15). À son sujet, Swapan Chakravorty observe : « The White Queen's Pawn is an idealized figure of beleaguered Protestant virtue »¹. Elle est touchée par la sincérité qu'elle croit déceler dans le Pion de la Reine Noire, pensant que cette dernière est altruiste. Le portrait moral de la jeune fille est donc très dithyrambique. Middleton la décrit comme pure et fière de sa moralité qu'elle juge sans faille : « It has been all my glory to be firm / In what I have professed » (1.1.21-22). Quant à son portrait physique, il traduit sa vertu : elle est d'une beauté sans pareille, (« unmatched beauty set in grace and goodness », 1.1.73). D'ailleurs, la description du Pion de la Reine Blanche faite par le Pion du Fou Noir va dans le même sens :

Upon those lips, the sweet fresh buds of youth,
 The holy dew of prayers lies like pearl
 Dropped from the opening eyelids of the morn
 Upon the bashful rose
 (1.1.77-80)

Le Pion de la Reine Blanche a une réputation sans tache ; sa chasteté, sa gentillesse et sa grâce (« the lustre of her grace », 3.3.40-48) ne sont finalement que la personnification des qualités attendues chez une bonne protestante.

L'autre élément qui définit le Pion de la Reine Blanche, nous l'avons dit, c'est son innocence. Le Pion de la Reine Blanche croit en la sincérité du Pion de la Reine Noire alors que cette dernière ne fait que la séduire. Ingénue, le Pion de la Reine Blanche la questionne en l'appelant avec beaucoup de respect « lady » (1.1.48) se méprennant sur l'apparence de cette créature. Aisément convaincue par une belle diatribe, le Pion de la Reine Blanche illustre sa soumission en déclarant qu'elle se pliera volontiers à une œuvre

¹ Swapan Chakravorty, *Society and Politics in the Plays of Thomas Middleton*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 175.

de bien (« good work ») afin de s'améliorer : « To that good work I bow, and will become / Obedience'humblest daughter » (1.1.90-91). Le Pion de la Reine Blanche est présentée comme la pureté incarnée, à la limite de la naïveté. Elle déclare vouloir servir la vertu comme elle l'a toujours fait (« 'tis she I ever served », 1.1.94) et ne semble pas remarquer les allusions scabreuses du Pion du Fou Noir. Toutes ses paroles sont parsemées de positivisme, de bienveillance et de bonté : « sacred strength ». De fait, le Pion de la Reine Blanche accorde sa confiance facilement, ne pouvant concevoir le mal et ne semblant pas effrayée par sa puissance : « I stand not much in fear of any action / Guilty of that black time, most noble holiness » (1.1.137-28). Lorsqu'elle pense avoir fauté, elle demande humblement au ciel de lui pardonner : « Heaven pardon me » (1.1.140). Le Pion de la Reine Blanche dit avoir péché, mais elle avoue simplement quelques pensées furtives un peu moins innocentes que les autres. Elle affirme d'ailleurs que ses pensées ont été si peu impures qu'elles ne l'ont pas souillée (« But left no stain / In all my passage, sir, no print of wrong / For the most chaste maid that may trace my footsteps », 1.1.141-43). Cette affirmation sonne dans les oreilles du Pion du Fou Noir comme une confession. Il pense immédiatement à une astuce qui aurait aidé la jeune femme à cacher sa perte de virginité. Ils s'engagent alors tous deux dans une conversation à double signification où ils communiquent mais ne se comprennent pas, et c'est là l'un des enjeux majeurs de la pièce de Middleton, dans laquelle toute forme d'échange avec la partie adverse est vouée... à l'échec. D'ailleurs, le Pion de la Reine Blanche ne saisit pas le sens des paroles du Pion du Fou Noir. L'apparence du Pion du Fou Noir en habit ecclésiastique suivi de la révérence feinte du Cavalier Noir la persuade complètement qu'il ne peut qu'être un grand homme, distingué et vénérable. En somme, elle juge le religieux à son habillement et aux réactions des autres à sa vue – ce qui suggère que Middleton ne réserve pas uniquement la satire aux catholiques, même si son attaque est plus cinglante lorsqu'il s'agit d'eux. Il ne lui vient pas à l'esprit que la faction Noire pourrait s'être mise d'accord sur les gestes et mots à adopter en sa présence : « How deep in duty his observance plunges; His charge must needs be reverend » (1.1.273-74). La plupart des propos de la jeune femme se rapportant à Dieu et à sa création, cette dernière ne voit dans le Pion du Fou Noir que dévotion et honnêteté.

De fait, étant persuadé que le Pion du Fou Noir est un représentant de Dieu, elle comprend que les règles du Livre de l'Obéissance ne peuvent être que miséricordieuses et bienveillantes dans le but ultime d'atteindre la bonté universelle (« universal goodness », 2.1.40). Même si les ordres écrits sur ce livre lui paraissent assujettissants (« 'Tis the most general rule that e'er I read of », 2.1.4), en jeune fille ingénue, elle ne voit que la vertu, la

grâce et la beauté qu'elle pourrait acquérir en suivant les principes de cet ouvrage. Elle ne s'aperçoit même pas que les demandes de ce livre sont pour le moins inhabituelles (« And then it appears well to have the power / Of the dispenser as uncircumscribed » (2.1.7-8). Candide au plus haut point, elle ne saisit pas que ses paroles contiennent une résonance ambiguë. Ainsi, lorsqu'elle apostrophe le Pion du Fou Noir tandis qu'il lit la lettre du Roi Noir, elle utilise un lexique qui prend des connotations sensuelles aux oreilles du religieux licencieux : « Holy sir, / Too long I have missed you; O, your absence starves me » (2.1.31-32). Elle, pourtant, ne pense pas à mal dans sa recherche de la pureté. Une si grande innocence surprend même le Pion du Fou Noir :

By holiness of garment, her safe innocence
 Has frightened the full meaning from itself;
 She's farther off from understanding now
 The language of my intend than at first meeting.
 (2.1.41-44)

Innocente, elle l'est à un tel point qu'elle l'avoue assez ouvertement, et explique que son ignorance (« I must confess much like an ignorant plaintiff », 2.1.56) en est la cause, priant le religieux de ne pas la renvoyer pour ses paroles qui pourraient être jugées maladroitement, voire offensantes pour le jésuite.

Taillée d'un bloc, elle semble tout simplement imperméable au mal. Toutefois, à la demande d'un baiser de la part du Pion du Fou Noir, le Pion de la Reine Blanche finit par émettre un doute sur l'obéissance aveugle dont elle doit faire preuve : « Good men may err sometimes; you are mistaken sure / If this be virtue's path, 'tis a most strange one » (2.1.73-74). Le Pion du Fou Noir la sermonne et elle s'interroge alors sur le comportement à adopter :

Have I locked myself
 At unawares into sin's servitude
 With more desire of goodness? Is this the top
 Of all strict order? And the holiest
 Of all societies, the three-vowed people
 For poverty, obedience, chastity,
 The last the most forgot? When a virgin's ruined
 I see the great work of obedience
 Is better than half finished.
 (2.1.82-90)

Ce monologue révèle que le Pion de la Reine Blanche est certes ignorante et candide, mais qu'elle est néanmoins capable de réflexion – ce dont le spectateur commençait à douter.

Elle s'interroge sur ses croyances passées, sur celles du religieux et de son Ordre, et sur les conséquences qu'un baiser aurait sur sa chasteté. Tout à coup assaillie par ses incertitudes et son envie de bien faire, le Pion de la Reine Blanche ne comprend pas les attaques insultantes du religieux et se sent finalement menacée par lui (« I never was so doubtful of my safety », 2.1.105). Il faut dire que devant la sculpturale immobilité du Pion de la Reine Blanche, le Pion du Fou Noir agit tel un iconoclaste qui assaillirait d'injures une statue avant de la profaner matériellement. Alors que le Pion du Fou Noir s'irrite de tant de prudence, elle, dans son innocence naïve, lui propose de prendre sa vie plutôt que son honneur (« Then take my life, sir, / And leave my honour to guide me to heaven », 2.1.133-34). Elle n'a toujours pas compris que c'est exactement la pureté de la jeune femme qui l'intéresse. Alors qu'il la tourmente, elle en appelle au ciel et à la vertu (« For heaven and virtue's sake », 2.1.10) et, profitant d'un bruit, elle préfère encore s'échapper vers de plus grands dangers que de rester près de ce religieux licencieux (« I'll venture my escape upon all dangers now », 2.1.142). En somme, le Pion de la Reine Blanche, en sculpture qui n'aspire qu'à la vérité, loin de la séduction et le superfuge, choisit la fuite.

Lorsque le Pion de la Reine Blanche refait son apparition sur scène dans l'acte 2, scène 2, la Reine Blanche la trouve changée alors que cette dernière n'est pas encore au courant de la tentative de viol. Elle s'étonne de constater le pâle désespoir qui altère la forme de son pion :

Is this my pawn? She that should guard our person?
 Or some pale figure of dejection
 Her shape usurping? Sorrow and affrightment
 Has prevailed strangely with her.
 (2.2.101-4)

Sur le point de dévoiler l'agression dont elle a été victime par la Maison Noire, le Pion de la Reine Blanche, en pâle sculpture presque monochrome, présente la Maison Blanche et ses pions comme l'intégrité même. Championne de la justice, la Maison Blanche n'est que noble candeur, vérité, honneur incorruptible :

King of integrity!
 Queen of the same, and all the House professors
 Of noble candour, uncorrupted justice
 And truth of heart.
 (2.2.104-7)

Tous les pions de la Maison Blanche ne sont, à ces yeux, que des sculptures blanches ne professant que vérité. Face aux reproches et intimidations du Pion du Fou Noir, le Pion de la Reine Blanche s'insurge finalement et l'accuse alors d'orgueil, d'impudence, de ruse et péchés parés de beaux atours :

Spite of sin's glorious ostentation,
And all loud threats, those thunder-cracks of pride
Ush'ring a storm of malice, House of Impudence,
Craft and equivocation, my true cause
Shall keep the path it treats in.
(2.2.179-83)

Le vocabulaire qu'elle utilise « ostentation », « malice », « craft », « equivocation » pourrait être utilisé pour décrire des sculptures fallacieuses, dangereuses et idolâtrées. Ici, le Pion de la Reine Blanche l'utilise pour mettre en exergue tout ce que la Maison Noire est, par opposition à ce que la Maison Blanche n'est pas. Reste qu'elle affirme avoir toute confiance en la justice jusqu'à ce que les preuves apparemment irréfutables du Fou Noir (les lettres antidatées) soient présentées. Force est de constater qu'elle a été dupée, fascinée par la malice des sculpturaux pions de la Maison Noire.

Devant l'abandon de son roi et de sa reine, le Pion de la Reine Blanche se compare alors à une proie innocente prête à être dévorée. En sculpture protestante, pure et intègre, elle est tourmentée par les pions ('sculptures') de la Maison Noire. C'est grâce au soutien du Cavalier Blanc, du Duc Blanc et du Pion du Fou Blanc que la jeune femme recouvre sa dignité bafouée, sans oublier le témoignage affligeant du Pion de la Reine Noire. En dépit de la couleur du Pion de la Reine Noire, le Pion de la Reine Blanche croit en sa sincérité. On voit donc ici que, malgré les déboires que le Pion de la Reine Blanche vient de subir par la faute de la Maison Noire, elle est toujours aussi naïve sur la bonté des personnes. Elle essaie de convaincre celle qui l'a sauvée de rejoindre la Maison Blanche : « I sue to thee, prithee be one of us, / Let my love win thee. Thou hast done truth this day / And yesterday my honour, noble service » (3.1.312-14). Dès lors, bernée par les paroles du Pion de la Reine Noire qu n'est finalement qu'une statue charmeuse, le Pion de la Reine Blanche se laisse manipuler par celle qui l'a protégée. Avec l'artifice du miroir, le Pion de la Reine Blanche voit une nouvelle fois son innocence mise à l'épreuve. Encore une fois, elle questionne la personne qui essaie de la berner (cette fois-ci, c'est le Pion de la Reine Noire, une autre statue), et requiert des preuves (« 'Twill satisfy me much, that », 3.3.22). Elle obtient des réponses, fausses, qu'elle tient pour honnêtes et qui la poussent à agir de

manière différente de ce qu'elle aurait naturellement fait. Presque hypnotisée par le Pion de la Reine Noire et ses paroles, magnétisée par la vision de son soit-disant futur époux, le Pion de la Reine Blanche montre les signes d'une fascination, voire presque d'un ensorcellement, devant le binôme catholique et fallacieux des deux pions / statues. Normalement vouée au célibat, ses inclinations se situent maintenant entre crainte et désir : « I do not know / What answer yet to make. It does require / A meeting 'twixt my fear and my desire » (3.3.68-70).

La réaction du Pion de la Reine Blanche face à l'homme du miroir indique qu'elle a quelque peu changé sa manière de voir. En effet, elle réfléchit maintenant à la possibilité de prendre un époux. Ce changement d'attitude indique que ses pensées sont moins pures qu'auparavant et ont été légèrement perverties par les simulacres des pions / statues de la Maison Noire. Bien qu'elle ait encore quelques réticences, le Pion de la Reine Blanche aimerait bien *in fine* avoir un époux. Elle soutient bien sûr ne pas vouloir précipiter ce moment (« The time you see / Is not yet come! », 4.1.41-42), mais son esprit est désormais corrompu par un désir charnel. S'efforçant de résister à la tentation implantée dans son esprit par les paroles insidieuses des pions / statues de la Maison Noire (« I would force nothing from its proper virtue », 4.1.45), elle réalise que le cours de sa vie a été modifié par l'apparition de cet homme dans le miroir : « How is my soul's growth altered that single life, / The fittest garment that peace ever made for't, / Is grown too straight, too stubborn on the sudden » (4.1.50-52). Aussi, lorsque le Pion de la Reine Noire lui réitère qu'il serait dommage de rester dans l'ignorance (« 'Twere pity he should dwell in ignorance longer », 4.1.62), le Pion de la Reine Blanche ne repousse-t-elle pas aussi vaillamment qu'auparavant l'idée d'une rencontre. Elle demande alors au Pion de la Reine Noire : « What will you do? » (4.1.63). Ce qu'elle souhaite, c'est que l'on prenne une décision à sa place... Trompée par la belle apparence de l'homme immobile et silencieux qu'elle a aperçu, elle est entraînée vers ce prétendant par le biais d'un contrat de mariage qui peut être annulé, – détail qu'elle ne connaît pas encore.

Même après avoir appris la duplicité du Pion du Fou Noir, le Pion de la Reine Blanche voit encore dans son viol raté, une épreuve pour tester son amour pour Dieu : « I see 'twas but a trial of my love now » (5.2.1). Elle remercie d'ailleurs la puissance divine de l'avoir préservée de ce monstre (« That power that hath preserved me from evil », 5.2.71). Alors que le Pion du Fou Noir persiste à jouer son rôle de prêtre modèle, elle insiste sur le respect qu'il faut avoir pour ceux qui portent l'habit religieux. Les termes qu'elle utilise, à savoir « reverence » (5.2.13), « respect » (5.2.13), « sanctity » (5.2.14),

« servant » (5.2.15), ou encore « vowed » (5.2.15), sont ceux d'une fervente fidèle. Sa longue diatribe (5.2.13-37) a d'ailleurs pour but avoué de réformer l'âme du Pion du Fou Noir (« Is there so little hope of you to smile, sir? » (5.2.37). Seulement, elle s'avère impuissante devant cet être-statulette dont les lèvres ne déversent que des péchés tout droit venus de l'enfer : « The syllables of sin fly from his lips / As if the letter came new cast from hell » (5.2.43-44). En quelque sorte, le Pion du Fou Noir s'apparente à une sculpture idolâtrée qui fascine et essaie de pervertir le / la crédule qui croit en cette vision fallacieuse et ensorcellante.

Les dernières paroles du Pion de la Reine Blanche sont celles d'une âme pieuse. Elle affirme en bonne protestante qu'elle retournera vers le célibat, ne voulant plus entendre parler de la gent masculine : « For thy sake, and that partner in thy shame, / I'll never know man farther than by name » (5.2.117-18). Cependant, elle n'est plus aussi pure et naïve qu'au début de la pièce. Bien que le Pion de la Reine Blanche ne semble pas surprise qu'après l'accord du contrat de mariage, elle ne passe pas la nuit dans le lit de son futur mari (4.3), elle ne semble pas non plus s'en offusquer. Le Pion de la Reine Blanche apparaît alors, à son tour, un pion / statue particulièrement ambiguë – et la pièce tire bien sûr toute sa force de cette ambiguïté, de ce brouillage des frontières entre le noir et le blanc. À titre d'exemple, elle dit haïr le Pion du Cavalier Noir qui a castré son promis, le Pion du Fou Blanc¹ : « By base treachery / And violence prepared by his competitor, / The Black Knight's Pawn, whom I shall ever hate for't' » (1.1.155-57). Ici, elle ne fait plus preuve de bonté mais d'intransigeance, démontrant ainsi qu'elle n'est finalement pas aussi parfaite qu'elle voudrait bien l'être. Son apparence, que l'on croyait immuable, se fissure. Ainsi, lorsque le Pion du Cavalier Noir pénètre dans la pièce où elle se tient avec le Pion du Fou Noir, elle exprime une nouvelle fois sa rancune. Elle s'exclame : « There's my grief, my hate » (1.1.207). Elle le couvre d'invectives (« ignoble villain », 1.1.220), (« unhallowed tongue », 1.1.220), elle le qualifie d'être abject et d'infection (1.1.227). Néanmoins, elle affirme aussi ne pas souhaiter au Pion du Cavalier Noir une lourde peine.

En fin de compte, Middleton n'écrit pas une pièce aussi manichéenne que ne le suggère le damier noir et blanc de son jeu d'échecs. Il semblerait que le Pion de la Reine Blanche ait été pure jusqu'à ce que le mal lui ait montré une autre voie. En d'autres termes, le mal la blesse et la marque, redéfinissant quelque peu sa manière de voir, de penser, d'agir, même si elle ne devient pas une statuette diabolique pour autant.

¹ Le pion castré rappelle les statues défigurées de la période iconoclaste. Voir supra, p. 125-30.

T. H. Howard-Hill note d'ailleurs que son histoire est celle de l'innocence assaillie par le malheur : « Her story shows a figure of religious integrity and innocence at first almost overwhelmed by a false assertion of authority that demanded her obedience and compliance, then assaulted physically, and finally, entangled in a false contract of marriage »¹. Ce qui pourtant remet en doute toute son innocence, sa pureté et son intégrité religieuse, c'est l'une de ses dernières phrases, dans laquelle elle affirme que le monde est une scène : « The world's a stage on which all parts are played » (5.2.19). Est-elle finalement si naïve que cela ou joue-t-elle, elle aussi un rôle ? Il semble que Middleton achève de briser toute illusion théâtrale, ici. En y réfléchissant, on pourrait dire que tous les acteurs de la pièce sont, en fin de compte, des pions noirs : ils s'emploient à feindre, simuler, et tromper.

3.3.2. Les sculptures allégoriques et hétérogènes de la vérité protestante

Dans l'intrigue de Middleton, tous les pions du camp blanc ne sont pas naïfs. Le Duc Blanc et le Cavalier Blanc ne le sont pas, et dès qu'ils apprennent les accusations du Pion de la Reine Noire, ils décident instantanément de prouver la bonne foi du Pion de la Reine Blanche.

En tant qu'individus actifs de la communauté protestante, ces deux pièces de jeu réagissent comme de vrais chrétiens. Le Cavalier Blanc parle d'ailleurs de « fair policy » (2.2.238) et demande son avis au Duc Blanc, soulignant ainsi l'importance de l'unité au sein de l'ordre protestant. En donnant son accord (« For that work cheerfully », 2.2.239), ce dernier montre qu'il va non seulement falloir innocenter le Pion de la Reine Blanche, mais qu'il va aussi falloir contrer les manigances de la Maison Noire. Dans l'objectif de faire éclater la vérité, le Pion du Fou Blanc se propose également de les rallier (« Let it be my honour, sir », 2.2.240). À l'inverse des pions de la Maison Noire qui jouaient un jeu personnel afin d'atteindre des buts divers, les deux pions de la Maison Blanche font ici preuve d'un bel esprit de solidarité.

¹ T. H. Howard-Hill, *A Game at Chess: Thomas Middleton*, op. cit., p. 40.

Le Roi Blanc, quant à lui, accueille les déclarations du Fou Noir comme vraies sans chercher à trouver des preuves contraires. Sitôt l'accusation de mensonge du Pion de la Reine Blanche est-elle prouvée que la reine et le roi blancs abandonnent le pion à leurs ennemis. Ayant reçu la preuve de sa culpabilité, le couple royal ne songe pas que cette situation puisse être le résultat d'une conspiration. Crédules, ils le sont peut-être ; néanmoins, quant le Roi Blanc apprend la tentative de viol sur le pion de sa reine, sa réaction est assez singulière. Bien qu'il convienne que l'acte de viol est infâme en soi, il répond de manière inattendue, reconnaissant que c'est là un acte que certains monarques ne répugneraient à mettre en pratique : « A rape? That's foul indeed, the very sound / To ear foul than the offence itself / To some kings of the earth » (2.2.119-21). En d'autres termes, le roi ne semble ni surpris ni franchement scandalisé par un tel acte antichrétien. Il semble accepter le fait que les hommes commettent parfois d'affreux péchés et dit ne condamner que le péché qui se cache sous l'apparence de la religion. Autrement dit, il ne sanctionne le mal que lorsque ce dernier prend des apparences religieuses :

When we find desperate sins in ill men's companies
 We place a charitable sorrow there,
 But custom and their leprous inclination
 Quits us of wonder, for our expectation
 Is answered in their lives; but to find sin,
 Ay, and a masterpiece of darkness, sheltered
 Under a robe of sanctity, is able
 To draw all wonder to that monster only
 And leave created monsters unadmired.
 (2.2.127-35)

Son discours est des plus ambigus car il admet qu'une brèche est envisageable. D'ailleurs, à la vue des preuves du Fou Noir, le Roi Blanc réaffirme de façon pour le moins surprenante sa confiance au jésuite :

I always held
 A charity so good to holiness professed;
 I ever believed rather the accuser false
 Than the professor vicious.
 (2.2.225-28)

Middleton, ici, suggère l'état de sclérose qui guette toute religion, quel que soit le camp choisi, et rejette toute vision purement manichéenne. Le Roi Blanc est clairement un souverain faible, qui ne semble pas faire de différence entre religieux catholiques et protestants... Le public jacobéen n'avait sans doute aucun mal à lire entre les lignes. Berné

par les lettres antidatées, le Roi Blanc permet que le Pion de la Reine Blanche soit punie par la Maison Noire : « Where settles the offence, / Let the fault's punishment be derived from thence: / We leave her to your censure » (2.2.230-32). Jamais il n'essaie de disculper le pion de sa reine, alors qu'elle fait partie de sa maison et qu'elle est l'incarnation de la pureté protestante, la représentation statuaire de la vertu. En outre, elle clame son innocence face aux accusations de la Maison Noire.

Reste que, lorsque l'innocence du Pion de la Reine Blanche est enfin prouvée, le Roi Blanc exige qu'elle soit libérée, et il met à nouveau en avant sa vertu. Le Pion de la Reine Blanche est alors redevenue « [a] virtuous pawn » (3.1.155), une pièce sculptée et honorable du jeu (3.1.156). S'il ne s'est certes pas démené pour blanchir le pion de sa reine, le roi, prudent, la soutient lorsqu'il la sait innocente. Le souverain de la Maison Blanche remercie profusément son cavalier dont il souligne les qualités toutes protestantes : « dignity » (3.1.160), « worth » (3.1.160), « fair » (3.1.161), « virtue » (3.1.161). Le Cavalier Blanc devient alors le protecteur des jeunes filles innocentes (« defence of the virgins », 3.1.162), un preux défenseur connu de tous (« Clear fame », 3.1.163), honorable (« honour », 3.1.166), valeureux (« worthy », 3.1.166) et respecté (« respect », 3.1.167).

Il convient encore une fois de souligner ici que, contrairement aux pions de la Maison Noire, les pions de la Maison Blanche se soutiennent, comme semble le prouver, par exemple, le Pion du Roi Blanc qui se sacrifie pour protéger son roi. Ainsi, le Cavalier Blanc remarque la loyauté du pion en disant : « [he was taken] / By Wilful negligence » (3.1.254). Pourtant, le Cavalier Blanc s'est affreusement trompé. Ce dernier, loyal et intègre, met en avant les caractéristiques protestantes, c'est-à-dire la droiture et la vérité, du Pion du Roi Noir, pour finalement apprendre que le Pion du Roi Blanc n'est blanc qu'en apparence. À la manière d'une sculpture catholique, il n'est que paraître ; il est le simple simulacre d'une statue vertueuse.

Champion de la dissimulation, le Pion du Roi Blanc n'est pas le seul pion à changer de camp. C'est aussi le cas du Gros Fou¹ qui est en apparence blanc, mais qui s'est tourné vers la Maison Noire. Ridicule dans son obstination d'en avoir toujours plus, il est présenté ici comme un pion / statue où ruse et fausseté sont condensées. Fier de son changement de couleur, il le revendique même : « Bear witness all the House I am the man / And turn

¹ Le personnage du Gros Fou semble inspiré d'un jésuite, Marco Antonio De Dominis (1566-1624), qui fut évêque de Spalato, puis à Londres. Il était connu pour son ambition démesurée et son goût pour tous les plaisirs de ce monde. Mécontent de la lenteur de son avancement au sein de l'Église d'Angleterre, en 1622, il repartit pour Rome où ses erreurs passées le condamnèrent à la captivité.

myself into the Black House freely » (3.1.288-89). Son comportement, ses paroles arrogantes rappellent les ‘qualités’ qu’Ignace avait mises en avant lors de l’Induction, à savoir la luxure, la cupidité, et l’ambition. T. H. Howard-Hill remarque à juste titre que les caractéristiques des jésuites sont ici évidentes : « One cannot ignore that the Fat Bishop’s ambitions, gluttony, avarice, and secular rapacity contribute somewhat to themes already present in the play, characteristic of Spain and the Jesuits »¹. Par contraste, les valeurs protestantes ne peuvent que briller.

Néanmoins, ces valeurs sont elles aussi gangrénées par le mal. La blancheur se noircit aisément. Ainsi, au sein de la Maison Blanche, certains pions blancs jouent un double rôle. Songeons d’abord au Pion de la Reine Blanche, qui cède aux charmes de l’image que fait apparaître le miroir magique, comme le fait bien remarquer le Pion de la Reine Noire, qui a tôt fait de repérer la faille : « There’s a little passage made » (1.1.69). Puis il y a le Pion du Roi Blanc qui se présente comme une personne à double visage lorsqu’il annonce que son apparence extérieure arbore une couleur, et que son cœur en arbore une autre : « You see my outside, but you know my heart, Knight / Great difference in the colour » (1.1.313-14). Le Pion du Roi Blanc semble suggérer au Cavalier Noir que la différence entre Noirs et Blancs n’est peut-être qu’une illusion d’optique. En outre, l’intégrité des Blancs est également passablement corrompue par leur utilisation des mêmes règles altérées que les Noirs afin de parvenir à les battre à leur propre jeu. Comme le fait observer Antoine Ertlé : « [l]’intégrité des Blancs est corrompue par leur implication dans le jeu lui-même, par leur utilisation des mêmes règles, de la même stratégie de dissimulation, qui est l’essence du jeu d’échecs. Ils gagnent la partie mais ont dû pénétrer dans le camp opposé, feindre de s’en rapprocher, se souiller en un sens »². C’est en utilisant les mêmes stratégies de dissimulation, en privilégiant la fausseté et les non-dits, que les Blancs remportent la partie en pénétrant dans le camp opposé. D’ailleurs, Swapan Chakravorty remarque que l’utilisation de l’imposture est déjà une marque de fausseté, mais que la duplicité réussie des Blancs témoigne de surcroît d’une maîtrise achevée de l’art de la dissimulation. Il écrit ainsi : « [...] the deviousness of the White Knight and Duke may ensure the triumph of the just, but the ludic and fictional discipline of the play-game also undermines their moral privilege and implies that they merely play the same

¹ T. H. Howard-Hill, *Middleton’s ‘Vulgar Pasquin’: Essays on A Game at Chess*, op. cit., p. 57.

² Thomas Middleton, *Game at Chess*, édition critique par Antoine Ertlé, *Études Epistémè*, n°5, 2004, p. 1-15. <http://doczz.fr/doc/587188/thomas-middleton-a-game-at-chess> (site consulté le 12 juillet 2016).

game better »¹. Le Cavalier Blanc et le Duc Blanc jouent si bien le jeu, empruntant nombre de techniques et de ficelles aux papistes, que lors des festivités, le Cavalier Blanc et le Duc Blanc parviennent à faire en sorte que le Cavalier Noir confie ses vices, et ils extirpent même des secrets de la Maison Noire.

Invités dans la Maison Noire, le Duc Blanc et le Cavalier Blanc s’y rendent en connaissance de cause. Tous deux savent très bien, en effet, que l’invitation est une manœuvre. Ils en discutent d’ailleurs en amont en mettant une nouvelle fois en exergue leurs qualités chrétiennes : loyauté (« true noble », 4.4.1), vertu (« fair virtue », 4.4.1), courage et vérité (« truth of cause et courage », 4.4.3) et bien sûr, bonté (« confident goodness », 4.4.4). Ils affirment que le diable travaille à la perte de la Maison Blanche depuis 1588, année où l’Invincible Armada dût battre en retraite contre l’Angleterre, mais ils sont persuadés que la vérité triomphera : « [...] the more noble will truth’s triumph be » (4.4.8). Et pour l’aider à triompher, ils décident d’utiliser quelques-unes des armes de la Maison Noire, comme le mensonge, par exemple. Le Cavalier Blanc dit qu’il est douloureux pour la vérité de feindre même un peu (« What a pain it is / For truth to feign a little », 4.4.16-17) et pourtant, il met à exécution un plan dans lequel il doit prétendre, charmer le Cavalier Noir pour lui soutirer des informations. Accueillis dans la Maison Noire par de la musique et un discours de bienvenue en latin, le Duc Blanc et le Cavalier Blanc reçoivent les compliments et les attentions de la Maison Noire avec respect et déférence. Le Cavalier Blanc reçoit les honneurs avec un « ’Tis clear, and so acknowledges, royal sir » (5.1.22), puis remercie encore le camp adverse des munificences qui les honorent (« How amply you endear us », 5.1.27). Le Duc Blanc n’est pas en reste en retournant le compliment à la Maison Noire : « They are favours / That equally enrich the royal giver / As the receiver in the free donation » (5.1.27-29). Il est évident, ici, que le Duc Blanc et le Cavalier s’emploient à charmer leurs adversaires comme le font habituellement les catholiques. Ils sont prêts à endurer, le temps de la réception, les pesants rituels catholiques. Et de fait, à leur arrivée dans la salle de réception, ils sont largement étalés. Les deux pièces blanches voient par exemple un autel flanqué de « statues » de saints outrageusement ornés de frivolités (flammes, cierges allumés), et ces statues commencent inexplicablement à danser autour d’eux². Une musique et une chanson en vers

¹ Swapan Chakravorty, *Society and Politics in the Plays of Thomas Middleton*, op. cit., p. 182.

² Ces statues dansantes rappellent deux masques de cour composés en 1613 et associés à des mariages royaux, à savoir *The Masque of the Inner Temple and Grayes Inne Grayes Inne and the Inner Temple*, Londres, F[elix] K[ingston], 1613, STC (2nd ed.) / 1664 qui inclut deux statues d’or et deux d’argent. Voir également l’ouvrage de Thomas Campion, *The Discription of a Maske*, Londres, John Windet, 1607, STC (2nd ed.) /

semblent donner la cadence aux mouvements des sculptures qui s'animent et trahissent l'ampleur de l'idolâtrie catholique :

Wonder work some strange delight
This place was never yet without
To welcome the fair White House Knight,
And bring our hopes about.
May from the altar flames aspire,
Those tapers set themselves afire.
May senseless things our joys approve
And those brazen statues move
Quickened by some power above
Or what more strange, to show our love.
(5.1.36-45)

Cette scène fait évidemment ressortir le contraste entre les rituels simples des protestants et ceux surchargés des catholiques. Kara Reilly analyse ce passage en soulignant l'importance des statues dansantes : « The dancing statues – operating in terms of wonders quickened by heavenly powers from above – directly connect the Black Knight and Black King to the idolatry of Spanish Catholic popery and the opulence of the court masque »¹. Elle montre également la décadence des traditions catholiques, décadence habilement mise en exergue par Middleton : « the moving statues of *A Game at Chess* indicate the Catholic mischief and false miracles associated with idolatry and popery. In the play the moving statues represent the opulent decadence of the deceitful Jesuit Spanish Court during the Spanish match »². Malgré le spectacle qu'on leur offre, le Duc Blanc et le Cavalier Blanc restent stoïques. Ils simulent même le contentement.

La toute dernière scène dévoile les manigances de la Maison Noire grâce aux manœuvres de la Maison Blanche. Empruntées à la Maison Noire, les astuces fallacieuses mises en œuvre par le Cavalier Blanc et le Duc Blanc témoignent de leurs capacités à feindre. Bien qu'ils ne l'aient fait que dans le but d'éliminer la Maison Noire, ils prouvent leur aptitude à la duperie. Ainsi, le Duc Blanc n'hésite pas à s'accuser à tort pour contraindre le Cavalier Noir à énumérer ses défauts. Alors que le Cavalier Noir n'en finit pas de mettre en avant les fastes de la Maison Noire, le Cavalier Blanc prétend que tous ces excès restent finalement très sobres : « Well, you're as sound a spokesman, sir, for

4538, dans lequel quatre statues féminines se transforment en créatures humaines. Voir à ce sujet Gary Taylor et Andrew J. Sabol, « Middleton, Music, and Dance » dans *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture. A Companion to the Collected Works*, Oxford, Clarendon Press, 2007, (p. 119-81), p. 134-35.

¹ Kara Reilly, *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 44.

² *Ibid.*

parsimony, / Clean abstinence, and scarce one meal a day, / As ever spoke with tongue » (5.3.53-55). Quant au Duc Blanc, il s'accuse de fautes telles que le péché de gourmandise, de luxure et de vanité. Il déclare : « Or I, beshrew my heart, for I fear fatness, / The fog of fatness, as I fear a dragon; / The comeliness I wish for that's as glorious » (5.3.58-60). Habilement, le Duc Blanc renchérit en prétendant que le régime de la Maison Noire est bien trop strict pour lui et qu'il ne pourrait survivre à un tel rationnement : « Your course is wondrous strict; I shall transgress sure, / If I should change my side, as you have much wrought me to it » (5.3.61-62). Le Cavalier Noir lui expose alors tous les mets dont il pourrait se servir – des mets provenant de tous les pays voisins, à savoir la France, l'Allemagne, l'Italie, la Suisse, les Pays-Bas, le Portugal, et la Pologne. Bien qu'il ne parle que de nourriture, il sous-entend également que d'autres vices pourraient être assouvis dans ces contrées, comme les désirs sexuels. D'ailleurs, le Cavalier Blanc a bien saisi l'insinuation car il lui avoue que son ambition sera difficile à satisfaire. Elle est changeante et insatiable, dit-il en substance :

You say well, sir;
 But here's the misery: when I have stopped the mouth
 Of one vice, there's another gapes for food;
 I am as covetous as a barren womb,
 The grave, or what's more revanous.
 (5.3.103-7)

Le Cavalier Noir s'empresse alors de le rassurer sur la richesse de leur Ordre, acquise grâce aux rachats des péchés. Le Duc Blanc, voyant sa victime si loquace, enchaîne sans détour sur les faiblesses de la chair (« But how shall I bestow the vice I bring, sir? / You quite forget me, I shall be shut out / By your strict key of life », 5.3.118-20). À ces paroles, le Cavalier Noir avoue que les femmes de leur Ordre, les jésuitesses qu'il appelle des filles mères « mother-maids » (5.3.136), portent des enfants malgré l'interdiction que leur vœu a scellée. Face à ces aveux de gourmandise, de luxure et de désirs sexuels du Cavalier Noir, le Cavalier Blanc dit être, lui aussi, le pire des dissimulateurs (« I'm an arch-dissembler, sir », 5.3.145) – et là, il ne ment pas – tout en expliquant qu'il a caché ses vraies pensées (« The time is yet to come that e'er I spoke / What my heart meant! », 5.3.147-48). En d'autres termes, le Cavalier Blanc parvient à mettre le Roi Noir en échec (« There you lie then / And the games's ours – we give thee checkmate by / Discovery, King, the noblest mate of all! », 5.3.159-61), en étalant tous les vices de la Maison Noire et faisant croire que lui, Cavalier Blanc, en possède des pires. Pions noirs et pions blancs, sculptures de

couleurs opposées, se rapprochent, s'allient en apparence, manœuvres qui n'a pour but que de capturer le roi de la Maison Noire, de mater la pièce la plus puissante du jeu, symboliquement de briser sa sculpture sur l'échiquier.

Enfin mis en échec (« a checkmate by discover », 5.3.161), les pions de la Maison Noire sont enfouis dans un sac dans lequel leur disgrâce est finalement engloutie. Ce récipient de leur discrédit devient alors synonyme de mort et de mise au tombeau. Une fois dans le sac, les Pions Noirs n'ont plus de différences de statut – et c'est en effet le cas après la mort¹. En 1608, un sermon de l'archevêque Abbot illustre bien cette idée de perte de titre et de rang une fois la vie terminée : « Howsoever in the board they differ in their degree, yet when the game is ended, and they are swept all into the bagge, there is none better than the other, the meanest lieth above, and the greatest is underneath »². Cette idée qui fait de la mort la Grande Niveleuse n'est bien sûr pas propre à l'Angleterre. Dans *Don Quichotte* (1605) de Cervantès, Sancho explique lui aussi que le statut et le rang n'a plus d'importance après la mort :

Monsieur, cette comparaison est bonne, mais elle n'est pas de vous ; je l'ai entendu faire à notre curé, qui disait encore qu'au jeu d'échecs toutes les différentes pièces, après cette promenées pendant la partie, finissaient par aller se coucher pêle-mêle dans la boîte : ce qui, ce me semble, peint aussi bien ce que nous faisons sur cette pauvre terre³.

Pourtant, le Cavalier Blanc est forcé de constater que même lorsqu'ils sont tous dans le même sac, les pions noirs persistent à être divisés jusqu'en enfer : « Contention in the bag! Is hell divided? » (5.3.197). Les désaccords des pions noirs subsistent donc même après leur mort, comme le remarque très ironiquement le Cavalier Blanc au sujet du Gros Fou : « Room for the mightiest Machivel-politician / That e'er the devil hatched of a nun's egg » (5.3.204-5). Cette phrase résume à point nommé l'intrigue de toute la pièce et récapitule une ultime fois la fausseté exacerbée des pions noirs. Le dernier mot revient au Roi Blanc qui compare la Maison Noire à une matrice pervertie qui n'engendre que trahison, orgueil et malice.

Dans l'Épilogue, le dramaturge lui-même se met en avant et adopte un ton ouvertement propagandiste. Middleton rappelle en effet par le biais des paroles du Pion de

¹ Voir Sidney J. H. Herrtage, *The Early English Version of the Gesta Romanorum*, Early English Text Society, extra ser.; 33, Londres, 1879, p. 71.

² George Abbot, *A Sermon Preached at Westminster May 26, 1608, at the Funerall Solemnities of the Right Honorable Thomas Earle of Dorset* (1608), cité dans R. W. Dent, *Proverbial Language in English Drama Exclusive of Shakespeare, 1495-1616*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 245-46.

³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Les aventures de Don Quichotte*, trad. Florian, Coulommiers, Paul Brodard 1902, p. 247-48.

la Reine Blanche – le personnage qui a le plus souffert des vilenies de la Maison Noire – le danger que représentent tous ces catholiques cachés au milieu de la société jacobéenne, et il souligne la nécessité de contrecarrer leurs attaques :

To those glow-worms in the bag devoted –
Where'er they sit, stand, and in corner lurk,
They'll be soon known for their depraving work.
But she's assured, what they'd commit to bane
Her [White Queen's] White friends' hands will build up fair again.
(Epilogue, 6-10)

On notera par ailleurs que la pièce commence et finit sur le même thème, celui de la convoitise insatisfaite. En effet, au début de la pièce Ignace se plaint du manque de place (« no room », l'induction, 19.31). Or, sa remarque est reprise dans la dernière scène par le Gros Fou qui affirme : « The Bishop must have room, he will have room, / And room to lie at pleasure » (5.3.192-93). Son ego démesuré veut occuper toute la place dans le sac. Il ne semble pas avoir appris sa leçon d'humilité et continue à se voir comme le nombril du monde, même en enfer (« hell-mouth », 5.3.179).

Le monde selon Middleton est, on s'en serait douté, non seulement un jeu d'échecs où se déplacent des statuettes déshumanisées, dépourvues de psychologie, mais aussi une pièce de théâtre dans laquelle des acteurs statufiés se meuvent selon des règles sans cesse détournées et reformulées. De fait, le jeu ludique et stratégique que représentent les échecs s'unit au jeu du théâtre, et Middleton fait correspondre humains et statuettes, acteurs et pions, art et jeu, politique et religion. Avec l'utilisation du sac à la fin de la pièce, Middleton complète le parallèle entre le jeu d'échecs et la rivalité entre catholiques et protestants qui secouait l'Europe du XVII^e siècle. Catholiques ou protestants, dans un jeu d'échecs ou dans la vraie vie, les hommes ou les 'hommes-statues' finissent toujours immobilisés dans un contenant, enfouis dans un sac pour les pions, et ranger dans une bière pour les humains attendant le jugement dernier. T. H. Howard-Hill note que le jeu, dans la pièce, mène à une damnation éternelle : « thematically within the moral / religious / political dimensions of *A Game*, the conclusion represented eternal damnation for the Black chessman as well as their permanent sequestration from political, mundane affairs »¹. Néanmoins, et de manière quelque peu paradoxale, Middleton laisse entendre que le jeu permet aussi de (se) construire, de (se) projeter, d'élaborer, et d'éviter les embûches

¹ T. H. Howard-Hill, *Middleton's 'Vulgar Pasquin': Essays on A Game at Chess*, op. cit., p. 146.

politiques. En somme, si la feinte et la trahison mènent toutes deux à la damnation, l'art de la représentation, c'est-à-dire l'utilisation d'images, de statues, de pions, peut être un rempart contre l'obscurantisme. David Glimp observe ainsi :

The open-ended quality of the pawn's final line – the vagueness about precisely what it means to 'build up fair again' – doesn't fill in this vision of audience as mechanisms of insurance with any kind of positive content. But it does suggest an emerging awareness of the theatre-going public as an entity organized around concerns about security as well as of a certain growing autonomy of this public as registered in its responsibility – and implied capacity – to take an active stance towards the risks the nation faces¹.

Par l'allégorie du jeu d'échecs et la révélation des mécanismes religieux et politiques des pions / acteurs – qu'ils soient de couleur noire (catholiques) ou blanche (protestants) – *Une partie d'échecs* rappelle non seulement à ses spectateurs les manœuvres trompeuses et perverses des papistes, mais souligne également que chaque jacobéen en ce début du XVII^e siècle se doit d'être partie prenante dans la construction de la 'monarchie Blanche'. En d'autres termes, chaque pion du royaume doit activement lutter contre la stase et la sclérose de la société pour protéger le roi et renforcer la prospérité de l'Angleterre, menacée par la corruption.

¹ David Glimp, « Middleton and the Theatre of Emergency » dans *The Oxford Handbook of Thomas Middleton*, eds. Gary Taylor et Trish Thomas Henley, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 374.

CONCLUSION : ACTEURS-STATUES, L'ART DE L'IMMOBILE



otre parcours nous a menés dans les dédales du théâtre où se côtoient images, automates et sculptures parfois faits de matière dure et inaltérable, parfois faits de chair et de sang. Les œuvres de Shakespeare, Chapman, Webster ou Middleton présentent des facettes diverses de la stase dramatique, mais elles ont toutes une origine commune, à savoir le schisme engendré par la décision d'Henri VIII de se séparer de Rome. La résolution du roi a entraîné des répercussions complexes non seulement sur le quotidien des Anglais, mais aussi sur les arts visuels et le théâtre élisabéthain et jacobéen. Jean-Pierre Moreau constate que « le divorce [d'Henri VIII] se réduit à l'étincelle qui déclenche un processus d'affrontement avec l'Église »¹. De ce changement brutal et drastique découle un bouleversement culturel, religieux et politique sans précédent qui a de lourdes conséquences dans les règnes d'Élisabeth I^{ère} et de Jacques I^{er}. Jean-Pierre Moreau souligne également que « les ondes de choc provoquées par les décisions prises à Londres ébranlent l'ensemble du pays et le 'catholicisme sans le Pape' affecte des domaines situés bien au-delà des questions religieuses »². Effectivement, après la rupture avec Rome, la situation culturelle change ostensiblement non seulement pour les vivants, mais également pour les morts et leurs représentations funéraires.

Dans notre étude qui s'intéresse tout particulièrement aux représentations en trois dimensions, c'est-à-dire aux statues, force est de constater que l'art de la statuaire au cours de la seconde partie du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, en Angleterre, n'est pas dans les meilleures dispositions pour se développer, victime des attaques répétées des iconoclastes contre les images de toute sorte. En outre, à cette époque, la statuaire n'était pas encore un art reconnu, malgré des débuts encourageants, comme le remarque H. D. Molesworth. Ce dernier note qu'au XIII^e siècle, bien que la fabrication de statues fût populaire, la sculpture médiévale était inspirée presque exclusivement par les thèmes pieux. Aussi, avec l'interdiction de détenir des œuvres sculptées dans des lieux publics ou privés, les techniques et le savoir-faire relatifs à la sculpture étaient-ils en déclin :

¹ Jean-Pierre Moreau, « Les historiens anglais et le schisme d'Henri VIII. Un siècle d'historiographie (1900-2004) », *Études anglaises*, 4/2004 (Tome 57), p. 389-398. <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2004-4-page-389.htm> (site consulté le 9 février 2017).

² Jean-Pierre Moreau, *L'Angleterre des Tudors*, Paris, Ophrys, 2000, p. 79.

[...] the remarkable 'ideal' quality of the sculptures of the thirteen century, which coincided with the highest development of the chivalrous traditions of feudalism, showed some decline in spiritual approach, if not in technical quality, during the fourteenth century, and became even less satisfactory by the fifteenth¹.

C'est peut-être le cas pour la sculpture religieuse, mais durant le XV^e siècle, certains monarques ont leur image sculptée par des artistes étrangers. On pense par exemple au buste en terre cuite peinte d'Henri VIII enfant (illustration n°62). La sculpture² intitulée « Head of a Laughing Boy » représente le roi vers ses sept ans, et elle aurait été réalisée par le sculpteur italien Guido Mazzoni (1450-1518) vers 1498³. Par conséquent, on peut affirmer que, si la sculpture religieuse fut condamnée en Angleterre à partir de 1540, la sculpture profane ne disparut jamais tout à fait. Margaret Whinney précise même que la sculpture de tombe (sans statue religieuse) fut plus ou moins épargnée. Elle écrit ainsi :

[F]or the next two hundred years the history of English sculpture is very largely a question of tombs and monuments. Inevitably the English interest in the family and the individual strengthened the desire for handsome, permanent memorials, sometimes erected within a man's own life, or under his will, or as a pious duty by his relatives after his death⁴.

Whinney souligne néanmoins que, jusqu'au début du XVIII^e siècle, les sculpteurs anglais ne recevaient que peu de formation :

English sculpture in about 1700 was extremely provincial in character, chiefly because opportunities for training, beyond that of the mason's yard scarcely existed⁵. It is true that a few sculptors started life as assistants to older artists, but the standard of work was low, and they seldom exceeded their master⁶.

Le manque d'apprentissage et le peu de cas accordé à l'art de la statuaire dans la seconde partie du XVI^e siècle semblent donc pénaliser la sculpture. Pourtant, nous l'avons vu, cet art acquiert peu à peu une définition et un statut plus précis dans l'Angleterre de

¹ H. D. Molesworth, *Sculpture in England*, Londres, Longmans, Green and Co, 1951, p. 7-8.

² Cette sculpture est exposée au British Royal Art Collection à Londres.

³ En 1925, Lionel Cust attribua le buste à Mazzoni. Le réalisme du personnage et le haut degré de compétence technique qui caractérise ce buste rendent cette supposition probable. Ce buste sculpté et peint est célèbre, car il ressemblerait fort au jeune roi. Néanmoins, il n'y a aucune preuve que Mazzoni ait jamais voyagé à Londres, et aucune commission pour le buste n'a été enregistrée dans les comptes royaux. Cependant, quand Mazzoni travaillait sur la tombe du Roi Charles VIII de France, il soumit des dessins similaires à Londres pour la tombe de Henry VII pour l'abbaye de Westminster. Ses dessins furent rejetés en faveur d'autres croquis de Pietro Torrigiano.

⁴ Margaret Whinney, *Sculpture in Britain, 1530 to 1830, op. cit.*, p. 1.

⁵ La Royal Academy fut créée en 1768 par George III dont l'objectif était de promouvoir les arts visuels tels que la peinture, la gravure, la sculpture ou encore l'architecture.

⁶ Margaret Whinney, *English Sculpture 1720-1830*, Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1971, p. 10.

Shakespeare et de ses contemporains, notamment parce qu'il fait un détour par le théâtre et s'imprègne des techniques dramatiques.

En effet, pour oser mettre en scène en 1624 des acteurs représentant des pions d'échecs comme l'a fait Middleton, il fallait pouvoir miser sur le pouvoir d'adhésion suscité par la statuaire. Elle s'est donc affirmée progressivement en tant qu'art à part entière. Aussi, dans mon étude, ai-je dans un premier temps retracé le processus de légalisation de la « statue » et « l'institutionnalisation » de la statuaire dans la société élisabéthaine et jacobéenne. Je me suis donc d'abord intéressée aux définitions élisabéthaines de la sculpture afin de montrer comment la statuaire s'est peu à peu imposée. Ensuite, j'ai porté une attention toute particulière à l'idéologie de l'époque et aux idées des grands réformateurs religieux du XVI^e siècle au sujet de ces statues. J'ai en effet abordé les conceptions de Luther et la place de l'image religieuse dans la société de l'époque avant d'explorer les théories de Zwingli sur les images laïques et d'étudier la façon dont percevait le pouvoir des images.

Quelles que fussent leurs idées, certains érudits continentaux et anglais commencèrent à comparer la statuaire à d'autres arts visuels de renommée. Et de fait, la représentation en trois dimensions connaît d'importants changements visuels au cours du XVI^e siècle et XVII^e siècle. Peter Sherlock parle d'ailleurs d'altérations dans les édifices anglais de cette période, altérations qui témoignent d'un abandon des éléments traditionnels au profit de formes novatrices¹. Il constate également une prolifération de certains éléments relativement nouveaux sur les tombes outre le positionnement des sculptures² – nous y reviendrons plus loin. De surcroît, de nouveaux symboles apparaissent sur les monuments funéraires aux côtés des statues des défunts, comme par exemple la représentation des vertus (justice, tempérance, force et prudence) ainsi que les blasons et les armoiries déjà présents sur les édifices funéraires aux côtés des sculptures des défunts depuis le XV^e siècle dans d'autres pays d'Europe continentale comme l'Italie, l'Espagne ou la Hollande.

Bien sûr, plusieurs facteurs expliquent ces modifications, mais j'ai souhaité insister sur l'un d'entre eux en particulier, à savoir l'arrivée d'artistes et d'ouvriers issus du continent. En voyage, ces artistes européens visitaient l'Angleterre alors que les Anglais séjournaient eux aussi dans des pays continentaux. Il faut dire qu'en Angleterre, les sculpteurs italiens et flamands fraîchement débarqués à Londres trouvaient aisément des

¹ Peter Sherlock, *Monuments and Memory in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 144.

² *Ibid.*

ouvrages à réaliser sous les ordres de maîtres d'œuvres anglais. Phillip Lindley observe que pour des commandes de sculptures prestigieuses, des sculpteurs étrangers ont probablement été employés : « foreign sculptors may have been employed, both reflecting and accelerating the tendency for artistic fashions in England to be dictated from the Netherlands »¹. Bien que la main d'œuvre, dans ce cas, provienne des Pays-Bas, elle est également abondamment fournie par des artistes italiens. Cette arrivée massive d'artistes étrangers a introduit de nouvelles techniques en Angleterre et a incontestablement permis l'émergence d'un nouveau style. Au sujet de ce style et de ces formes émergentes dans la statuaire, Phillip Lindley souligne que, dès le XIV^e siècle en Angleterre, les sculpteurs italiens qui décrochaient une commande devaient signer un contrat qui se distinguait par des exigences spécifiques :

[Contracts] often insisted on good workmanship. Unlike the English ones, though, they also often explicitly mention the beauty of the work to be produced. More significantly, when Italian sculptures were appraised for payment and approval on completion, qualities such as 'invention', 'mastery' and 'difficulty' were sometimes stressed².

Les changements dans l'apparence des monuments funéraires anglais du XVI^e et XVII^e siècle, et a fortiori des sculptures, pouvaient impliquer la simple modification d'une forme traditionnelle ou, de façon plus radicale, l'adoption d'une forme tout à fait nouvelle. Le développement de la sculpture monumentale à la Renaissance anglaise a été soigneusement tracé par l'apparition et la prolifération de certains éléments comme les cinq chapiteaux (illustration n°216), les frontons (illustration n°217), les coquilles Saint Jacques (illustration n°218), les guirlandes (illustration n°219), les chérubins (illustration n°220), les vases et les fleurs (illustration n°221), les urnes funéraires (illustration n°222) et les blasons (illustrations n°223, 224), aux dépens des crucifix et des sculptures. Howard Montagu Colvin indique par exemple que les arches au-dessus des effigies funéraires étaient très en vogue car elles étaient censées célébrer la vie, la renommée et la conquête de la mort³. Il n'empêche, qu'elles fussent peintes ou sculptées, les images devaient rester discrètes lorsqu'elles étaient liées à la religion et / ou à la politique. Étant donné les lois restrictives de l'époque Tudor, l'art de la statuaire s'est donc d'abord développé timidement puis s'est mué en un art plus manifeste au début du XVI^e siècle grâce (en partie)

¹ Phillip Lindley, *Gothic to Renaissance*, Stamford, Paul Watkins, 1995, p. 29.

² *Ibid.*, p. 34.

³ Voir l'ouvrage d'Howard Montagu Colvin, *Architecture and the After-Life*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1992, p. 217-31.

à la demande croissante des sujets de Jacques I^{er}, qui souhaitaient des monuments funéraires différents et originaux, pour ne pas dire « modernes ».

C'est là que théâtre et statuaire commencent à se rejoindre. Ces deux arts (qui ne sont pas aussi reconnus que de nos jours, même si le théâtre est incontestablement populaire) tentent l'un par l'écriture, l'autre par les gestes du sculpteur, d'immortaliser des instants de vie ou de mort en façonnant l'immobilité du sujet. Le théâtre travaille sur la stase des acteurs, la sculpture sur la pause des personnages sculptés. Dans les deux cas, l'aspect figé met en évidence une image de la mort que le théâtre et la statuaire tentent de vaincre par un travail de mémoire qui se veut édifiant.

En fin de compte, les liens qui unissent les sculptures et les hommes sont très singuliers, voire paradoxaux. Jusqu'au schisme, les sculptures de saints sont honorées, glorifiées, idolâtrées puis, avec les théories des réformateurs, voici ces mêmes sculptures dénigrées, diffamées, attaquées pour leurs pouvoirs de séduction sur les hommes. Il est alors dit que les statues sont néfastes et qu'il faut absolument s'en débarrasser, mais une telle propagande pour la destruction de ces images en trois dimensions si puissantes témoigne aussi de l'emprise de ces statues de bois, de pierre ou de métal sur les hommes. Déjà présente dans la Bible, l'interdiction de représenter des êtres divins refait surface avec les réformateurs qui aspirent à une religion plus simple. C'est d'ailleurs l'une des justifications qu'Henri VIII avance (avec la prétendue illégalité de son mariage avec Catherine d'Aragon) pour entériner plusieurs lois qui interdisent les sculptures non seulement dans les lieux publics mais aussi dans les lieux privés. Il s'ensuit une vague de destruction sous Henri VIII qui est jugulée pendant les quelques années de règne de Marie, pour être finalement régulée par Élisabeth I^{ère} qui perçoit l'intérêt de préserver le patrimoine de l'Angleterre. Mais le mal est fait. Force est de constater, encore une fois, que ces morceaux de bois, de pierre ou de métal ont été maltraités pendant près d'un demi-siècle.

La scène élisabéthaine reste quant à elle un espace de liberté dans l'Angleterre de la Réforme malgré la censure du Maître des menus plaisirs (« Master of the Revels ») et, par conséquent, la statuaire parvient tout de même à se redéployer au sein même du théâtre. Les dramaturges prennent bien sûr en compte les pouvoirs néfastes de ces êtres de pierre, de métal et de bois tout en participant aussi à une forme de promotion de la statuaire. Shakespeare recycle, crée, expérimente, bouscule les idées reçues en représentant dans ses pièces des statues ou des êtres immobiles apparentés à des sculptures.

Ses premières expérimentations commencent avec les personnages de *Roméo et Juliette* qui prennent parfois des allures de sculptures catholiques tant leurs stases et leurs mouvements, tantôt mécaniques, tantôt passionnés, suscitent la haine et la vénération. Roméo se statue à la manière des statues métalliques devant la haine cristallisée des deux familles véronaises. Enfin, les deux amoureux s'immobilisent dans l'espoir de trouver leur liberté. C'est ensuite au tour du grand Jules César d'immobiliser les autres par sa rhétorique que je qualifierais ici de « statufiante ». Non seulement ses propos immobilisent les idéaux chevaleresques hérités du Moyen Âge, mais ils les consolident. En soldat romain, voici Jules César qui se statue en guerrier, en statue de Mars. Dans la tragédie *d'Antoine et Cléopâtre*, le dramaturge s'inspire dans un premier temps des statues mythologiques romaines et grecques pour décrire la belle et fatale reine égyptienne et son amant Antoine. Shakespeare bifurque ensuite vers des sculptures qui possèdent des traits élisabéthains en s'emparant du personnage d'Octavie, et des traits plus catholiques en dépeignant Cléopâtre en femme fatale adulée et adorée par ceux qui la côtoient. Il s'ensuit une description d'une Cléopâtre suicidaire dépeinte telle une sculpture transgressive mais toujours séduisante. Dans la dernière pièce de Shakespeare étudiée dans cette thèse, la sculpture revêt une toute autre allure. Léontes, dans *Le conte d'hiver*, devient un maître d'œuvre. Il est celui qui sculpte son épouse mais s'avère être un bien mauvais artiste. Heureusement, Paulina est une meilleure sculptrice que le roi et parvient par le « stratagème de la statue » à réintégrer la reine déchue et à rédimmer le comportement honteux du roi. Dans cette pièce, le dramaturge joue en outre sur les décalages persistants entre sculptures élisabéthaines, sculptures catholiques et sculptures dramatiques, et il utilise à ses propres fins un texte de Robert Greene. Il crée ainsi, en sculpteur magnifique, le tombeau poétique de son rival. On peut déjà lire dans l'utilisation de la sculpture dans le théâtre de Shakespeare une forme de synthèse entre passé et futur. Shakespeare sculpte de l'ancien pour générer du nouveau, et la thématique de la statue lui permet de mettre en abyme, tout en le commentant, ce processus de création bien particulier.

Avec l'arrivée de Jacques I^{er} au pouvoir, la statuaire prend une forme plus audacieuse, ne serait-ce d'abord que par les détails inattendus qui ornent désormais les monuments et par les changements d'allure des sculptures. Du côté du théâtre, les dramaturges sont porteurs d'idées innovantes qui donnent une place de choix à l'acteur-statue et à la statue mobile, et ils démontrent bien, grâce à la statuaire, les incertitudes et le pessimisme ambiant de ce début de XVII^e siècle. Comme nous l'avons vu, c'est d'abord avec Bussy d'Amboise que nous assistons à la métamorphose du personnage-titre en un

acteur-statue. Incomplet, malheureux et redoutable preux des anciens temps, d'Amboise se transforme peu à peu en sculpture déjà brisée. Quant au Comte, à la Comtesse et au prêtre, les voici statufiés en images fallacieuses, proches des statues catholiques détruites sous le règne d'Henri VIII. Ces statues mobiles humaines attirent et perdent inéluctablement celles et ceux qui les regardent. C'est donc une atmosphère angoissante et menaçante, loin du merveilleux shakespearien, qu'émettent ces acteur-statues projetées dans un univers corrompu et instable. Ainsi, dans *La duchesse d'Amalfi*, la stase de la Duchesse, qui dénote son mal de vivre, s'accroît devant la violence pétrifiante de ses frères. Il faut dire que les frères d'Aragon ne sont que vice et méchanceté statufiés, entraînant avec eux Bosola, séduit par la puissance et le pouvoir de ces deux êtres malsains et fallacieux. Seul, l'humble Antonio aurait pu sauver son être de l'immobilité, mais la paralysie lente l'envahit lui aussi peu à peu. Là encore, l'être bon et sensible s'avère en réalité grotesquement lacunaire. La dernière pièce de mon corpus, *Une partie d'échecs*, expérimente une nouvelle forme esthétique, et mime la statufication de la corruption politique et religieuse. En effet, Thomas Middleton met en scène des pions d'échiquier joués par des acteurs. Théâtre, sculpture, vénalités politiques et religieuses, tout se mélange et s'exhibe grâce aux pions humains grandeur nature, devant un public que l'on peut imaginer statufié et fasciné par autant d'audace (... et de perversité catholique). L'impudence du dramaturge est d'autant plus forte que ses sculptures allégoriques représentant le mal catholique et le bien protestant sont aisément rattachées à des êtres bien réels. La statue permet ici une cinglante critique du pouvoir et de ses faiblesses.

Alors que, dans les pièces de Shakespeare, l'immobilité des acteurs renvoie à l'héritage du passé et aux stases d'hommes et de femmes illustres des temps anciens, on peut lire dans les trois dernières pièces de Chapman, Webster et Middleton une volonté de dénoncer les outrances de l'époque contemporaine par le biais d'acteurs-statues. À bien y réfléchir, la statuaire qui n'apparaissait que de manière discrète, si ce n'est subliminale, dans les pièces de la fin du XVI^e siècle, se trouve en ce début de XVII^e siècle bien plus exposée, tant révélée que révélatrice. Cette exposition plus éclatante n'est bien sûr rendue possible que grâce à l'ambiguïté des sculptures et du théâtre. Alors que les acteurs-statues sont bien vivants, les spectateurs deviennent des voyeurs et regardent se sculpter sous leurs yeux les sentiments humains, souvent méprisables. John Dryden souligne bien que le but ultime du théâtre est de représenter le monde avec ses passions humaines : « a play ought to be A just lively image of human nature, representing its passions and humours, and the

changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind »¹. De fait, il est évident ici que la statuaire et le théâtre, au début du XVII^e siècle, s'associent pour produire un effet de catharsis exceptionnel. Ces deux arts associés dépeignent en outre parfaitement les maux d'une société changeante et en proie aux incertitudes. La statuaire modèle le théâtre, le théâtre sculpte la statuaire, et de cette alliance émerge des formes nouvelles. F. P. Wilson souligne à juste titre que « [l]e début du XVII^e siècle, qui fut l'âge du mouvement et de l'interrogation, connut une esthétique qui négligea les proportions, découvrit les vertus de l'asymétrie et multiplia les perspectives »². En somme, les dramaturges, les sculpteurs ou les peintres expriment tous l'esprit tumultueux de l'époque pétrie de doutes et de déséquilibres. En ce sens, Shakespeare montre la voie aux dramaturges jacobéens qui exposent à travers leur art les tourments de leur temps et qui se font l'écho des préoccupations éthiques qui agitérent les premières années du XVII^e siècle. L'évolution du théâtre anglais se fait donc en parallèle (quand ce n'est pas en interaction) avec celle de la statuaire. Ces bouleversements dans la statuaire et le théâtre sont également dus à la demande croissante d'un public avide de distractions nouvelles et d'une population urbaine qui maîtrise désormais les codes du théâtre et exige une forme de renouveau.

Dans tous les cas, au début du XVII^e siècle, les acteurs-statues s'inscrivent de plus en plus dans un traitement mondain, profane, voire politiquement incorrect de la statuaire au sein même du théâtre. La statuaire met au jour et fixe l'invisible, le caché, l'ineffable. Dorénavant, elle est un moyen d'expression. On lui assigne, au sein même du théâtre, une nouvelle place, un nouveau rôle, et quoi qu'aient pu en dire les réformateurs des XV^e et XVI^e siècles, les images en général, et la statuaire en particulier, sont de formidables vecteurs de communication et de popularisation qui touchent la cour comme le peuple. J. W. Mitchell l'a bien compris lorsqu'il écrit que « [l]'image est idées, théories, descriptions, métaphores, fantasmes, rêves, souvenirs »³. Et, de fait, l'incorporation lente mais sûre des images statiques d'acteurs dans le théâtre anglais ouvre la voie à une réhabilitation des sculptures dans le quotidien des Anglais.

Ainsi, des années plus tard, la statuaire occupe une place de choix dans le théâtre anglais. En 1741, *Le conte d'hiver* est à nouveau joué au Théâtre de Goodman's Field à

¹ John Dryden, « A Defence of 'An Essay of Dramatic Poesy' » in *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, 2 vols., éd. George Watson, Londres et New York, Dent, 1962, vol. 1, p. 25.

² Maurice Abiteboul, *Le drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, op. cit., p. 2.

³ J. W. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1986, p. 6.

Covent Garden après plus de cent ans de non représentation. À cette occasion, la pièce est représentée douze fois, ce qui atteste bien de sa nouvelle popularité. Dans la période de 1701-1750, Hogan montre que parmi les trente-quatre pièces de Shakespeare, *Le conte* n'occupe encore que la vingt-septième place en popularité. Mais dans la seconde partie du XVIII^e siècle, sur les vingt-neuf pièces jouées, *Le conte* est à la septième place avec cent douze représentations. Cette notoriété n'est sans doute pas uniquement due à la présence de la « statue » d'Hermione à la fin de la pièce. Néanmoins J. H. P. Pafford affirme que la scène de la statue de la reine était de loin le moment le plus apprécié du public : « in the early eighteenth century and in the mid-nineteenth, interest was centred on Hermione, particularly in the statue scene »¹. La représentation au Garrick Theatre en 1757, renommée *Florizel and Perdita*, fut sans nul doute très différente de celle de Shakespeare au début du XVII^e siècle. La transformation de la statue de la reine ne relève à cette époque plus vraiment de la magie. Un critique rapporte même dans le *London Chronicle* que la scène de la statue n'est ni merveilleuse ni même surprenante :

Her [Hermione] having lived sequestred for many Years might be allowed, if she did not stand for a Statue at last. This Circumstance is certainly childish, as is likewise the pretended Revival for her by Music. Had Hermione been discovered to us in a rational Manner, the Close would have been pathetic, whereas at present, notwithstanding many Strokes of fine Writing, Reason operates too strongly against the Incident, and our Passions subside into Calmness and Inactivity².

En d'autres termes, le « réveil » de la statue est sérieux, voire sévère. Dennis Bartholomeusz le remarque également : « The statue scene in Garrick's adaptation is a truncated version of the original. All that we have of Paulina's speech for the reawakeing of the statue are three businesslike lines after which a stage direction by Garrick indicates that the music commences, and the statue descends »³. Leontes s'éloigne même de la statue, la mettant ainsi sous les feux de la rampe sans montrer sa propre émotion. La statue s'est normalisée, banalisée, et ses pouvoirs se sont amenuisés. Pour autant, elle reste incontournable : on ne joue pas la pièce sans la scène d'Hermione pétrifiée.

¹ *The Winter's Tale: Second Series*, éd. J. H. P. Pafford, Londres, Arden, 1963, p. 176. Notons qu'à l'époque de Shakespeare, on ne trouve pas de témoignage rapportant la scène de la statue. Le contraste entre la période jacobéenne et les XVIII^e et XIX^e siècles est donc saisissant.

² Rapporté par Dennis Bartholomeusz, *'The Winter's Tale' in Performance in England and America 1611-1976*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 33.

L'intérêt pour la statuaire dépasse bien sûr le cadre de l'Angleterre. On se souvient ainsi que dans l'opéra de Mozart, *Don Giovanni*¹ (1787), une sculpture, la statue du commandeur, parle et se meut, jouant ainsi un rôle primordial dans l'intrigue. Elle se manifeste un soir lorsque deux jeunes gens (Don Giovanni et son valet Leporello) troublent le silence et la paix de la nuit de leurs éclats de rire. Ils entendent soudain une voix provenant d'une statue sur laquelle peut se lire l'inscription : « Envers le meurtrier impie, j'attends ici la vengeance ». Le valet, tremblant de peur, invite la statue à dîner à la demande de Don Giovanni. La statue acquiesce d'un mouvement de tête et répond « Oui ». Quelle surprise lorsque le soir venu, la statue du commandeur frappe à la porte ! Elle demande à Don Giovanni de se repentir de son meurtre, mais devant le refus de ce dernier, le commandeur se retire laissant Don Giovanni se faire engloutir par les flammes de l'enfer. Car Don Giovanni ne s'excuse pas pour le meurtre qu'il a commis, et il ne demande pas pardon à la statue de sa victime. Au contraire, il décide de se mesurer à la sculpture du commandeur. Ainsi, lorsqu'il prend la main de la statue du commandeur, Don Giovanni est englouti en enfer où peut-être, pourra-t-il, réfléchir au meurtre qu'il a commis². Là encore, la sculpture agit directement sur l'existence humaine et semble détenir un pouvoir de vie et de mort sur les hommes.

Le pouvoir de la statue du commandeur ne va pas sans rappeler le style gothique qui fleurit au XVIII^e siècle où s'entremêlent passion et terreur. Les romans gothiques allient les éléments surnaturels dans des lieux isolés, souvent sordides, où parfois des statues agissent comme des êtres humains. C'est en effet le cas du roman d'Horace Walpole, *Le château d'Otrante* (1764). Dans ce récit, une statue du patriarche d'Otranto, Alfonso³, laisse échapper quelques gouttes de sang de son nez de pierre⁴ lors d'une conversation au sujet du mariage d'Isabella et de Manfred. Ce sang qui coule de son nez ne présage rien de bon. Il semble clair qu'encore une fois, la statue du patriarche, probablement animée mystérieusement par son esprit, désire rendre justice en réhabilitant le vrai héritier d'Otranto, Théodore.

¹ La première représentation de cet opéra en Angleterre a lieu le 12 avril 1817 au Majesty's Theatre à Londres.

² Voir l'ouvrage *Mozart's Don Giovanni: Opera Classics Library Series*, éd. Burton D. Fisher, Miami, Opera Classics Library, 2005, p. 25.

³ C'est un casque de taille gigantesque, très similaire à cette statue, qui tue l'unique héritier de Manfred (prince d'Otrante), Conrad. La provenance de ce casque reste mystérieuse tout au long du roman.

⁴ Horace Walpole, *The Castle of Otranto and The Mysterious Mother*, éd. Frederick S. Frank, Peterborough, Broadview Literary Texts, 2013, p. 124. Notons que Jess M. Stein souligne les traits gothiques que partagent les œuvres du dramaturge du XVI^e siècle et ce roman de l'écrivain du XVIII^e siècle Jess M. Stein, « Horace Walpole and Shakespeare », *Studies in Philology*, vol. 31, no. 1, 1934, p. 51–68. Voir également *Gothic Shakespeares*, éd. John Drakakis et Dale Townshend, Londres et New York, Routledge, 2008.

De fait, mort et création, que ce soit dans l'art du théâtre ou de la statuaire animent un désir humain de survivance. Gaston Bachelard dans *La terre et les rêveries de la volonté* explique qu'« une statue, c'est aussi bien l'être humain immobilisé par la mort que la pierre qui veut naître dans une forme humaine »¹. En somme, destruction et création sont intrinsèquement liées car la sculpture annonce souvent la disparition d'un être cher et la volonté de l'immortaliser. Figé pour l'éternité, l'être sculpté est sauvé de l'oubli. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le théâtre n'est pas seulement l'art du mobile et du déplacement. Il est un écrin qui favorise lui aussi, parfois, une forme d'immobilité. Simone Weil, quant à elle juge ainsi, non sans raison, que « le théâtre immobile » est « le seul vraiment beau »².

De nos jours, sculpteurs, metteurs en scène et dramaturges œuvrent le plus souvent en collaboration et se partagent les éléments de la culture esthétique et plastique du paysage artistique du XXI^e siècle. Un exemple éloquent de sculpture au sein même d'une pièce nous est offert par la mise en scène du *Roi Lear*, au National Theatre de Londres, en 2014. Bien qu'il n'y ait aucune sculpture dans cette tragédie, le metteur en scène, Sam Mendes, a choisi d'introduire une imposante statue, très semblable à celle d'un dictateur (illustrations n°225, 226). Parce que la pièce est une réflexion sur le pouvoir et la souveraineté, elle se prête à ce type d'invention scénique, même si la présence statufiée d'un tyran bolchévique a de quoi surprendre le spectateur au premier abord. Mise en scène entre mai et juillet 2014, la pièce fait le lien avec le « Printemps russe » qui eut lieu en Ukraine de février à mai 2014. La statue, dans ce cas, vole la vedette aux acteurs et condense l'essentiel du message politique de la tragédie. Dans la même veine mais dans un registre plus léger, *Le conte d'hiver* dirigé par David Farr au Courtyard Theatre à Stratford-upon-Avon, en 2009, met en scène la statue étonnamment banale d'Hermione. L'actrice, d'un âge intermédiaire³, ne joue ni sur les canons de la beauté, ni sur la représentation de la vieillesse. D'une sévérité et d'une sobriété exemplaires, elle donne peu de prise à la violence d'un Léontes fou d'amour et rend son attachement plus poignant qu'érotique (illustration n°227).

À l'aune de ces quelques considérations, on peut aujourd'hui affirmer que si les sculptures étaient brimées au XVI^e siècle et si l'art de la statuaire était sans doute, en Angleterre, quelque peu en retard sur celui de ses voisins européens, la statuaire a su

¹ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Conté, 1947, p. 227-28.

² Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, [1947], 1999, p. 169.

³ Hermione est jouée par Kelly Hunter, née en 1963. En 2009, année de la pièce, elle a 46 ans.

trouver un point d'ancrage dans la société élisabéthaine puis jacobéenne grâce au théâtre. De nos jours, c'est la statuaire qui, partout, se met en scène, et qui se banalise parfois à son propre détriment. Cet art visuel a vraiment trouvé sa place dans notre société contemporaine comme en témoigne, par exemple, l'exposition du sculpteur australien Ron Mueck. Entre le 16 avril et le 29 septembre 2013 à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, l'artiste a exhibé des sculptures de toutes dimensions, de petite taille ou de taille gigantesque, reproduisant le corps humain dans ses plus minutieux détails grâce au silicone, à la résine polyester et à la peinture à l'huile (illustrations n°228, 229, 230). Une telle exposition nous fait songer que Shakespeare, Chapman, Webster et Middleton avaient en leur temps bien compris le potentiel de la statue. En précurseurs, ils imaginaient déjà des sculptures quasiment parfaites comme nous le prouve la pseudo-statue d'Hermione dans *Le conte*, les statuettes de cire de la Duchesse, ou encore les pions d'échiquier ciselés. Ces quatre dramaturges avaient déjà saisi le pouvoir hypnotique de la stase des acteurs. Aujourd'hui, la scène et la statuaire leur doivent beaucoup, et j'espère, dans cette thèse, être parvenue à montrer la dette qui est la nôtre à l'égard de Shakespeare et de ses contemporains.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Sources primaires

ANONYME. *A Gagge for the Pope, and the Iesuits: or The Arraignement, and Execution of Antichrist Shevving Plainely, that Antichrist shall be Discouered, and Punished in this World: to the Amasement of all Obstinate Papists*, Londres, John Dawson, 1924, STC (2nd ed.) / 20111.

_____. *Arden of Faversham* (1592). in *Three Elizabethan Domestic Tragedies*, éd. Keith Sturgess, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1969.

_____. *The Black Box of Roome Opened. From Whence are Revealed the Damnable Bloody Plots, practices and Behaviour of Iesuites, Priests, Papists, and Other Recusants in Generall*, Londres, n. s. 1641, Wing / B3042.

_____. *The History of the Tryall of Cheualry with the Life and Death of Caualliero Dicke Bowyer. As it Hath Bin Lately Acted by the Right Honourable the Earle of Darby his seruants*, Londres, Simon Stafford, 1605, STC (2nd ed.) / 13527.

ALBERTI, Leon Battista. *De la statue et de la peinture*, Paris, A. Lévy, 1868.

_____. *De pictura*, Paris, Edition allia, 2007.

_____. *L'art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004.

_____. *La statue*, Paris, Rue d'Ulm, 2011.

_____. *Opere volgari*, éd. Cecil Grayson, Bari, G. Laterza, (2 Vol.), 1843.

_____. *The Ten Books of Architecture* (1755), éd. James Leoni, New York, Dover Publications, 1986.

ALCIAT, André. *Livret des Emblemes*, Paris, Chrestien Wechel, 1536, édition numérisée : <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FALa&o>.

APPIEN. *An Auncient Historie and Exquisite Chronicle of the Romanes Warres, both Ciuile and Foren Written in Greeke by the Noble Orator and Historiographer, Appian of Alexandria ... ; Translated out of Diuers Languages, and now set forth in Englishe, According to the Greeke text, taken out of a Royall Librarie, by W.B. ... ; with a continuation, bicause that porte of Appian is not extant, from the death of Sextus Pompeius, Second Sonne to Pompey the Great, till the Ouerthrow of Antonie and Cleopatra ...*, Londres, Raulfe Newberrie et Henrie [B]ynniman, 1578, STC (2nd ed.) / 713.5.

AQUIN, Thomas. *Somme théologique*, 1225-1274. Site internet : [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274, Thomas Aquinas, Summa Theologiae-Secunda Secundae, FR.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1225-1274,Thomas_Aquinas,Summa_Theologiae-Secunda_Secundae,FR.pdf)

_____. *The Cardinal Virtues: Prudence, Justice, Fortitude and Temperance*, éd. Richard J. Regan, Hackett Publishing University, 2005.

Archives du diocèse de Westminster, *Copia Informationis de Jesuitissis.*, vol. 17 (1623-24), ff.59-62.

ARISTOTE. *Andreae Hyperii Compendium physices Aristoteleae. Cum locupletis rerum & verborum memorabilium indice*, Londres, Excudebat Henricus Middletonus impensis Georgii Bishop, 1583, STC (2nd ed.) / 758.

_____. *De l'âme*, Paris, Les Belles Lettres, [1966], 2006.

_____. *La métaphysique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014.

_____. *Physique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

_____. *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

AUGUSTIN, St Augustin. *The City of God against the Pagans*, 7 vols., Londres, William Heinemann Ltd, 1968, vol. 3.

BACON, Francis. *The Essays or Counsels, Civill and Morall* (1625), Paris, Aubier, 1979.

BALDASSARRE, Castiglione. *The Courtier of Count Baldessar Castilio Deuided into Foure Bookes. Verie Necessarye and Profitable for Young Gentlemen and Gentlewomen Abiding in Court, Pallace, or Place, done into English by Thomas Hoby*, Londres, Iohn Wolfe, [1561], 1588, STC (2nd ed.) / 4781.

BANDELLO, Matteo. *Nouvelles* (1567), 3 vols., Paris, Les Belles Lettres, 2008, vol. 1.

BARET, John. *An Aluearie or Quadruple Dictionarie Containing Foure Sundrie Tongues: namelie, English, Latine, Greeke, and French. Newlie Enriched with Varietie of Wordes, Phrases, Prouerbs, and Diuers Lightsome Obseruations of Grammar. By the Tables you may Contrairwise finde out the most Necessarye Wordes Placed after the Alphabet, Whatsoever are to be Found in anie other Dictionarie: which Tables also Serue for Lexicons, to Lead the Learner vnto 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, Excudebat Henricus Denhamus typographus, Gulielmi Seresij vnicus assignatus, 1580, STC (2nd ed.) / 1411.

BARGRAVE, Isaac. *An Exact and Sound Discovery of the Chief Mysteries of Jesuitical Iniquity*, Londres, W. Jaggard, 1619, STC (2nd ed.) / 14529.

- BATMAN, Stephen. *A Christall Glasse of Christian Reformation wherein the Godly maye Beholde the Coloured Abuses Vsed in this our Present Tyme*, Londres, Iohn day, 1569, STC (2nd ed.) / 1581.
- BEARD, Thomas. *The Theatre of Gods Iudgements*, Londres, Adam Islip, 1597, STC (2nd ed.) / 1659.
- BEAUMONT, Francis. *The Masque of the Inner Temple and Grayes Inne Grayes Inne and the Inner Temple, Presented before his Maiestie, the Queenes Maiestie, the Prince, Count Palatine and the Lady Elizabeth their Highnesses, in the Banqueting house at White-hall on Saturday the twentieth day of Februarie, 1612*, Londres, F[elix] K[ingston], 1613, STC (2nd ed.) / 1664.
- BELL, Thomas. *The Anatomie of Popish Tyrannie Wherein is Conteyned a Plaine Declaration and Christian Censure, of all the Principall Parts, of the Libels, Letters, Edictes, Pamphlets, and Bookes, Lately Published by the Secular-Priests and English Hispanized Jesuties, with their Jesuited Arch-priest; both Pleasant and Profitable to all well Affected Readers*, Londres, John Harison, 1603, STC (2nd ed.) / 1814.
- BELLEFOREST (de), François. *Le cinquiesme tome des Histoires tragiques*, trad. François de Belleforest, Paris, J. Hulpeau, 1572.
- BENESE, Richard. *The Boke of Measuring of Lande as well of Woodland as Plowland, & Pasture in the Feelede: & to Compt the True Nombre of Acres of the Same*, Londres, Thomas Coldwell, [1535], 1565, STC (2nd ed.) / 1876.
- BERNARD. *Liber miraculorum sanctae Fidis*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1897.
- BIBLE. *Holy Byble conteyning the Old Testament and the Nevv / set forth by aucthoritie; whereunto is ioyned the whole seruice used in the Churche of England*, Londres, 1576, STC (2nd ed.) / 2115.
- BIBLE. *Holy Bible: Old and New Testaments In the Authorized King James Version*, Chicago et New York, Consolidated Book Publishers, 1976.
- BOAISTUAU, Pierre. *Certaine Secrete Wonders of Nature*, Londres, Henry Bynneman, 1569.
- BOKENHAM, Osbern. *A Legend of Holy Women*, Londres, University of Notre Dame, 1992.
- BRANDON, Samuel. *The Tragicomedi of the Vertuous Octauia*, Londres, William Ponsonbye, 1598, STC (2nd ed.) / 3544.
- BRETON, Nicolas. *Englands Selected Characters, Describing the Good and Bad Worthies of this Age. Where the Best May See their Graces, and the Worst Discerne their Basenesse*, Londres, 1643, Wing (2nd ed., 1994) / B4384.

- BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*, 3 vols., New York, New York Review of Books, 2001, vol. 1.
- CALVIN, Jean. *Calvin's Commentaries*, Michigan, Grand Rapids, Baker Books, 2005.
- _____. *Institutes of the Christian Religion*, éd. John T. McNeill, Philadelphia, Westminster Press, 1960.
- _____. *Institution de la religion chrétienne*, Genève, Philibert Hamelin, 1554.
- _____. *L'institution chrétienne*, Livre I. Genève, Labor et Fides, 1955.
- _____. « Geneva Catechism », *Theological Treatises*, éd. J. K. S. Reid, Londres, SCM Press, 1954.
- _____. *Traité des reliques*, Paris, Cerf, 2000.
- CAMPION, Thomas. *Observations in the Art of English Poesie*, Londres, 1602, STC n°4543.
- _____. *The Discription of a Maske, Presented before the Kinges Maiestie at White-Hall, on Twelfth Night last in Honour of the Lord Hayes, and his Bride, Daughter and Heire to the Honourable the Lord Denny, their Marriage Having Been the Same Day at Court Solemnized. To this by Occasion other Small Poemes are Adioyned. Invented and set Forth by Thomas Campion Doctor of Phisicke*, Londres, John Windet, 1607, STC (2nd ed.) / 4538.
- CAPGRAVE, John. *Life of Saint Katharine of Alexandria*, Londres, Kegan Paul, 1893.
- CARDWELL, Edward. *Documentary Annals on the Reformed Church of England*, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1839, vol. 1.
- CARPENTER, John. *Remember Lots Wife Two Godly and Fruitfull Sermons verie Conuenient for this our Time: Lately Preached on a Sunday in the Cathedral Church of S. Peters, in Excester: the one, in the Forenoone: the other, in the Afternoone the same day*, Londres, Thomas Orwin, 1588, STC (2nd ed.) / 4665.
- CATO, Marcus Porcius. *A Handful of Honesty. Or, Cato in English Verse Whereunto is Prefixed a Proper Preface of the Translator, and Annexed, a Three-fold Table Directing to Varietie 1 Of Lessons for all Sorts of Persons. 2 Of Copies for Writing-Schollers. 3 Of Poesies for the House and Schoole. By I.P. Louer of Learning*, Londres, Augustine Mathewes, 1623, STC (2nd ed.) / 4861.
- CELLINI, Benvenuto. *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture*, trad. Léopold Leclanché, Paris, E.N.S.B.-A., [1847], 1992.
- CHAPMAN, George. *Bussy d'Ambois (1607)*, éd. Frederick S. Boas, Belfast, Forgotten book, 2012.

- _____. *Bussy d'Ambois* (1607), éd. Nicholas Brooke, Manchester, Manchester University Press, 1964.
- _____. *Bussy d'Amboise*, traduction de Christine Sukič, in *Théâtre élisabéthain*, 2 vols., éd. Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, vol. 1.
- _____. *The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron* (1608), éd. John Margeson, Manchester, Manchester University Press, 1988.
- _____. *The Works of George Chapman. Homer's Iliad and Odyssey*, Londres, Chatto and Windus, 1875.
- CHAUCER, Geoffrey. *The Squire's Tale*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- CICÉRON. *De l'orateur*, 3 vols., Paris, Les Belles Lettres, 1927-1938.
- COLONNA, Francesco. *Hypnerotomachia. The Strife of Loue in a Dreame*, Londres, Abell Jeffes, John Charlewood, and Eliot's Court Press, 1592, STC (2nd ed.) / 5577.
- Constitutions and Canons Ecclesiasticall*, 1612, Londres, Robert Baker.
- COTGRAVE, Randle. *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611, STC (2nd ed.) / 5830.
- DANIEL, Samuel. *Delia and Rosamond Augmented Cleopatra by Samuel Daniel*, Londres, James Roberts et Edward Alde, 1594, STC (2nd ed.) / 6243.4.
- DE CAUS, Salomon. *La perspectiue, avec la raison des ombres et miroirs Par Salomon de Caus ingenieur du serenissime Prince de Galles, dedie a son altesse*, Londres, Richard Field, 1611, STC (2nd ed.) / 4868.7.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Les aventures de Don Quichotte*, trad. Florian, Coulommiers, Paul Brodard, 1902.
- DE LORRIS, Guillaume et Jean de Meung. *Le roman de la rose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974.
- DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident*, Paris, Hachette, [1978], 1999.
- DE MONTAIGNE, Michel. *Essais*, Paris, Gallimard, 1962.
- DE VILLALÓN, Cristóbal. *Ingeniosa Compración entre lo antoguo y lo presente*, Madrid, Manuel Serrano y Sanz, 1539.
- DE VINCI, Léonard. *Paragone*, Oxford, Oxford University Press, 1949.
- _____. *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987.
- DE VRIE, Hans Vredeman. *Perspective*, Lugduni Batavorum, 1599.

- DONNE, John. *Poetical Works*, Oxford, H.J.C. Grierson, 1929.
- ELYOT, Thomas. *The Dictionary of syr Thomas Eliot Knyght*, Londres, In aedibus Thomae Bertheleti typis impress. Cum priuilegio ad imprimendum solum, 1538, STC (2nd ed.) / 7659.
- ENGEL, Lars et Eric Rasmussen. *Studying Shakespeare's Contemporaries*, Chichester, Wiley Blackwell, 2014.
- ÉRASME. *The First Tome or Volume of the Paraphrase of Erasmus vpon the Newe Testamente*, Londres, Edwarde Whitchurche, 1548, STC (2nd ed.) / 2854.5.
- ÉSOPE. *The Complete Fables*, trad. Olivia et Robert Temple, Londres, Penguin, 1998.
- EVELYN, John. *The Diary of John Evelyn*, 2 vols., éd. William Bray, Londres, Dent, 1966, vol. 1.
- FARET, Nicolas. *The Honest Man: or, The Art to Please in Court*, Londres, Thomas Harper, 1632, STC (2nd ed.) / 10686.
- FENNOR, William. *Pluto his Travailes, or the Devils Pilgrimage to the Colledge of Jesuits. Lately Discovered by an English Gentleman*, Londres, N[icholas] O[kes], 1612, STC (2nd ed.) / 10785.
- FENTON, Geffraie. *Certain Tragical Discourses of Bandello Translated into English by Geffraie Fenton anno 1597*, Londres, David Nutt, 1898.
- FITZHERBERT, John. *The Boke of Surueying, and Improuementes Newly Corrected and Amended, very Necessarye for all Men*, Londres, Thomas Marshe, [1560], 1523, STC (2nd ed.) / 11013.6.
- FLETCHER, John. *The Bloody Brother, A Tragedy*, Londres, R. Bishop, 1639, STC (2nd ed.) / 11064.
- FLORIO, John. *A Worlde of Words, or Most Copious Dictionarie in Italian and English*, Londres, 1598, STC (2nd ed.) / 11098.
- _____. *Essays Written in French by Michael Lord of Montaigne, Knight of the Order of S. Michael, Gentleman of the French Kings Chamber*, Londres, Melch. Bradvwood, 1603, STC (2nd ed.) / 18042.
- _____. *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Italian and English Tongues*, Londres, Melch. Bradwood et William Stansby, 1611, STC 11099.
- FORMAN, Simon. *Booke of Plaies and Notes thereof per Forman for Common Pollicie*, MS, Bodleian Library, University of Oxford, 1611.

- FOXÉ, John. *Book of Martyrs: a History of the Lives, Sufferings, and Death of the Early Christian and Protestants Martyrs*, (1563, version anglaise), Michigan, Grand Rapids Michigan, Zondervan, 1967.
- FOXÉ, John et Reverend M. Hobart Seymour. *The Acts and Monuments of the Church Containing the History and the Suffering of the Martyrs Part One*, 3 vols., Londres, Company of stationers, 1684.
- FRÈRE, W. H. et W. P. M. Kennedy. *Visitation Articles and Injunctions*, 2 vols, Londres, Longmans Green & Company, 1910, vol 2.
- FULLER, Thomas. *The Church History of Britain: From the Birth of Jesus Christ until the Year MDCXLVIII*, 3 vols., Oxford, J. S. Brewer, 1845, vol. 3.
- FULWOOD, William. *The Castel of Memorie*, 1562, STC (2nd ed.) / 12191.
- GARNIER, Robert. *The Tragedie of Antonie. Doone into English by the Countesse of Pembroke*, Londres, [P. Short], 1595, STC (2nd ed.) / 11623.
- GEE, John. *New Shreds of the Old Snare Containing the Apparitions of Two New Female Ghosts. The Copies of Diuers Letters of Late Intercourse Concerning Romish Affaires. Speciall Indulgences Purchased at Rome, Granted to Diuers English Gentle-beleewing Catholiques for their Ready Money. A Catalogue of English Nunnes of the Late Transportations within these Two or Three Yeares*, Londres, J. Dawson pour Robert Mylbourne, 1624, STC (2nd ed.) / 11706.
- _____. *The Foot out of the Snare with a Detection of Sundry late Practices and Impostures of the Priests and Jesuits in England. Whereunto is Added a Catalogue of such Bookes as in this Authors Knowledge haue been Vented within two Yeeres last Past in London, by the Priests and their Agents*, Londres, H. L[ownes], 1624, STC (2nd ed.) / 11701.
- GOAD, Thomas. *The Friars Chronicle or, The True Legend of Priests and Monks Lives*, Londres, John Budge, 1623, STC (2nd ed.) / 11511.
- GOLDING, Arthur. *The Fyrst Fovver Bookes of P. Ouidius Nasos Worke, Intituled Metamorphosis*, Londres, Willyam Seres, 1567, STC 18956.
- _____. *Ovid's Metamorphoses* (1567), Maryland, Johns Hopkins University Press, 2002.
- GOULART, Simon. *Admirable and Memorable Histories Containing the Wonders of Our Time*, trad. Edward Grimeston, Londres, 1607, STC 12135.
- GRACIAN, Baltasar. *L'homme de cour*, trad. Amelot de la Houssaie, Rotterdam, Jean Hofhout, [1646], 1728.
- GREENE, Robert. *Greene's Groatsworth of Witte, Bought with a Million of Repentance*, Londres, 1592, STC (2nd ed.) / 12247.

- _____. *Gvvydonius The Carde of Fancie wherein the Folly of those Carpet Knights is Decyphered, which Guyding their Course by the Compasse of Cupid, either Dash their Ship against most Daungerous Rocks, or els Attaine the Hauen with Paine and Perill. Wherein also is Described in the Person of Gwydonius, a Cruell Combat Betvyene Nature and Necessitie*, Londres, William Posonby, 1584, STC (2nd ed.) / 12262.
- _____. *Mamillia A Mirrour or Looking-glasse for the Ladies of Englande. Wherein is Disciphered, Howe Gentlemen vnder the Perfect Substaunce of Pure Loue, are oft Inueigled with the Shadowe of Lewde Lust: and their Firme Faith, Brought a Sleepe by Fading Fancie: vntil with Ioyned with Wisedome, doth Awake it by the Helpe of Reason*, Londres, T. Dawson, 1583, STC (2nd ed.) n°12269.
- _____. *Pandosto the Triumph of Time. Wherein is Discouered by a Pleasant Historie, that Although by the Meanes of Sinister Fortune Truth may be Concealed, yet by Time in Spight of Fortune it is Most Manifestlie Reuealed. Pleasant for Age to Auoyde Drowsie Thoughtes, Profitable for Youth to Eschue Other Wanton Pastimes, and Bringing to Both a Desired Content. Temporis Filia Veritas*, Londres, Thomas Orwin, 1588, STC (2nd ed.) / 12285.
- _____. *The Honorable Historie of Frier Bacon, and Frier Bongay As it was Plaid by her Maiesties Seruants*, Londres, Adam Islip, 1594, STC (2nd ed.) / 12267.
- HAKEWILL, George. *The Vanitie of the Eie First Beganne for the Comfort of a Gentlewoman Bereaved of her Sight, and since vpon Occasion Inlarged & Published for the Common Good, by George Hakewill Master of Arts, and Fellow of Exeter Coll. in Oxford*, Oxford, Ioseph Barnes, 1608, STC (2nd ed.) / 12621a.
- HALL, Joseph. *The Shaking of the Olive-Tree. The Remaining Works of that Incomparable Prelate Joseph Hall, D.D. Late Lord Bishop of Norwich. With some Specialities of Divine Providence in his Life. Noted by his Own Hand. Together with his Hard Measure: Written also by Himself*, Londres, J. Cadwel, 1660, Wing (2nd ed.) / H416.
- HARSNETT, Samuel. *A Declaration of Egregious Popish Impostures to With-draw the Harts of her Maiesties Subjects from their Allegiance and from the Truth of Christian Religion Professed in England, under the Pretence of Casting out Devils*, Londres, James Roberts, 1603, STC (2nd ed.) / 12880.
- HAWES, Stephen. *The Pastime of Pleasure* (1509), Londres, Oxford University Press, 1928.
- H. C. *The Forrest of Fancy Wherein is Contained very Prety Apothegmes, and Pleasaunt Histories, both in Meeter and Prose, Songes, Sonets, Epigrams and Epistles, of Diuerse Matter and in Diuerse Manner. With Sundry other Deuises, no Lesse Pithye then Pleasaunt and Profytable*, Londres, Thomas Purfoote, 1579, STC (2nd ed.) / 12135.

- HILLIARD, Nicholas. *Nicholas Hilliard's Art of Limning*, édition et transcription d'Arthur F. Kinney, commentaire Linda B. Salamon, Boston, Northeastern University Press, 1983.
- _____. *The Arte of Limning*, éd. R. K. R. Thornton et T. G. S. Cain, Manchester, Mid Northumberland Arts Group, 1981.
- HOLLAND, Philemon. *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, Adam Islip, 1601, STC / 903:03.
- HOLLYBAND, Claude. *A Dictionarie French and English Published for the Benefite of the Studious in that Language: Gathered and Set Forth by Claudius Hollyband. For the Better Understanding of the Order of this Dictionarie, Peruse the Preface to the Reader*, Londres, Thomas Orwin, 1593.
- HORACE. *The Collected Works of Horace*, trad. Lord Dunsany et Michael Oakley, Londres, J. M. Dent, 1961.
- HUGHES, Paul L. et James F. Larkin (éd.). *Great Britain, Sovereign. Tudor Royal Proclamations*, 3 vols., New Haven et Londres, Yale University Press, 1964, vol. 1.
- JOHNSON, Richard. *Nine Worthies of London*, Londres, 1592, STC (2nd ed.) / 14685.7.
- KNIGHTON, Henry. *Knighton's Chronicles, 1337-1396*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Letters and Papers Foreign and Domestic, of the reign of Henry VIII*, Londres, Longmans, Green, Reader, & Dyer, 1867.
- LINCHE, Richard. *The Fountaine of Ancient Fiction Wherein is Liuely Depicted the Images and Statues of the Gods of the Ancients, with their Proper and Particular Exposition*, Londres, Adam Islip, 1599, STC (2nd ed.) / 4691.
- LLOYD, Richard. *A Briefe Discourse of the Most Renowned Actes and Roght Valiant Conquests of those Puisant Princes, called the Nine Worthies*, Londres, R. Wraide, 1584, STC (2nd ed.) / 16634.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge (1598)*, trad. Richard Haydocke, Amsterdam, Da Capo Press, Theatrum Orbis Terrarum LTD, 1969.
- _____. *Trattato dell'arte delle pitture, scoltura et architettura*, Milan, 1585.
- LONGUYON (de), Jacques. *Vœux du Paon (1310-1313)*, éd. R. L. Graeme Ritchie, in *The Buik of Alexander*, 4 vols., Scottish Text Society, Édimbourg et Londres, 1921-29, vol. 2 et 3.
- LULLE, Raymond. *L'ordre de la chevalerie*, trad. Bruno Hapel, Paris, Guy Trédaniel, 1990.

- LUTHER, Martin. *A Boke Made by a Certayne Great Clerke, Agaynst the Newe Idole, and Olde Deuyll Whiche of Late Tyme, in Misnia Shulde Haue Ben Canonysed for a Saynt*, Londres, Robert Wyer, 1534, STC (2nd ed.) / 16962.
- LYLY, John. *The Complete Work of John Lyly*, 3 vols., éd. Richard Warwick Bond, Oxford, Clarendon Press, 1902, vol. 1.
- _____. *The Woman in the Moone As it was Presented before her Highnesse*, Londres, G. Simson, 1597, STC (2nd ed.) / 17090.
- MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of the Horrible Life and Death of Doctor Faustus*, Londres, G[eorge] E[ld], 1609, STC (2nd ed.) / 17430.
- MARSTON, John. *The Malcontent, Augmented by Marston. With the Additions Played by the Kings Maiesties Servants*, Londres, Valentine Simmes, 1604, STC (2nd ed.) / 17481.
- _____. *The Metamorphosis of Pigmaliions Image And Certaine Satyres*, Londres, James Roberts, 1598, STC (2nd ed.) / 17482.
- _____. *The Poems of John Marston*, Liverpool, Liverpool University Press, 1961.
- MASON, Henry. *The New Art of Lying Couered by Jesuites vnder the Vaile of Equiuocation, Discouered and Disproued*, Londres, George Purslowe, 1624, STC (2nd ed.) / 17610.
- MIDDLETON, Thomas. T. H. Howard-Hill. *A Game at Chess: Thomas Middleton (1624)*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2003.
- _____. *The Ant and the Nightingale: or Father Hubburds Tales*, Londres, T[homas]. C[reede], 1604, STC (2nd ed.) / 17874.3.
- _____. *The Collected Works of Thomas Middleton*, éd. Gary Taylor, John Lavagnino, Oxford University Press, 2007.
- _____. *The Triumphs of Truth A Solemnity Unparalleled for Cost, art, and Magnificence, at the Confirmation and Establishment of that Worthy and True Nobly-minded Gentleman, Sir Thomas Middleton, Knight, in the Honorable Office of his Maiesties Lieuetenant, the Lord Maior of the Thrice Famous City of London. Taking Beginning at his Lord-ships Going, and Proceeding after his Returne from Receiuing the Oath of Maioralty at Westminster, on the Morrow next after Simon and Iudes day, October 29. 1613. All the Showes, Pageants, Chariots; Morning, Noone, and Night-Triumphes. Directed, Written, and Redeem'd into Forme, from the Ignorance of some Former times, and their Common Writer, by Thomas Middleton*, Londres, Nicholas Okes, 1613, STC (2nd ed.) / 17903.
- _____. *The Works of Thomas Middleton*, Londres, Edward Lumley, 1840.

- MILTON, John. *A Maske Presented at Ludlow Castle, 1634 on Michaelmasse Night, before the Right Honorable, Iohn Earle of Bridgewater, Vicount Brackly, Lord Praesident of Wales, and one of His Maiesties most Honorable Privie Counsell*, Londres, Augustine Mathewes, 1637, STC (2nd ed.) / 17937.
- _____. *Poetical Works: Paradise Regain'd; Samson Agonistes; Poems Upon Several Occasios, both English and Latin*, 4 vols., éd. Helen Darbishire, Oxford, Oxford University Press, vol. 2.
- MIRANDOLE (de la), Jean Pic. *De la dignité de l'homme (1486-87)*, trad. Yves Hersant, Combas, éditions de l'éclat, 1993.
- MUNDAY, Anthony. *John a Kent and John a Cumber (1595)*, New York, J.S. Farmer, 1980.
- NASHE, Thomas. *The Vnfortunate Traueller. Or, The Life of Iacke Wilton Newly Corrected and Augmented*, Londres, Thomas Scarlet, 1594, STC (2nd ed.) / 18381.
- PACIOLI, Luca. *De la divine proportion (1509)*, CreateSpace Independent Publishing Platform, x, 2014.
- PAINTER, William. *The Palace of Pleasure (1567)*, 3 vols., Londres, David Nutt, 1890, vol. 3.
- _____. *The Palace of Pleasure*, Londres, John Kingston et Henry Denham, 1566, STC (2nd ed.) / 19121
- PALLADIO, Andrea. *The Four Books of Architecture (1570)*, éd. Isaac Ware, 1738, facsimile, New York, Dover, 1965.
- PALSGRAVE, John. *Lesclarcissement de la Langue Francoyse, compose par maistre Iohan Palsgraue Angloyse natyf de Londres, et gradue de Paris*, Londres, Richard Pynson, 1530, STC (2nd ed.) / 19166.
- PAUSANIAS. *La description*, 6 vols., Paris, A. Bobée, 1821.
- PEACHAM, Henry. *The Arte of Drawing with the Pen*, Londres, 1607, STC n°19500.5.
- _____. *The Compleat Gentleman*, Londres, 1622, STC 19502.
- PERKINS, William. *Hepieſkeia: or, a Treatise of Christian Equitie and Moderation. Deliuered Publikely in Lectures by M. W. Perkins, and now Published by the Consent of his Assignes in Cambridge by a Preacher of the Word*, Cambridge, Iohn Legat, 1604, STC 19699.
- PLATON. *La république*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, Livre 7.
- _____. *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, Livre 4.

- _____. *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, Paris, Flammarion, 2016.
- PLOTIN. *Ennéades VI*, 2ème partie, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- PLUTARQUE. *The Lives of the Noble Grecians and Romans*, 6 vols., trad. Thomas North, Londres, Londres, David Nutt, 1896, vols. 5 et 6.
- PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie* (1589), Menston, Scolar Press, 1968.
- RABELAIS, François. *Œuvres : publiées sous le titre de faits et dits du géant Gargantua et de son fils Pantagruel*, Amsterdam, Henry Bordesius, 1741.
- ROBINSON, Thomas. *The Anatomie of the English Nunnery at Lisbon in Portugall Dissected and Laid open by One that was Sometime a Yonger Brother of the Couent: who (if the Grace of God had not Preuented him) might Haue Growne as Old in a Wicked Life as the Oldest Among Them*, Londres, George Eld, 1623, STC (2nd ed.) / 21124.
- R[OBSON], S. *The Courte of Ciuill Courtesie fitly Furnished with a Pleasant Porte of Stately Phrases and Pithie Precepts, Assembled in the Behalfe of all Younge Gentlemen and others that are Desirous to Frame their Behaiour According to their Estates at all Times and in all Companies, therby to Purchase Worthy Prayse of their Inferiours and Estimation and Credite Amonge theyr Betters / out of Italian by S.R. Gent*, Londres, Richard Jhones, 1577, STC (2nd ed.) / 21134.5.
- ROE, John. *The Poems*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- SANDBY, William. *The Parliamentary or Constitutional History of England: Being a Faithful Account of all the Moft Remarkable Transactions in Parliament, from the Earliest Time to the Reftauration of King Charles II*, 24 vols., Londres, William Sandby, vol. 12, 1643.
- SCOTT, Thomas. *The Second Part of Vox Populi, or Gondomar Appearing in the Likenes of Matchiauell in a Spanish Parliament wherein are Discouered his Treacherous & Subtile Practises to the Ruine as well of England, as the Netherlandes Faithfully Transtated [sic] out of the Spanish Coppie by a Well-Willer to England and Holland*, Londres, Ashuerus Ianss [William Jones], 1624, STC (2nd ed.) 22104.
- _____. *Vox populi, or Newes from Spayne Translated According to the Spanish Coppie; which may Serve to Forwarn both England and the Vnited Provinces how farre to Trust to Spanish Pretences*, Londres, n.s., 1620, STC 22100.4
- SERLIO, Sebastiano. *The Five Books of Architecture* (1537-1547), trad. Robert Peake (d'après l'édition hollandaise de 1606), 1611, facsimile New York, Dover, 1982.
- SHAKESPEARE, William. *Antony and Cleopatra* (1606-07), éd. Emrys Jones, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1977.

- _____. *Antony and Cleopatra* (1606-07), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 995-1030.
- _____. *Antony and Cleopatra* (1606-07), éds. Sara M. Deats, Londres et New York, Routledge, 2005.
- _____. *Cymbeline* (1610-11), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 1185-220.
- _____. *Hamlet* (1600-1), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 681-718.
- _____. *Henry IV (Second Part)* (1597-8), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 537-68.
- _____. *Henry VI (First Part)* (1592), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 125-54.
- _____. *Henry VI (Second Part)* (1590-91), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 55-89.
- _____. *Julius Caesar* (1599), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 627-54.
- _____. *King Lear* (1605-6), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 1153-84.
- _____. *Love's Labour's Lost* (1594-5), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 307-36.
- _____. *Pericles* (1607), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 1059-86.
- _____. *Richard II* (1595), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 339-68.
- _____. *Richard III* (1592-3), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 183-222.
- _____. *Romeo and Juliet* (1595), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 369-400.
- _____. *Shakespeare, Tragédies II*, éds. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.
- _____. *The Rape of Lucrece* (1593-4), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 237-55.
- _____. *The Two Noble Kinsmen* (1613), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 1279-310.

_____. *The Merchant of Venice* (1596-7), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 453-79.

_____. *The Winter's Tale* (1611), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 1123-52.

_____. *The Complete Works*, éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998.

_____. *Twelfth Night* (1601), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 719-42.

_____. *Venus and Adonis* (1592-3), éds. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, [1988], 1998, p. 223-36.

_____. *Théâtre élisabéthain*, 2 Vol., éds. Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, La Pléiade, Paris, Gallimard, 2009.

SHIRLEY, James. *The Bird in a Cage A Comedie. As it Hath Beene Presented at the Phoenix in Drury-Lane*, Londres, B. Alsop. et T. Fawcet, 1633, STC (2nd ed.) / 22436.

SMITH, Henry. *The Fall of King Nabuchadnezzar Dan. 4. 28.29.30*, Londres, Thomas Scarlet, 1591, STC (2nd ed.) / 22662.5

SPENSER, Edmund. *Spenser: The Faerie Queene* (1590), éd. A. C. Hamilton, Londres et New York, Longman, 2001.

STOCKDEN, John. *The Seven Women Confessors, or A Discovery of the Seuen White Diuels which Lived at Queen-Street in Coven-Garden. Viz. Katherine Wels, Susan Baker, Anne Parker, Katherine Smith, Elinor Hall, Mary Iones, Dorathy Marsh. Whose Articles are herein Declared, and their Mad Pranks Presented to the View of the World. Discovered by Iohn Stockden a Yeoman. Jan. 22. 1641*, Londres, Iohn Smith, 1642, Wing (2nd ed.) / S5695.

STOW, John. *The Suruay of London Containing, the Originall, Antiquitie, Encrease, and more Moderne Estate of the Sayd Famous Citie. As Also, the Rule and Gouvernement tThereof (both Ecclesiasticall and Temporall) from Time to Time. With a Briefe Relation of all the Memorable Monuments, and Other Especiall Obseruations, Both in and aAbout the Same Citie. Written in the Yeere 1598. By Iohn Stow, Citizen of London. Since then, Continued, Corrected and Much Enlarged, with many Rare and Worthy notes, both of Venerable Antiquity, and Later Memorie; such, as were neuer Published before this Present Yeere 1618*, Londres, George Purslowe, 1618, STC (2nd ed.) / 23344.

STOW, John. et E. Howes. *Annales, or a Generall Chronicle of England*, Londres, Richardi Meighen, 1631.

- THÉOPHILE. *Essai sur divers arts*, Valence, A. et J. Picard, Laboratoire du C.N.R.S. et Ecole régionale des beaux-arts, 1980.
- TOMLINE, E. T., John Raithby, John Caley et W. Elliott. *Statutes of the Realm*, 11 vols., Londres, Eyre 1810-28.
- TOPSELL, Edward. *The Historie of Foure-Footid Beastes ...etc*, London, 1607, STC 24123, vol. 1.
- TUKE, Thomas. *A Treatise against Painting and Tincturing of Men and Women against Murther and Poysoning: Pride and Ambition: Adulterie and Witchcraft. And the Roote of all these, Disobedience to the Ministry of the Word. Whereunto is added The Picture of a Picture, or, the Character of a Painted Woman*, Londres, Tho. Creed, and Barn, 1616, STC (2nd ed.) / 24316.
- VERSTEGAN, Richard. *Le théâtre des cruautés* (1587), Paris, Gallimard, 1995.
- VITRUVÉ. *De architectura*, Paris, Belles Lettres, 2015.
- VORAGINE (de), Jacques. *Here Begynneth the Legende in Latyn Legenda Aurea that is to saye in Englysshe the Golden Legende. For Lyke as Passeth Golde in Valewe all other Metallys. so this Legende Excelleth all Other Bookes*, Westminster, Wynkyn de Worde, 1498, STC (2nd ed.) / 24876.
- _____. *La légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- WALSINGHAM, Thomas. *Chronicon Angliae 1328-1388*, Londres, E. M. Thomson, 1874.
- WEBSTER, John. *The Duchess of Malfi* (1614), éd. John Russell Brown, Manchester, Manchester University Press, [1964], 1997.
- _____. *The Duchess of Malfi* (1614), Londres, Penguin Classics, 2014.
- _____. *The Duchess of Malfi* (1614), éd. Dympna Callaghan, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2000.
- _____. *La duchesse d'Amalfi* (1614), trad. G. Venet, Les Belles Lettres, Paris, 1992.
- WEEVER, John. *Ancient Funerall Monuments within the United Monarchie of Great Britaine, Ireland, and the Islands Adiacent with the Dissolued Monasteries therein Contained: their Founders, and what Eminent Persons haue beene in the Same Interred. As Also the Death and Buriall of Certaine of the Bloud Royall; the Nobilitie and Gentrye of these Kingdomes Entombed in Forraine Nations. A Worke Reuiuing the Dead Memory of the Royall Progenie, the Nobilitie, Gentrye, and Communalitie, of these his Maiesties Dominions. Intermixed and Illustrated with Variety of Historicall Obseruations, Annotations, and Briefe Notes, Extracted out of Approued Authors ... Whereunto is Prefixed a Discourse of Funerall Monuments ... Composed by the Studie and Trauels of Iohn Weeuer*, Londres, Thomas Harper, 1631, STC (2nd ed.) / 25223.

- WHETSTONE, George. *An Heptameron of Civill Discourses*, Londres, Richard Iones, 1582.
- WHITNEY, Geoffrey. *A Choice of Emblemes, and other Deuises, for the Moste Parte Gathered out of Sundrie Writers, Englished and Moralized. And Diuers newly Deuised, by Geffrey Whitney. A Worke Adorned with Varietie of Matter, both Pleasant and Profitable: Wherein those that Please, maye Finde to fit their Fancies: Bicause herein, by the Office of the Eie, and the Eare, the Minde maye Reape Dooble Delighte Throughe Holsome Preceptes, Shadowed with Pleasant Deuises: Both fit for the Vertuous, to their Incoraging: and for the Wicked, for their Admonishing and Amendment*, Leyde, Francis Raphelengius, 1586, STC (2nd ed.) / 25438.
- WILKINSON, Robert. *Lots Wife A Sermon Preached at Paules Crosse*, Londres, Felix Kyngston, 1607, STC (2nd ed.) / 25656.
- WILSON, Thomas. *The Arte of Rhetorique*, Londres, 1567, STC n°25804.
- WOTTON, Henry. *The Elements of Architecture*, Londres, 1624, STC 26011.
- WRIGHT, Thomas. *The Passions of the Minde*, Londres, Valentine Simmes pour W. Burre, 1601, STC (2nd ed.) / 26039.
- WYCLIFE, John. *Select English Works of John Wyclif*, 3 vols., éd. Thomas Arnold, Oxford, Oxford University Press, 1869-71, vol. 3.
- ZWINGLI, Ulrich. « An Answer to Valentin Compar » in *Works*, Zurich, Hans Hager, 1525.

Sources secondaires

- ABITEBOUL, Maurice. *Le drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Faculté des lettres et sciences humaines, Université d'Avignon, 1992.
- _____. *Le monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité*, Paris, Éditions du temps, 2005.
- ADAMS, James Luther, Wilson Yates et Robert Penn Warren (éds.). *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Grand Rapids et Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 1997.
- ADAMS, Robert M. *Shakespeare: The Four Romances*, New York, W. W. Norton, 1989.
- AILLES, Jennifer Louise. *The Fairy/Queen/Mab: Mediating Elizabeth in Early Modern England*, New York, University of Rochester, 2007.

- ALEXANDER, Catherine M. S. (éd.). *The Cambridge Shakespeare Library: Shakespeare criticism*, 3 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 2003, vol. 2.
- ALLMAN, Eileen Jorge. *Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue*, Newark, University of Delaware Press, 1999.
- ANDERSON, David K. *Martyrs and Players in Early Modern England*, Farnham, Ashgate, 2014.
- ANGLO, Sydney. *Machiavelli - The First Century: Studies in Enthusiasm, Hostility, and Irrelevance*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- ARASSE, Daniel et Andreas Tönnemann. *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.
- ARIÈS, Philippe. *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983.
- _____. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
- _____. *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977.
- ARNHEIM, Rudolf. *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1999.
- ASTON, Margaret. *England's Iconoclasts*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- _____. *Lollards and Reformers*, Londres, The Hambledon Press, 1984.
- _____. *Broken Idols of the English Reformation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- AUCHTER, Dorothy. *Dictionary of Literary and Dramatic Censorship in Tudor and Stuart England*, Westport, Greenwood Press, 2001.
- AXTON, Marie. *The Queen's Two bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, Londres, Royal Historical Society, 1977.
- BABB, Lawrence. *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951.
- BACH, Rebecca Ann et Gwynne Kennedy (éds.). *Feminism and Early Modern Texts: Essays for Phyllis Rackin*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Conti, 1947.
- BAINES, Barbara J. « 'That every like is not the same': The Vicissitudes of Language in *Julius Caesar* » in *Bloom's Modern Critical Interpretations*, William Shakespeare's *Julius Caesar*, éd. Harold Bloom, New York, Infobase Publishing, 2010, p. 131-46.

- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and his World*, trad. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- BAND, Arnold J. *Studies in Modern Jewish Literature*, Philadelphie, The Jewish Publication Society, 2003.
- BARKAN, Leonard. *Mute Poetry, Speaking Pictures*, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- _____. *Unearthing the Past*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.
- BARROS, Ana Paula. « Les vivants à l'épreuve du deuil : discours théorique et écrits de circonstance en Angleterre, c. 1550-1640 ». Thèse dirigée par Luc Borot, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2007.
- BARTHOLOMEUSZ, Dennis. *The Winter's Tale in Performance in England and America 1611-1976*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- BARTON, Anne. *The Names of Comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- BATE, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- _____. *Soul of the Age. The Life, Mind and World of William Shakespeare*, Londres, Penguin, [2008], 2009.
- BATES, Alfred. *The Drama: Its History, Literature and Influence on Civilization*, Londres, Historical Publishing Company, 1903, vol. 13.
- BEAUCLERK, Charles. *Shakespeare's Lost Kingdom: The True History of Shakespeare and Elizabeth*, New York Grove Press, 2010.
- BELL, Ilona. *Elizabeth I: The Voice of a Monarch*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- BELSEY, Catherine. *Shakespeare and the Loss of Eden*, New Jersey, Rutgers University Press, 1999.
- _____. *Romeo and Juliet: Language and Writing*, Londres, Bloomsbury, 2014.
- BÉNICHOU, Paul. *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- BENSON, Pamela Joseph et Victoria Kirkham (éds.). *Strong Voices, Weak History: Early women writers & Canons in England, France, and Italy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- BENTLEY, Gerald Eades. *A Book of Masques*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.

- BERENSON, Edward. *The Statue of Liberty*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2012.
- BERGERON, David M. « The Wax Figures in *The Duchess of Malfi* », *Studies in English Literature* 18.2, 1978, p. 331-39.
- BERRY, Ralph. *The Art of John Webster*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- BESANÇON, Alain. *L'image interdite*, Paris, Fayard, 1994.
- BEVER, Edward. *The Realities of Witchcraft and Popular Magic in Early Modern Europe*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- BICKS, Caroline. « Staging the Jesuitess in *A Game at Chess* », *Studies in English Literature* 49.2, 2009, p. 463-84.
- BIET, Christian. « La souffrance scénique du martyr au début du XVII^e siècle » in *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècle*, Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 243-56.
- BISHOP, T. G. *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BITOT, Michel. *Shakespeare, Julius Caesar : texte et représentation*, Tours, Université François Rabelais, 1994.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare and the Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998.
- BËSPFLUG, François. *Dieu et ses images*, Paris, Bayard, 2008.
- BONO, Barbara J. *Literary Transvaluation: From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- BOOSE, Lynda. « The Father and the Bride in Shakespeare », *Modern Language Association of America*, vol. 97, No. 3, Mai 1982, p. 325-47.
- BORSOOK, Eve et Fiorella Superbi Gioffredi (éds.). *Italian Altarpieces: Function and Design 1250-1550*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte et Kjerstin Aukrust (éds.). *Corps sanglants, souffrants et macabres*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- BOVEY, Alixe. *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- BOWERS, F. T. *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Gloucester, Mass. Peter Smith, 1959.

- BRAILOWSKY, Yan. *The Spider and the Statue: Poisoned Innocence in The Winter's Tale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- BRAILOWSKY, Yan, Anny Crunelle et Jean-Michel Déprats (éds.). *A sad tale's best for winter: Approches critiques du Conte d'hiver de Shakespeare*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011.
- BRAUNMULLER, A. R. *Natural Fictions: George Chapman's Major Tragedies*, Newark, University of Delaware Press, 1992.
- BRIGGS, Geoffrey. *Civic and Corporate Heraldry: A Dictionary of Impersonal Arms of England, Wales and N. Ireland*, Londres, Heraldry Today, 1971.
- BROADBENT, R. J. *A History of Pantomime*, Londres, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & C^o, 1901.
- BROOKE, Arthur. *Romeus and Juliet*, éd. J. J. Munro, Londres, 1907.
- BROUSSARD, Mercedes. « Mother and Child: Cleopatra and the Asp », *College English Association Critic* 37, n°1, 1974, p. 25-26.
- BROWN, Peter. *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1981.
- BRYER, A. et J. Herrin (éds.). *Iconoclasm*, Birmingham, University of Birmingham, 1977.
- BUCCOLA, Regina et Lisa Hopkins (éds.). *Marian Moments in Early Modern British Drama*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- BURNETT, Amy Nelson. *Karlstadt and the Origins of the Eucharistic Controversy: A Study of the Circulation of Ideas*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- BUXTON, John. *Elizabethan Taste*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1963.
- CALABI, Donetella et Stephen Turk Christensen. *Cities and Cultural Exchange in Early Modern Europe, 1400-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- CALLAGHAN, Dympna. *Woman and Gender in Renaissance Tragedy*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1989.
- CAMARD, Christophe. « Les représentations de l'Italie et des Italiens dans le théâtre de William Shakespeare et Ben Jonson ». Thèse dirigée par Richard Hillman, Université de Tours, 2010.
- CAMILLE, Michael. *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- CARRÈRE, Felix. *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1966.

- CARROLL, William. *Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1996.
- CARVALHO HOMEN, Rui et Fátima Vieira (éds.). *Gloriana's Rule: Literature, Religion and Power in the Age of Elizabeth*, Porto, Universidade do Porto, 2006.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, Geneviève Nore et Martine Yvernault (éds.). *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007.
- CASTAGNET, Véronique, Olivier Christin et Naïma Ghermani (éds.). *Les affrontements religieux en Europe : du début du XVI^e au milieu du XVII^e*, Lille, Septentrion Presses Universitaires, 2008.
- CAVELL, Stanley. *Disowning Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- CERQUIGLINI, Jacqueline. « Fama et les Preux : nom et renom à la fin du Moyen Âge », *Médiévales* 24, printemps 1993, p. 35-44.
- CHAKRAVORTY, Swapan. *Society and Politics in the Plays of Thomas Middleton*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- CHAMBERS, Mary Catherine Elizabeth. *The Life of Mary Ward, 1585-1645*, 2 vols., Londres, Burns and Oates, 1882-1885, vol. 1.
- CHAPMAN, Alison. *Patrons and Patron Saints in Early Modern English Literature*, Londres et New York, Routledge, 2013.
- CHAPPELL, William. *Popular Music of the Olden Time*, 2 vols., Londres, Cramer, Beale & Chappell, 1859, vol. 2.
- CHAPUIS, Alfred et Edmond Droz. *Les automates : figures artificielles d'hommes et d'animaux*, Neuchatel, Éditions du Griffon, 1949.
- CHARDIN, Jean-Jacques. « Le débat entre naturalisme et nominalisme dans quelques pièces de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, 19, 2002, p. 19-30. <http://shakespeare.revues.org/897>. Article consulté le 3 mars 2015.
-
- _____. « Les images dans les emblèmes : pouvoir de voir et limites du savoir » in *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, éds. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie et Monique Vénuat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2009, p. 393-406.
- CHARLANNE, Louis. *L'influence française en Angleterre au XVII^e siècle : le théâtre et la critique*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1906.
- CHARTIER, Roger. « Les arts de mourir, 1450-1600 », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 31, n°1, 1976, p. 51-75.

- CHASTEL, André. *La grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988.
- CHEETHAM, Francis. *Alabaster Images of Medieval England*, Cambridge, Boydell Press, 2003.
- CHERNAIK, Warren. *The Myth of Rome in Shakespeare and his Contemporaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- CHIARI, Sophie. *L'image du labyrinthe à la Renaissance*, Paris, Champion, 2010.
- CHRISTIN, Olivier. *Confesser sa foi. Conflits confessionnels et identités religieuses dans l'Europe moderne, 16^e-17^e siècles*, Paris, Champs Vallon, 2009.
- _____. *Les yeux pour le croire. Les Dix commandements en images, XV^e-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2003.
- _____. *Une révolution symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
- CIPOLLA, Carlo M. *Clocks and Culture 1300-1700*, New York et Londres, W. W. Norton, 2000.
- CLARET, Jean-Louis. *Antony and Cleopatra, Le cœur et l'armure*, Paris, Messene, 2000.
- _____. « Des dangers de représenter 'au vif' le spectacle sanglant » in *Corps sanglants, souffrants et macabres : XVI^e-XVII^e siècle*, Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds.), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 87-98.
- _____. « Le martyr de Dom Luc : les mots/maux du peintre dans la littérature élisabéthaine » in *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, éds. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie et Monique Vénuat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2009, p. 493-510.
- CLEGG, Cyndia Susan. *Press Censorship in Elizabethan England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- COATES, John. « 'The Choice of Hercules' in *Antony and Cleopatra* », *Shakespeare Survey*, No. 31, 1978, p. 45-52.
- COLIE, Rosalie L. *Shakespeare's Living Art*, New Jersey, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- COLVIN, Howard Montagu. *Architecture and the After-Life*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1992.
- CORMACK, Robin, Averil Cameron, Judith Herrin et Charlotte Roueché (éds.). *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai*, Columbia, Brill, Columbia Studies in the Classical Tradition, 1999.

- COSTA DE BEAUREGARD, Raphaëlle. « “Medieval” and “Modern” Conceptions of the Colours of Light in Early Modern England and Isaac Oliver’s Portrait Miniatures », *E-rea, ‘The Dyer’s Hand’: Colours in Early Modern England*, 12.2, éd. Sophie Chiari, juin 2015. <http://erea.revues.org/4348>. Article consulté le 3 janvier 2016.
- COTTIN, Jérôme. *Le regard et la parole*, Genève, Labor et Fides, 1994.
- COURTNEY, Richard. *Shakespeare’s World of Death: The Early Tragedie*, Toronto, Simon & Pierre Publishing, 1995.
- COULOMB, Olivia. « Polychrome Sculptures in *Romeo and Juliet* and *The Winter’s Tale* », *E-rea, ‘The Dyer’s Hand’: Colours in Early Modern England*, 12.2, éd. Sophie Chiari, juin 2015. <https://erea.revues.org/4499>. Article consulté le 7 juillet 2015.
- COUSSEMENT-BOILLOT, Laetitia. « Shakespeare et l’Ekphrasis : une esthétique de la copia ? » in *Emprunt, plagiat, réécriture aux 16^e, 17^e 18^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, éd. Marie Couton, Isabelle Fernandes, Christian Jérémie et Monique Venuat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CERHAC, 2006, p. 161-70.
- COUTON, Marie, Isabelle Fernandes, Christian Jeremie et Monique Venuat (éd.). *Pouvoirs de l’image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal CERHAC, 2009.
- CRESSY, David. *Birth, Marriage & Death*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- CROMPTON, Samuel Willard. *Queen Elizabeth and England’s Golden Age*, Philadelphie, Chelsea House Publishers, 2006.
- CROSSLEY, Frederick Herbert. *English Church Monuments A.D. 1150-1550*, Londres, B.T. Batsford, 1921.
- CUNIN, Muriel. *Shakespeare et l’architecture*, Paris, Champion, 2008.
- CUNIN, Muriel et Martine Yvernault (éd.). *Monde(s) en mouvement : mutations et innovations en Europe à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012.
- CUNNINGTON, Phillis et Catherine Lucas. *Costumes for Births, Marriages and Deaths*, Londres, Adam & Charles Black, 1972.
- CUST, Richard et Ann Hughes (éd.). *Conflicts in Early Stuart England*, Londres et New York, Longman, 1989.
- DAVENNE, Christine. *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L’Harmattan, 2004.
- DEAN, Paul. « *Antony and Cleopatra*, tragédie ovidienne ? », *Cahiers élisabéthains*, 40, 1991, p. 73-77.

- DEATS, Sara M. *Antony and Cleopatra: New Critical Essays*, Londres et New York, Routledge, 2005.
- DELAVEAU, Martine et Yann Sordet. *Un succès de librairie européen, l'Imitatio Christi, 1470-1850*, Paris, Éditions des Cendres, 2012.
- DENT, R. W. *Proverbial Language in English Drama Exclusive of Shakespeare, 1495-1616*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- DERRIDA, Jacques. *Psyché : inventions de l'autre*, II, Paris, Galilée, 2003.
- DE ROGUIN, Claire-Françoise. « Quand le divin Achille se met à penser : colère, désespoir et pitié dans l'Iliade », *Revue de l'histoire des religions*, 2, 2008, p. 223-41. <https://rhr.revues.org/6073>. Article consulté le 26 mars 2015.
- DE VILLERS, Charles. *Essai sur l'esprit et l'influence de la réformation de Luther*, Paris, Henrichs, 1804.
- DICKENS, A. G. *Reformation Studies*, Londres, The Hambleton Press, 1982.
- DICKINSON, J. C. *The Shrine of our Lady of Walsingham*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.
- DILLON, Janette. « From Revels to Revelation: Shakespeare and the Mask », *Shakespeare Survey, Theatres for Shakespeare*, vol. 60, éd. Peter Holland, 2007, p. 58-71.
- DIMMOCK, Matthew. *The Ashgate Research Companion to Popular Culture in Early Modern England*, Londres et New York, Routledge, 2014.
- DODD, Charles. *Church History of England from the Commencement of the Sixteenth Century to the Revolution in 1688*, 5 vols., édition Charles Dolman, 1839, vol. 2.
- DOLAN, Frances. *Whores of Babylon. Catholicism, Gender and Seventeenth Century Print Culture*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1999.
- DOLLIMORE, Jonathan. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Brighton, Harvester Press Limited, 1984.
- DOWD, Michelle M. *The Dynamics of Inheritance on the Shakespearean Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- DRAKAKIS, John et Dale Townshend (éds.). *Gothic Shakespeares*, Londres et New York, Routledge, 2008.
- DUBY, Georges et Jean-Luc Daval. *La sculpture*, Köln et Paris, Taschen, 1999.
- DUFFY, Eamon et David Loades (éds.). *The Church of Mary Tudor*, Farnham, Ashgate, 2006.

- DUFFY, Eamon. *The Stripping of the Altars*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1992.
- _____. *The Voices of Morebath*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001.
- DUNKLING, Leslie. *When Romeo Met Juliet*, Victoria, Trafford Publishing, 2005.
- DURANT, Will. *Reformation*, New York, Simon & Schuster, 1957.
- DUTTON, Richard. *Mastering the Revels: The Regulation and Censorship of English Renaissance Drama*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991.
- DYCE, Alexander. *Robert Greene, The Dramatic Works of Robert Greene*, 2 vols., Londres, William Pickering, 1831, vol. 1.
- EALES, Jacqueline et Christopher Durston (éds.). *The Culture of English Puritanism 1560-1700*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1996.
- EARWAKER, J. P. *East Cheshire: Past and Present: Or a history of the Hundred of Macclesfield in the County Palatine of Chester*, 2 vols., Londres, Earwaker J. P., 1877, vol. 2.
- ECO, Umberto. *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*, Paris, Grasset, 2016.
- EDWARDS, W. A. *Plagiarism*, Cambridge, The Minority Press, 1933.
- EFFRON, Malcah et Brian Johnson (éds.). *The Function of Evil across Disciplinary Contexts*, Lanham et Londres, Lexington Books, 2017.
- EIRE, Carlos M. N. *War Against the Idols*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- ELBEL, Martin. « On the Side of the Angels: Franciscan Communication Strategies in Early Modern Bohemia » in *Cultural Exchange in Early Modern Europe, 1400-1700*, 4 vols., éds. Heinz Schilling et István György Tóth, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, vol. 1, p. 338-59.
- EMMER, P. C., Didier Poton et François Souty (éds.). *Les Pays-Bas et l'Atlantique: 1500-1800*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- EMMERICH, Sharon. « Paying God: The landscape of resurrection in *Romeo and Juliet* », *Cahiers Élisabethains*, vol. 83, printemps 2013, p. 11-21.
- ERIKSEN, Roy. *The Building in the Text*, University Park, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 2001.
- ERTLÉ, Antoine. « Angleterre contre Espagne : A Game At Chess de Thomas Middleton (1624) » in *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIII^e siècle – Angleterre et Europe*, éds. Jean Pironon et Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. CEHRAC, 2003, p. 57-72.

- _____. *Thomas Middleton, Game at Chess. Études Epistémè*, n°5, 2004, p. 1-15. <http://doczz.fr/doc/587188/thomas-middleton-a-game-at-chess>. Article consulté le 12 juillet 2016.
- ESDAILE, Katherine A. *English Church Monuments. 1510-1840*, Londres, Batsford, 1946.
- _____. *English Monumental Sculpture since the Renaissance*, Londres, SPCK, 1927.
- _____. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 6, 1943, p. 80-89.
- EVANGELISTI, Silvia. *Nuns*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- EVANS, Robert John Weston et Alexander Marr (éds.). *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Farnham, Ashgate, 2006.
- FALCONET, Etienne. *Réflexions sur la sculpture*, Paris, Prault, 1761.
- FALLAY D'ESTE, Lauriane. *Le Paragone*, Paris, Éditions Klincksieck, 1992.
- FARLEY-HILLS, David. *Jacobean Drama: A Critical Survey of the Professional Drama, 1600-1625*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1988.
- FARRELL, Kirby. *Play, Death, and Heroism in Shakespeare*, Chapel Hill et Londres, The University of North Carolina Press, 1989.
- FERGUSON, Niall. *Civilization: The West and the Rest*, Londres, Allen Lane, 2011.
- FISCH, Harold. *Hamlet and the Word: The Covenant Pattern in Shakespeare*, New York, Frederick Ungar, 1971.
- FISHER, Burton D. *Mozart's Don Giovanni: Opera Classics Library Series*, Miami, Opera Classics Library, 2005.
- FLEGES, Amaury. « Les tombeaux littéraires en France à la Renaissance ». Thèse dirigée par Michel Simonin, Université François-Rabelais – Tours, 2000.
- FLEISSNER, Robert F. « The Upstart crow' Reclawed: Was it Kemp, Wilson, Alleyn. Or Shakespeare? », *Upstart Crow 15*, 1995, p. 143-49.
- FLOYD-WILSON, Mary. *Occult Knowledge, Science, and Gender on the Shakespearean Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- FOCILLON, Henri et Donald King. *The Art of the West in the Middle Ages: Gothic Art*, Londres et New York, Phaidon, 1969.
- FORKER, Charles R. *Skull Beneath the Skin*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1986.

FORSYTH, Elliott. *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1153-1640)*, Paris, Honoré Champion, 1994.

_____. *Le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion, 1994.

FORSYTH, Ilene H. *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

FOSTER, Brett. « 'The Goodliest Place in this World': Early Tudor Reactions to Papal Rome », *The Sacred and the Profane in English Renaissance Literature*, éd. Mary A. Papazian, Newark, University of Delaware Press, 2008, p. 27-56.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, 4 vols., Paris, Gallimard, 2001, vol. 4.

_____. *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

FRANSSSEN, Paul. « From Shakespeare's Italy to Italy's Shakespeare » in *Shakespeare and the Mediterranean*, The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Valencia, 2001, éd. Tom Clayton, Susan Brock, Vincente Forés, Newark, University of Delaware Press, 2004, p. 332-43.

FRANTZ, Pierre. *Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

FRASER, J. T. et N. Lawrence (éd.). *The Study of Time II*, New York, Springer-Verlag, 1975.

FRAZER, James George. *The Golden Bough. A study in magic and religion*, Oxford, Oxford University Press, [1911-1915], 1994.

FREEDBERG, David. *The Power of Images*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1989.

FRERE, W. H. et Kennedy, W. P. M. (éd.). *Visitation Articles and Injunctions*, 3 vols., Londres, Longmans Green Company, 1910, vol. 3.

FREY, Charles. *Shakespeare's Vast Romance*, Columbia et Londres, University of Missouri Press, 1980.

FROISSART, Jean. *Chronicles of England, France, Spain, and the Adjoining Countries: From the ...*, 2 vols., Londres, Routledge, 1874, vol. 2.

FRYE, Northrop, Garry Sherbert et Y. Troni (éd.). *Northrop Frye's Writings on Shakespeare and the Renaissance*, Toronto, University of Toronto, 2010.

FRYE, Susan et Karen Robertson (éd.). *Maids and Mistresses, Cousins and Queens: Women's Alliances in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

- GADOL, Joan Kelly. *Leon Battista Alberti, homme universel des débuts de la Renaissance*, Paris, Éditions de La Passion, [1969], 1995.
- GAGARIN, Michael. *Ancient Greece and Rome*, 7 vols., Oxford, Oxford University Press, 2010, vol. 3.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare After All*, New York, Anchor Books, 2004.
- GARRISSON, Janine. *A History of Sixteenth Century France, 1483-1598: Renaissance, Reformation and Rebellion*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1995.
- GENT, Lucy (éd.). *Albion's Classicism: The Visual Arts in Britain, 1550-1660*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995.
- _____. *Picture and Poetry, 1560-1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, Leamington Spa, James Hall, 1981.
- GERLACH, Jeanne, Rudolph Almasj et Rebecca Daniel. « Revisiting Shakespeare and Gender » automne (1996), *WILLA*, éd. Patricia Kelly, vol. 5, 3 mars 2003, Virginia Tech. 16, octobre 2006, article non paginé. <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/old-WILLA/fall96/gerlach.html>. Article consulté le 15 juillet 2015.
- GHEERAERT-GRAFFEUILLE, Claire. *Le baroque dépravé dans La Duchesse d'Amalfi de John Webster. Études Épistémè*, n°9 (printemps 2006).
- GIBBONS, Brian. *Shakespeare and Multiplicity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- GIESKES, Edward et Kirk Melnikoff (éds.). *Writing Robert Greene: Essays on England's First Notorious Professional Writer*, Farnham, Ashgate, 2008.
- GILLETT, H. M. *Walsingham: The History of a Famous Shrine*, Londres, Burns Oates & Washbourne, 1946.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GITTINGS, Clare. *Death, Burial and the Individual in Early Modern England*, Londres et Sydney, Croom Helm, 1984.
- GOLDRING, Elizabeth. *Robert Dudley, Earl of Leicester, and the world of Elizabethan Art. Painting and Patronage at the Court of Elizabeth I*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2014.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *L'art et l'illusion*, Paris, Phaidon, 1971.
- GOODLAND, Katharine. *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama. From the Raising of Lazarus to King Lear*, Aldershot, Ashgate, 2005.

- GORDON, Andrew et Thomas Rist (éds.). *The Arts of Remembrance in Early Modern England: Memorial Cultures of the Post Reformation*, Londres et New York, Routledge, 2016.
- GOY-BLANQUET, Dominique. *Shakespeare et l'invention de l'histoire*, Paris, Classique Garnier, 2014.
- GRABES, Herbert. *The Mutable Glass: Mirror-imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and English Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- GRÉAUD, Loris. *Les InRocKuptibles*, n°916, 19-15 juin 2013, p. 60.
- GREEN, André. *Sortilèges de la séduction. Lectures critiques de Shakespeare*, Paris, Odile Jacob, 2005.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- _____. *Will in the World*, New York, W.W. Norton, 2004.
- GREENWOOD, John. *Shifting Perspectives and the Stylish Style*, Toronto, University of Toronto, 1988.
- HAGSTRUM, Jean. *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1980.
- HALE, John Rigby. *England and the Italian Renaissance*, Londres, Faber and Faber, 1954.
- HAMER, Mary. *Signs of Cleopatra History, Politics, Representation*, Londres et New York, Routledge, 1993.
- HANSON, Marilee. « Queen Elizabeth I », article daté du 1^{er} novembre 2006. <https://englishhistory.net/tudor/monarchs/queen-elizabeth-i/>. Article consulté le 15 juillet 2015.
- HARDING, Fred. *Breast Cancer: Cause, Prevention, Cure*, Bucks, Tekline Publishing, 2006.
- HATTAWAY, Michael. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*, 2 vols., Chichester, Wiley & Sons, 2010, vol. 2.
- HAWKES, Terence. *Alternative Shakespeares*, 3 vols., Londres et New York, Routledge, 1996, vol. 2.
- HENSON, Robert. « Form and Content of the Puritan Funeral Elegy », *American Literature*, vol. 32, No. 1, mars 1960, p. 11-27.
- HERRTAGE, Sidney J. H. *The Early English Version of the Gesta Romanorum*, Early English Text Society, extra ser.; 33, Londres, 1879.

- HILDENBRAND-GIRARD, Karine. « Mankiewicz adaptateur de Shakespeare », *Études anglaises*, 2002/2, tome 55. <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2002-2-page-181.htm>. Article consulté le 25 juillet 2015.
- HILLIAM, Paul. *Elizabeth I: Queen of England's Golden Age*, New York, Rosen Publishing, 2005.
- HILLMAN, Richard. « Antony, Hercules, and Cleopatra: 'the bidding of the gods' and 'the subtlest maze of all' », *Shakespeare Quarterly*, vol. 38, No. 4, Hiver 1987, p. 442-451.
- _____ (éd.). *Coriolan de William Shakespeare : langages, interprétations, politique(s)*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007.
- HIRSCH, Brett D. « Three Wax Images, Two Italian Gentlemen, and One English Queen » in *Magical Transformations on the Early Modern Stage*, eds. Lisa Hopkins et Helen Ostovich, Londres et New York, Routledge, 2016, p. 155-68.
- HOENSELAARS, A. J (éd.). *Reclamations of Shakespeare*, Amsterdam, Rodopi B.V., 1994.
- HOLBROOK, Peter. *English Renaissance Tragedy: Ideas of Freedom*, Londres, Bloomsbury, 2015.
- HOPKINS, Lisa et Helen Ostovich (éds.). *Magical Transformations on the Early Modern English Stage*, Londres et New York, Routledge, 2016.
- HOWARD-HILL, Trevor Howard. *Middleton's 'Vulgar Pasquin': Essays on A Game at Chess*, Newark, University of Delaware Press, 1995.
- _____. « The Unique Eye-Witness Report of Middleton's A Game at Chess » *The Review of English Studies New Series*, vol. 42, No. 166, 1991.
- HOWELL, Thomas Bayly. *A Complete Collection of State Trials and Proceedings for High Treason and Other Crimes and Misdemeanors from the Earliest Period to the Year 1783*, 34 vols., Londres, T. C. Hansard, 1816, vol. 1.
- HUIZINGA, Johan. *Le déclin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1967.
- HURLEY, Ann Hollinshead. *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005.
- HUSON, Paul. *Mystical Origins of the Tarot: From Ancient Roots to Modern Usage*, Vermont, Destiny Books, 2004.
- HYMAN, Wendy Beth. *The Automaton in English Renaissance Literature*, Farnham, Ashgate, 2001.
- IDE, Richard S. *Possessed with Greatness*, Capel Hill, University of North Carolina Press, 1980.

- JACQUOT, Jean et Denis Bablet (éds.). *Les voies de la création théâtrale : Langhoff*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1994.
- JANELLE, Pierre. « L'Angleterre catholique à la veille du schisme », Thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Reliure inconnue 1935.
- JAYNE, Sears. *Plato in Renaissance England*, Londres, Kluwer Academic Publishers, 1995.
- JONES DEVONSHIRE, Tom, Linda Murray et Peter Murray (éds.). *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press, [1996], 2013.
- JONES, W. R. « Lollards and Images: The Defense of Religious Art in Later Medieval England », *Journal of the History of Ideas*, vol. 34, No. 1, jan. - mars 1973, p. 27-50.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse (éd.). *Shakespeare et le corps à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- _____. « Shakespeare and the Myth of Hercules », *Reclamations of Shakespeare*, éd. A. J. Hoenselaars, Amsterdam, Édition Rodopi B.V., 1994, p. 57-74.
- JOVINELLY, Joann et Jason Netelkos. *The Craft and Culture of a Medieval Guild*, Rosen Publishing Group, 2006.
- KANTOROWICZ, Ernst. « The King's Two Bodies: A Study in Medieval Theology », *The American Political Science Review*, vol. 52, No. 4, déc. 1958, p. 1139-40.
- KAPITANIAK, Pierre et Yves Peyré (éds.). *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance*, Paris, *Actes des congrès de la Société Française Shakespeare*, 2005.
- KARIM-COOPER, Farah. *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2006.
- _____. « Shakespeare's Globe », rédigé par Farah Karim-Cooper et le « Globe research team ». <http://blog.shakespearesglobe.com/post/74828055002/wax-works-in-the-duchess-of-malfi>. Article consulté le 1 janvier 2016.
- KARLSTADT, Andreas. *Karlstadt's Battle with Luther: Documents in a Liberal-Radical Debate*, Philadelphia, Fortress Press, 1978.
- _____. *Von Abtuhung der Bilder*, Bonn, H. Lietzmann, 1911.

- KAUFMANN, Pierre. *Imaginaire et imagination*. Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 17 janvier 2013. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/imaginaire-et-imagination/>. Article consulté le 17 janvier 2013.
- KAUFMANN, R. J. et Clifford J. Ronan. « Shakespeare's *Julius Caesar*: An Apollonian and Comparative Reading », *Comparative Drama* 4, 1970-71, p. 18-51.
- KEEN, Maurice Hugh. *Chivalry*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984.
- KEMP, Theresa D. *Women in the Age of Shakespeare*, Santa Barbara, Denver et Oxford, Greenwood Press, 2010.
- KENNETT, White, John Hughes et John Strype (éds.). *A Complete History of England: I. The History of King Henry VIII., Written by Edward, Lord Herbert of Cherbury*, Londres, B. Aylmer, 1706.
- KERMODE, Lloyd Edward. *Aliens and Englishness in Elizabethan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- KERNODLE, George R. *From Art to Theatre*, Chigaco, University of Chigaco Press, 1943.
- KINNEY, Arthur F. « Re-cognizing *Leontes* », *Shakespeare Survey*, vol. 63, éds. Peter Holland, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 326-37.
- KITE, Edward. *Monumental Brasses of Wiltshire*, Londres, J. Henry et J. Parker, 1860.
- KNAPP, James. *Image Ethics in Shakespeare and Spencer*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- KNAPP, Peggy (éd.). *Assays* 5, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989.
- KNIGHT, George Wilson. *Byron and Shakespeare*, Londres et New York, Routledge, 1966.
- _____. « The Eroticism of *Julius Caesar* », *Bloom's Shakespeare Through the Ages. Julius Caesar*, éd. Harold Bloom, Infobase Publishing, New York, 2008, p. 119-45.
- _____. *The Crown of Life*, Londres, Methuen, 1948.
- _____. *The Imperial Theme*, Oxford, Oxford University Press, 1931.
- KOERNER, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2004.
- KOUSSER, Rachel Meredith. *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: The Allure of the Classical*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- LAMB, Edel. *Performing Childhood in the Early Modern Theatre*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2009.

LAOUTARIS, Chris. *Shakespearean Maternities: Crises of Conception in Early Modern England*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2008.

LAKE, Peter et Michael Questier. *The Antichrist's Lewd Hat: Protestants, Papists and Players in Post-Reformation England*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002.

LAROQUE, François. « 'Not where he eats, but where he is eaten': nourriture et pourriture dans *Hamlet* », *Food for thought ou Les avatars de la nourriture*, éd. Marie-Claire Royer, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 159-71.

_____. *Shakespeare et la fête*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

_____. « Shakespeare et la question de l'absolu : Éros et Thanatos - le désir et ses représentations », 2010.
<http://www.forumuniversitaire.com/Joumela/index.php/2013-03-05-23-28-06/litterature/litterature-etrangere/litterature-une-quete-d-absolu/139-litterature-conference-en-texte-18-cycle-litterature-une-quete-d-absolu-shakespeare-et-la-question-de-l-absolu-eros-et-thanatos-le-desir-et-ses-representations>. Article consulté le 11 décembre 2014.

LAROQUE, François et Franck Lessay (éds.). *Enfers et délices à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

_____. *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1999.

_____. *Innovation et tradition de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

LAROQUE, François et Jean-Pierre Villquin. *Roméo et Juliette*, Paris, Le livre de poche, 2005.

LAY, Jenna. *Beyond the Cloister: Catholic Englishwomen and Early Modern Literary Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

LEE, Sidney. *Great Englishmen of the Sixteenth Century*, Hamburg, Severus, 2013.

LE GOFF, Jacques. *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

_____. *Un Moyen Âge en images*, Paris, Hazan, 2007.

LEJRI, Sélina. « "Remedies For Life": Curing Hysterica Passio in *Shakespeare's Othello, Macbeth* and *The Winter's Tale* » in *Spectacular Science, Technology and Superstition in the Age of Shakespeare*, éds. Sophie Chiari et Mickaël Popelard, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2017 (à paraître).

- LEMONNIER-TEXIER, Delphine et Guillaume Winter (éds.). *Lectures de The Winter's Tale de William Shakespeare*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010.
- LESSING, Gotthold. *Laocoon*, Paris, Hermann, 1990.
- LIEBLER, Naomi Conn. « 'Thou bleeding piece of earth': The Ritual Ground of *Julius Caesar* », *Shakespeare Studies 14*, 1981, p. 175-96.
- LIMON, Jerzy. *Dangerous Matter: English Drama and Politics in 1623/4*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- LINDLEY, Phillip. *Gothic to Renaissance*, Stamford, Paul Watkins, 1995.
- LIPÍŃSKA, Aleksandra. *Moving Sculptures: Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leyde et Boston, Brill, 2014.
- LITTLEHALES, Margaret Mary. *Mary Ward, Pilgrim and Mystic*, Londres, Burns and Oates, 1998.
- LLEWELLYN, Nigel. *Funeral Monuments in Post-Reformation England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- LOADES, David. *Elizabeth I: A Life*, Londres, Continuum, 2003.
- LOOMBA, Ania. *Gender, Race, Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1989.
- LOUVEL, Roland. *La sculpture sous haute tension : de l'Europe à l'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LUCAS, F. L. *The Duchess of Malfi*, Londres, Chatto and Windus, 1958.
- LUCKING, David. *The Shakespearean Name: Essays on Romeo and Juliet, The Tempest, and Other Plays*, Bern, Verlag Peter Lang, 2007.
- LUCKYJ, Christina (éd.). *The Duchess of Malfi. A Critical Guide*, Londres, Continuum, 2011.
- LUKACHER, Ned. *Time-Fetishes: The Secret History of Eternal Recurrence*, Dorham, Duke University Press, 1999.
- LUPTON, Julia Reinhard. *Afterlives of the Saints: Hagiography, Typology and Renaissance Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- LUX-STERRITT, Laurence. « La séduction au service de la perfidie : représentation des missionnaires de la contre-réforme en Angleterre », *Revue de la Société d'Études Anglo-Américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 2008, p. 57-75.
- MACCAFFRAY, Wallace. *The Shaping of Elizabethan Regime*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

- MACDONALD, Michael et Terence R. Murphy. *Sleepless Souls: Suicide in Early Modern England*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- MACGREGOR, Neil. *Shakespeare's Restless World*, Londres, Penguin, 2012.
- MACLURE, Millar. *The Paul's Cross Sermon 1534-1642*, Toronto, University of Toronto, 1958.
- MADELAINÉ, Richard. Anthony and Cleopatra. *Shakespeare in Production*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- MAGUIN, Jean-Marie. *La nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, 2 vols., Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1980.
- MÂLE, Émile. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1995.
- MANGRUM, Bryan D. et Giuseppe Scavizzi. *A Reformation Debate: Karlstadt, Emser, and Eck on Scared Images: (Renaissance and Reformation Texts in Translation, no. 5)*, Toronto, Dovehouse Editions, 1991.
- MAQUERLOT, Jean-Pierre. *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- MARCHE, Stephen. « John Webster and the Dead: Reading the Duchess of Malfi's Eschatology », *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, XXVIII, 2 (2004) /79, p. 79-95.
<http://jps.library.utoronto.ca/index.php/renref/article/viewFile/9015/5981>. Article consulté le 25 avril 2015.
- MARCINKOWSKI, Alexandre et Jérôme Wilgaux. « Automates et créatures artificielles d'Héphaïstos : entre science et fiction », *Techniques & Culture*, 43-44, 2004.
<http://tc.revues.org/1164>. Article consulté le 13 avril 2013.
- MARIAUX, Pierre Alain. « Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman », *Médiévales* 44, Paris, PUV, printemps 2003, p. 199-214.
<http://medievales.revues.org/741>. Article consulté le 26 juillet 2012.
- MARIENSTRAS, Richard. *Shakespeare et le désordre du monde*, (éd.) Dominique Goy-Blanquet, Paris, Gallimard, 2012.
- MAROTTI, Arthur (éd.). *Catholicism and Anti-Catholicism in Early English Texts*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1999.
 _____ . *Religious Ideology and Cultural Fantasy. Catholic and Anti-Catholic Discourses in Early Modern England*, Notre Dame, Ind., 2005.
- MARRAPODI, Michele (éd.). *Shakespeare and the Visual Arts. The Italian Influence*, Londres et New York, Routledge, 2017.

- _____. *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- MARSHALL, Peter. *Beliefs and the Dead in Reformation England*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MARTINDALE, Andrew. *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, McGraw-Hill, 1975.
- MARTINDALE, Charles et Michelle. *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, Londres et New York, Routledge, 1990.
- MASSERON, Alexandre. *Dante et Saint Bernard*, Paris, Albin Michel, 1953.
- MAXWELL, Lynn. « Wax Magic and the *Duchess of Malfi* », *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 14, No. 3, 2014, p. 31-54.
- MCADAM, Ian. *Magic and Masculinity in Early Modern English Drama*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2009.
- MCCOY, Richard. *Faith in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- MCGRAIL, Mary Ann. *Tyranny in Shakespeare*, Maryland, Lexington Books, 2002.
- MCKAY, Marilyn J. *National Soul: Canadian Mural Painting, 1860s - 1930s*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2002.
- MEEK, Richard. *Narrating the Visual in Shakespeare*, Surrey, Ashgate Publishing Company, 2009.
- MELNIKOFF, Kirk. *Robert Greene*, Aldershot, Ashgate, 2011.
- MENOZZI, Daniele. *Les images, l'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.
- MERRITT, J. F. *The Social World of Early Modern Westminster. Abbey, Court and Community, 1525-1640*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- MEYER, Edward. *Machiavelli and the Elizabethan Drama*, Weimar, Verlag Von Emil Felber, 1897.
- MICHALSKI, Serguisz. *The Reformation and the Visual Arts*, Londres et New York, Routledge, 1993.
- MIKOKO, Suzuki. *Metamorphoses of Helen*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1989.
- MILES, Geoffrey. *Shakespeare and the Constant Romans*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

- MILLER-BLAISE, Anne-Marie. *Le verbe fait l'image*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- MITCHELL, J. W. *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1986.
- MOLESWORTH, H. D. *Sculpture in England*, Londres, Longmans, Green and Co, 1951.
- MONCOND'HUY, Dominique. *Le tombeau poétique en France*, Poitiers, La Licorne, 1994.
- MONSARRAT, Gilles. *Les thèmes stoïciens dans la littérature de la Renaissance anglaise*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille, 1975.
- MORE, Thomas. *Idée d'une république heureuse : ou l'Utopie de Thomas Morus. Contenant le plan d'une république dont les lois, les usages et les coùtumes tendent uniquement à rendre heureuses les sociétés qui les suivront*, Amsterdam, François Honoré, 1730.
- MOREAU, Jean-Pierre. *L'Angleterre des Tudors*, Paris, Ophrys, 2000.
- _____. « Les historiens anglais et le schisme d'Henri VIII. Un siècle d'historiographie (1900-2004) », *Études anglaises*, 4/2004 (Tome 57), p. 389-398. <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2004-4-page-389.htm>. Article consulté le 15 décembre 2015.
- MOREAU, Pierre-François (éd.). *Le stoïcisme au XVI^e et au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1999.
- MOREL, Philippe. *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997.
- MORGAN, Luke. *Nature as Model. Salomon de Caus and Early XVIIth Century Landscape Design*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2007.
- MORRILL, John. *The Oxford Illustrated History of Tudor and Stuart Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- MORRIS, Edgar C. « The Allegory in Middleton's *A Game at Chesse* », *Englishche Studien* 38, 1907, p. 39-52.
- MORRIS, Helen. « Queen Elizabeth I 'Shadowed' in Cleopatra », *Huntington Library Quarterly* 32, 1969, p. 271-78.
- MORTIMER, Ian. *The Time Traveller's Guide to Elizabethan England*, Londres, Vintage, 2012.
- MORYSON, Fynes. *An Itinerary Containing His Ten Yeeres Travell*, Glasgow, James Maclehose and Sons, 1617, (4 Vol.).

- MOUSLEY, Andy. *Re-Humanising Shakespeare*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.
- MOUTON, Léo. *Bussy d'Amboise et Madame de Montsoreau, d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1912.
- MOWL, Timothy. *Le style élisabéthain*, trad. Atelier d'édition européenne, Londres, Phaidon, 1993.
- MULLER, J. A. *Stephen Gardiner and the Tudor Reaction*, New York, Palgrave Macmillan, 1926.
- MULRYNE, J. R. et Margaret Shewring (éds.). *Theatre and Government under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MURRAY, Daisy et Sanner Garofalo (éds.). *Twins in Early Modern English Drama and Shakespeare*, Londres et New York, Routledge, 2017.
- MURRAY, H. J. R. *A History of Chess*, Oxford, Oxford University Press, 1913.
- MYERS, Anne M. *Literature and Architecture in Early Modern England*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013.
- NAPHY, William G. *Plagues, Poisons, and Potions: Plague-spreading Conspiracies in the Western Alps c. 1530-1640*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2002.
- NARES, Robert. *A Glossary Or Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, Proverbs ... in the Works of English Authors*, 2 vols., Londres, J. O. Halliwell et T. Wright, 1901, vol. 1.
- NEVINSON, John L. « A Show of the Nine Worthies », *Shakespeare Quarterly*, vol. 14, No. 2, Printemps 1963, p. 103-107.
- NEVO, Ruth. *Tragic Form in Shakespeare*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- NEWCOMB, Lori Humphrey. « Greene, Robert (bap. 1558, d. 1592) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004. <http://www.oxforddnb.com/view/article/11418>. Article consulté le 6 janvier 2016.
- _____. *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002.
- NEWMAN, Karen et Jane Tylus (éds.). *Early Modern Cultures of Translation*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.
- NICHOLS, John Gough. *The Chronicle of Queen Jane and of Two years of Queen Mary*, Camden Society Publication, No. 48, 1850.

- NOLDE, Dorothea, Elena Svalduz et Maria José del Rio Barredo. « City courts as places of cultural transfer » in *Cities and Cultural Exchange in Early Modern Europe, 1400-1700* (éds.). Donetella Calabi et Stephen Turk Christensen, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 254-85.
- NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
- NUTTALL, A. D. *The Stoic in Love*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989.
- NUYTS-GIORNAL, Josée. « La virtuosité shakespearienne et le tour de force maniériste dans le *Conte d'hiver* », *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne*, n°2, 2008. <http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=142>. Article consulté le 5 mars 2013.
- ORGEL, Stephen. *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- OTTEN, Charlotte F. *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*, New York, Syracuse University Press, 1986.
- OUARDI, Hela. *L'androgynie en littérature*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.
- PAFFORD, J. H. P. *The Winter's Tale: Second Series*, Londres, Arden, 1963.
- _____. *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.
- _____. *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969.
- _____. *Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939.
- _____. *Tomb Sculpture*, New York, Harry N. Abrams, 1992.
- PALTER, Robert. *The Duchess of Malfi's Apricots, and Other Literary Fruits*, Columbia, University of South Carolina, 2002.
- PARKER, Emma, Nick Webb et Kim Woods (éds.). *The Changing Status of the Artists*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.
- PARKER, Geoffrey. *The Thirty Years' War*, Londres et New York, Routledge, [1984], 2006.
- PASTOUREAU, Michel. *L'Église et la couleur, des origines à la Réforme*, Bibliothèque de l'École des Chartes, Paris et Genève, Droz, 1989, n°147.
- _____. *Le jeu d'échecs médiéval. Une histoire symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 2012.
- _____. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.

- PEARSON, Jacqueline. *Tragedy and Tragicomedy in the Plays of John Webster*, Manchester, Manchester University Press, 1980.
- PELTONEN, Markku. *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness and Honour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- PESCH, Otto Hermann. *Thomas d'Aquin*, Paris, Cerf, 1994.
- PETERS, Henriette. *Mary Ward: A World in Contemplation*, trad. Helen Butterworth, Leominster, Gracewing Publishing, 1994.
- PEYRAS, Jean. *Les monuments et la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- PHILLIPS, John. *The Reformation of Images: Destruction of Art in England 1535-1660*, Los Angeles et Londres, University of California, 1973.
- PILBEAM, Pamela. *Madame Tussaud and the History of Waxworks*, Londres, Continuum, 2003.
- POPELARD, Mickael. *La figure du savant chez Shakespeare et Marlowe*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- POLLOCK, Jonathan. « Shakespeare et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud », Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 18, 2000, p. 131-58. <https://shakespeare.revues.org/614>. Article consulté le 13 janvier 2014.
- PRICE, Hereward T. « The Function of Imagery in Webster », *Modern Language Association of America*, vol. 70, sept 1955, p. 717-39.
- PRIOR, Edward S. et Arthur Gardner. *An Account of Medieval Figure-sculpture in England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1912.
- QUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- _____. *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1997.
- RANDALL, Martin. *Women, Murder, and Equity in Early Modern England*, Londres et New York, Routledge, 2008.
- REAVLEY GAIR, W. *The Children of Paul's: The Story of a Theatre Company, 1553-1608*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- REBHORN, Wayne A. « Circle, Sword, and the Futile Quest: Nightmare World of Webster's *Duchess of Malfi* », *Cahiers Élisabethains* 27, 1985, p. 53-66.
- _____. « The Crisis of Aristocracy in *Julius Caesar* », *Renaissance Quarterly* 43, 1990, p. 75-111.

- REES, Ennis. *The Tragedies of George Chapman*, Cambridge, Harvard University Press, 1954.
- REESE, M. M. *The Tudors and Stuarts*, Londres, Edward Arnold, 1940.
- REILLY, Kara. *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- RHODES, Neil. *Elizabethan Grotesque*, Londres et New York, Routledge, 1980.
- RIBNER, Irving. « Character and Theme in Chapman's *Bussy D'Ambois* », *English Literary History*, vol. 26, No. 4, déc. 1959, p. 482-96.
- _____. *Patterns in Shakespearian Tragedy*, Londres et New York, Routledge, [1960], 2005.
- RICHTER, J. P. *The Literary Works of Leonardo Compiled and Edited from the Original Manuscripts and Commented by Petretti*, 2 vols., Londres, Phaidon, 1970, vol. 1.
- RICKMAN, Johanna. *Love, Lust, and License in Early Modern England: Illicit Sex and the Nobility*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- RINEHART, Keith. « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth », *Shakespeare Quarterly*, vol. 23, No. 1, Winter 1972, p. 81-86.
- RIVIÈRE DE CARLES, Nathalie. « La géographie de l'étrange ou l'esthétique du morbide dans le théâtre renaissant », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 4 – n°3, 2008, p. 217-30.
- ROBERTS, Sasha. *William Shakespeare: Romeo and Juliet*, Plymouth, Northcote House Publishers Ltd, 1998.
- ROBERTSON, William. *Histoire d'Écosse durant les règnes de la reine Marie et du roi Jacques VI*, 3 vols., Pissot et Prault, 1784, vol. 2.
- ROLLER, Duane W. *Cleopatra: A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- RONK LIFSON, Martha. « Embodied Morality in "The Duchess of Malfi" », *Pacific Coast Philology*, vol. 23, No. ½, nov. 1988.
- ROOT, Robert Kilburn. *Classical Mythology in Shakespeare*, New York, Gordian Press, [1903], 1965.
- RORIMER, James J. et Margaret B. Freeman. « The Nine Heroes Tapestries at the Cloisters », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Numéro spécial 7, 1948-1949, p. 243-260.
- SABATIER, Armelle. *Shakespeare and Visual Culture. A Dictionary*, Londres et New York, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017.

- _____. « Mort et résurrection dans le théâtre élisabéthain et jacobéen ». Thèse dirigée par Danièle Frison-Prudhomme, Université Paris X, 2005.
- SAID, Edward W. *Orientalism*, Londres, Penguin Books, 1978.
- SALGADO, Gamini. *The Elizabethan Underworld*, Totowa, Rowman & Littlefield, 1977.
- SALZMAN, Michele Renee. *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- SANTING, Catrien, Barbara Baert et Anita Traninger (éds.). *Disembodied Heads in Medieval and Early Modern Culture*, Leyde et Boston, Brill, 2013.
- SAUL, Nigel. *English Church Monuments in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- SAWDAY, Jonathan. *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*, Londres et New York, Routledge, 2007.
- SCHIFFER, James. *Twelfth Night: New Critical Essays*, Londres et New York, Routledge, 2011.
- SCHMIDGALL, Gary. *Shakespeare and the Poet's Life*, Lexington, University Press of Kentucky, 1990.
- SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.
- SCHNEEGANS, Heinrich. *Geschichte der grotesken Satire*, Strasburg, K. Trübner, 1894.
- SEIDEL, Linda. *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1999.
- SHAPIRO, Stephen A. « The Varying Shore of the World: Ambivalence in *Antony and Cleopatra* », *Modern Language Quarterly* 27, 1966, p. 18-32.
- _____. *1599, A Year in the Life of William Shakespeare*, Londres, Faber and Faber, 2005.
- SHELL, Alison. *Catholicism, Controversy and the Literary Imagination, 1558-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- SHERLOCK, Peter. *Monuments and Memory in Early Modern England*, Australie, University of Melbourne, 2008.
- SHERSHOW, Scott Cutler. *Puppets and "Popular" Culture*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995.
- SICHEL, Marion. *History of Women's Costume*, Londres, Chelsea House, 1989.

- SIEMON, James R. *Shakespearean Iconoclasm*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- SMITH, D. K. *The Cartographic Imagination in Early Modern England, Re-writing the World in Marlowe, Spenser, Raleigh and Marvell*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- SNYDER, Susan. *A Wayward Journey*, Londres, Rosemont Publishing & Printing Company, 2002.
- SOKOL, B. J. *Art and Illusion in The Winter's Tale*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994.
- SOUBRIET VELASCO, Beatriz. « Chaos and Harmony in Middleton's *A Game at Chess* », *SEDERI VI*, éd. Ana Manzanás, Salamanca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 197-202. http://sederi.org/docs/yearbooks/06/6_21_soubriet.pdf. Article consulté le 14 juin 2016.
- SPEAIGHT, George. *History of the English Puppet Theatre*, Londres, George G. Harrap & Co, 1955.
- SPENCER, T. J. B. *Shakespeare's Plutarch*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1964.
- SPIVEY, Nigel. *The Ancient Olympics*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- SQUARZINA, Silvia Danesi. *Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, Milan, Electa, 1989.
- STARK-ESTES, Lisa S. *Violence, Trauma, and Virtues in Shakespeare's Roman Poems and Plays*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- STEIN, Jess M. « Horace Walpole and Shakespeare », *Studies in Philology*, vol. 31, no. 1, 1934, p. 51-68.
- STEINMETZ, David C. « The Reformation and the Ten Commandments », *Interpretation* 43, no. 3, juil. 1989, p. 256-66.
- STENTON, Doris. *The English Woman in History*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1977.
- STERRETT, Joseph. *The Unheard Prayer. Religious Toleration in Shakespeare's Drama*, Leyde et Boston, Brill, 2012.
- STONE, Lawrence. *The Crisis of Aristocracy, 1558-1641*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- STRAUSS, Linda M. « Reflections in a Mechanical Mirror: Automata as Doubles and as Tool », *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, n°10, 1996, p. 179-207.

- STRONG, Roy. *English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, Londres et New York, Routledge, 1969.
- _____. *Gloriana: Portraits of Elizabeth I*, Londres, Pimlico, 1987.
- _____. *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Los Angeles, University of California Press, 1977.
- _____. *Renaissance Garden in England*, Londres et New York, Thames and Hudson, 1979.
- _____. *The Tudor and Stuart Monarchy, Pageantry, Painting, Iconography*, Woodbridge, Boydell Press, 1995.
- STURMAN, Berta. « The 1641 Edition of Chapman's *Bussy D'Ambois* », *Huntington Library Quarterly*, vol. 14, No. 2, fév 1951, p. 171-201.
- SUKIČ, Christine. *Le héros inachevé : éthique et esthétique dans les tragédies de George Chapman (1559 ?-1634)*, Presses universitaires européennes, Berne, Peter Lang, 2005.
- SUMMERSON, John. *Architecture in Britain, 1530-1830*, New Haven et Londres, Yale University Press, [1953], 1993.
- TALVACCHIA, Bette. « The Rare Italian Master and the Posture of Hermione in *The Winter's Tale* », *Lit: Literature Interpretation Theory*, vol. 3, 1992, p. 163-74.
- TANNER, J. R. *Tudor Constitutional Documents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1922.
- TARGOFF, Ramie. *Posthumous Love: Eros and the Afterlife in Renaissance England*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2014.
- TASSI, Marguerite. *The Scandals of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005.
- TAUNTON, Ethelred Luke. *The History of the Jesuits in England, 1580-1773*, Londres, Methuen, 1901.
- TAYLOR, Gary et John Lavagnino (éds.). *Thomas Middleton: The Collected Works*, Oxford, Clarendon Press, 2007.
- TAYLOR, Gary et Andrew J. Sabol (éds.). *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture. A Companion to the Collected Works*, Oxford, Clarendon Press, 2007.
- TAYLOR, Gary et Trish Thomas Henley. *The Oxford Handbook of Thomas Middleton*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- TEAGUE, Frances N. *Shakespeare's Speaking Properties*, Cranbury et Londres, Associated University Press, 1991.

- TENNENHOUSE, Leonard. *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, Londres et New York, Routledge, [1986], 2005.
- THEODORSON, G. A. *A Modern Dictionary of Sociology*, Londres, Methuen, 1970.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1980.
- THOMSON, John A. F. *The Later Lollards*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- THORNTON, E. M. *Hypnotism, Hysteria and Epilepsy: An Historical Synthesis*, Londres, Heinemann, 1976.
- TIGNER, Amy. « *The Winter's Tale: Gardens and Marvels of Transformation* », *English Literary Renaissance*, vol. 36, n°1, déc. 2006, p. 114-34.
- TONER, Joseph Meredith et Lessing J. Rosenwald. *The Harleian miscellany; or, A collection of scarce, curious, and entertaining Pamphlets and tracts*, 12 vols., Londres, Robert Dutton, 1811, vol. 12.
- TRUITT, E. R. *Medieval Robots: Mechanism, Magic, Nature, and Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015.
- TUMBLESON, Raymond. *Catholicism in the English Protestant Imagination. Nationalism, Religion, and Literature, 1600-1745*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- TUMMERS, H. A. *Early Secular Effigies in England: The Thirteenth Century*, Leyde et Boston, Brill, 1980.
- TURGUT, Fehmi. « Orientalism and Unfavourable Positioning in Shakespeare's *Antony and Cleopatra* », *Nalans, The Journal of Narrative and Language Studies*, vol. 2, No 3, décembre 2014, p. 1-16.
<http://www.nalans.com/index.php/nalans/article/view/12>. Article consulté le 15 octobre 2015.
- TYACKE, Nicholas. *Anti-Calvinists: The Rise of English Arminianism c. 1590-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- VALLS-RUSSEL, Janice. « Pyrame et Thisbé. Itinéraire d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des XVIe-XVIIe siècles : transmission, appropriations, réécritures ». Thèse dirigée par Jean-Marie Maguin, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette littérature, coll. Pluriel, [1996], 1998.
- VEYNE, Paul. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

- VILLEMUR, Frédérique. « 'Corriger la nature' : l'élection de la figure androgyne chez Léonard de Vinci et Michel-Ange » in *L'androgyne en littérature*, (éd.) Hela Ouardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 57-93.
- WAITH, Eugene. *The Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, Londres, Chatto and Windus, 1962.
- WALKER, Claire. *Gender and Politics in Early Modern Europe: English Convents in France and the Low Countries*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- WALKER, Julia M. *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton, and the Metamorphosis of the Female Self*, Newark, University of Delaware Press, 1998.
- _____. *Dissing Elizabeth*, Durham et Londres, Duke University Press, 1998.
- WALL, Wendy et Jeffrey Masten (éds.). *Renaissance Drama, New Series XXX, Institution of the Text*, Evanston, Northwestern University Press, 2001.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto and The Mysterious Mother*, (éd.) Frederick S. Frank, Peterborough, Broadview Literary Texts, 2013.
- WALSHAM, Alexandra. *Church Papists: Catholicism, Conformity and Confessional Polemic in Early Modern England*, Woodbridge, Boydell Press, 1993.
- WANDEL, Lee Palmer. *Voracious Idols and Violent Hands: Iconoclasm in Reformation Zurich, Strabourg, and Basel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- WARD, Adolphus William. *A History of English Dramatic Literature*, 2 vols., Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1875, vol. 2.
- WARNKE, Martin. *The Court Artist. On the Ancestry of the Modern Artist*, trad. David McLintock, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- WATSON, George. *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, 2 vols., Londres et New York, Dent, 1962, vol. 1.
- WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, [1947], 1999.
- WEIMANN, Robert. *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1987.
- WETTER, Immolata. « Mary Ward's Apostolic Vocation », *The Way*, supplément 17, 1972, p. 69-91.
- WEYNANTS-RONDAY, Marie-Claire. *Les statues vivantes*, Bruxelles, Édition de la fondation Egyptologique, 1926.

- WHARTON, T. F. *Moral Experiment in Jacobean Drama*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 1988.
- WHIGHAM, Frank. *Seizure of the Will in Early Modern English Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- _____. « Sexual and Social Mobility in *The Duchess of Malfi* », *Modern Language Association of America*, vol. 100, No. 2, mars 1985, p. 167-81.
- WHINNEY, Margaret. *English Sculpture 1720-1830*, Londres, Her Majesty's Stationary Office, 1971.
- _____. *Sculpture in Britain, 1530 to 1830*, Baltimore, Penguin Book, 1964.
- WHITELOCK, Anna. *Elizabeth's Bedfellows: An Intimate History of the Queen's Court*, Londres, Bloomsbury Paperbacks, 2014.
- WHITING, Robert. *The Blind Devotion of the People*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- WHITLOCK, Keith. *The Renaissance in Europe: A Reader*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2000.
- WILLIAMSON, Elizabeth. *The Materiality of Religion in Early Modern English Drama*, Londres et New York, Routledge, 2016.
- WILLS, Garry. *Rome and Rhetoric: Shakespeare's Julius Caesar*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2011.
- WILSON, Albert Edward. *The Story of Pantomime*, Wakefield, EP publishing Ltd, 1974.
- WILSON, Ian. *Shakespeare: The Evidence*, New York, St Martin's Press, 1994.
- WILSON, Peter Hamish. *The Thirty Years War: Europe's Tragedy*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- WILSON, Richard. *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistance*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- WINSTON, Mathew. « Bussy D'Ambois as Sir Ambo », *Notes & Queries*, vol. 23 (n°5-6), 1976, p. 214-15.
- WIRTH, Jean. *L'image médiévale*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- WISEMAN, Timothy Peter. *Remus: A Roman Myth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- WITTKOWER, Rudolf. *Sculpture, Processes and Principles*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1991.

- WOLFE, Jessica. *Humanism, Machinery, and Renaissance Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- WOODS, Gillian. *Shakespeare: Romeo and Juliet*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- WOODS, Kim. *Imported Images*, Donington, Shaun Tyas, 2007.
- WOODWARD, Jennifer. *The Theatre of Death: The Ritual Management of Royal Funerals in Renaissance England, 1570-1625*, Woodbridge, Boydell Press, 1997.
- WRIGHT, L. B. « Propaganda against James I's 'Appeasement' of Spain », *Huntington Library Quarterly*, 6, 1943, p. 149-72.
- WYATT, Michael. *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- YATES, Frances. *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, [1966], 1975.
- _____. *The Art Of Memory*, Londres, Pimlico edition, [1966], 1992.
- ZIMMERMAN, Susan. *The Early Modern Corpse and Shakespeare's Theatre*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2005.

Ouvrages de référence

- BERGER, Thomas L., William C. Bradford et Sydney L. Sondergard (éds.). *An Index of Characters in Early Modern English Drama: Printed Plays, 1500-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, [1975], 1998.
- BRADLEY, Henry et W. A. Craigie, James A. H. Murray, C. T. Onions (éds.). *The Oxford English Dictionary*, 13 vols., Oxford, Clarendon Press, 1933.
- CONAN, Michel. *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997.
- DELACROIX, M. *Dictionnaire historique des cultes religieux établis dans le monde*, 3 vols., Paris, Laporte, 1777.
- DESSEN, Alan C. et Leslie Thomson. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- FAIRCLOTH, Nicki et Vivian Thomas. *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary*, Londres et New York, Bloomsbury, 2014.
- FARMER, D. H. *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, 7 vols., Paris, Hachette, Gallimard et Jean-Jacques Pauvert, 1956-58.

LOEWENSTEIN, David et Janel Mueller (éds.). *The Cambridge History of Early Modern English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

NOTON, Glyn P. (éd.). *The Cambridge History of Literary Criticism, The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

STEPHEN, Leslie. *Dictionary of National Biography*, 11 vols., Londres, Smith, Elder & Co., 1887.

_____. *Dictionary of National Biography*, vol. 13, Londres, Smith, Elder & Co., 1888.

STEPHEN, Leslie et Sidney Lee. *The Dictionary of National Biography*, Oxford, The University Press, 1959.

STOLER WAGENHEIM, Sylvia (éd.). *Annals of English Drama*, Londres et New York, Routledge, 1989.

WARD, A. W., A. R. Waller, W. P. Trent, J. Erskine, S. P. Sherman, et C. Van Doren (éds.). *The Cambridge History of English and American Literature*, 18 vols., New York, G. P. Putnam's Sons, 1907-21.

Sitographie

AIM25 (Archives in London and the M25 area)
<http://www.aim25.ac.uk>

Bodleian Library
<http://www.bodleian.ox.ac.uk/bodley>

Bridewell/ Bethlem Court Books
<http://www.bethlemheritage.org.uk>

Catholic Encyclopedia
<http://www.newadvent.org>

CESAR Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime et sous la révolution
<http://www.cesar.org.uk>

CESR Les Bibliothèques virtuelles humanistes
<http://www.bvh.univ-tours.fr>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
www.cnrtl.fr

Early English Book Online (EEBO)
<http://eebo.chadwyck.com/home>

Early Modern Culture: An Electronic Seminar

<http://emc.eserver.org>

Eighteen Century Collections Online (ECCO)

<http://gale.cengage.co.uk>

Elizabethan authors

<http://www.elizabethanauthors.org/ovid10.htm>

Encyclopædia Britannica Online

<http://www.britannica.co.uk>

Encyclopædia Universalis

<http://www.universalis-edu.com>

English Handwriting: 1500-1700, An Online Course

<http://www.english.cam.ac.uk/eres/ehoc>

Factiva

<https://global.factiva.com>

The Folger's Digital Image Collection

<http://www.folger.edu>

Gallica

<http://gallica.bnf.fr>

Le Grand Robert de la Langue Française

<http://gr.bvdep.com>

International Medieval Bibliography (IMB)

<http://apps.brepolis.net/bmb/search.cfm>

Iter, Gateway to the Middle Ages and Renaissance

<http://www.itergateway.org>

Jstor

<http://www.jstor.org>

Lexicons of Early Modern English (LEME)

<http://leme.library.utoronto.ca>

Literature Online (LION)

<http://lion.chadwyck.co.uk/marketing/index.jsp>

Le Littré

<http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/>

Luminarium

<http://www.luminarium.org>

The Origins of Early Modern Literature

<http://www.hrionline.ac.uk>

Oxford Dictionary of National Biography (DNB)

<http://www.oxforddnb.com>

The Oxford Dictionary Online

<http://www.oed.com>

Performing the Queen's Men

<http://thequeensmen.mcmaster.ca>

Periodicals Archives Online

<http://search.proquest.com/pao/index>

Record of Early English Drama online (REED)

<http://archive.org>

The Renaissance Body Project

<http://www.stanford.edu>

Utpictura18, Aix Marseille université

<http://sites.univ-provence.fr/pictura>

INDEX NOMINUM

- Aaron, 85
Abbot, George, 446
Abingdon (d'), Alexander, 159
Abiteboul, Maurice, 363, 364, 365, 390, 456
Achille, 324
Actéon, 53
Acuna (de), Diego Sarmiento, 397
Adam, 88, 126, 161, 183, 184, 304, 306, 307, 314, 315
Adams, James Luther, 309
Adams, Robert M., 296
Adams, Thomas, 377
Adonis, 53, 131, 132, 261
Âge d'or, 301, 311, 312, 327, 330
Agen, 92
Ailles, Jennifer Louise, 154
Albert (Archiduc), 417
Alberti, Leon Battista, 21, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 275, 276, 277, 286
Alciat, André, 67
Aldermanbury (d'), Élisabeth Sampson, 127
Alençon (Duc d'), 302
Alexander, Catherine M. S., 237
Algate, 12
Allman, Eileen Jorge, 352
Almasy, Rudolph, 262, 263
Amalfi, 347, 348
Amsterdam, 76, 248
Anaxarète, 386
Ancien Testament (voir Bible), 86, 111, 304, 343
Ancône, 354, 357, 367
Anderson, David K., 349, 355
Andrewes, Launcelot, 404
Androuet, 46
Angleterre, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 23, 25, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 63, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 87, 89, 92, 93, 97, 98, 102, 103, 105, 113, 114, 121, 122, 124, 125, 127, 130, 133, 138, 141, 145, 148, 169, 170, 185, 193, 197, 198, 236, 239, 240, 245, 250, 254, 258, 262, 271, 275, 282, 292, 293, 298, 301, 302, 313, 321, 324, 325, 348, 358, 363, 367, 377, 389, 394, 396, 398, 399, 400, 401, 415, 416, 417, 430, 441, 443, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 458, 459
Anglo, Sydney, 369
Anjou (Duc d'), 302, 303
Anvers, 39, 45, 47, 111
Aphrodite, 70, 386
Apollon, 277
Appien, 225
Aquin, Thomas, 100, 101, 102, 282
Aragon (d'), Catherine, 453
Arasse, Daniel, 269
Arétin (l'), Pierre (voir Giulio Romano), 298, 406
Ariès, Philippe, 34, 57, 60, 64, 298, 385
Arimathie (d'), Joseph, 47
Aristote, 66, 98, 99, 100, 102, 275
Armada, 263, 443
Arnheim, Rudolf, 66
Artémis, 277
Arundel, 288
Ascanio, Sforza (Cardinal), 65
Ascham, Roger, 263
Aston, Margaret, 21, 30, 103, 104, 116, 117, 129, 267
Aston, Roger, 76
Athéna (la déesse), 43, 70
Athénagore, 29
Auchter, Dorothy, 255, 256
Aukrust, Kjerstin, 195, 479, 482
Axton, Marie, 262
Babb, Lawrence, 370
Bablet, Denis, 371
Babylone, 87, 155
Bach, Rebecca Ann, 246
Bachelard, Gaston, 459
Bacon, Francis, 11, 51, 52
Baert, Barbara, 94
Baines, Barbara J., 214
Bakhtin, Mikhail, 315, 380, 381, 389
Baldwin, Brightwell, 62
Bâle, 39, 107
Banbury, 124
Band, Arnold J., 126
Bandello, Matteo, 347, 348, 349, 353, 354, 355, 358, 360, 382
Bardolph, 276
Baret, John, 28, 166, 397
Bargrave, Isaac, 405, 411
Barkan, Leonard, 15, 80
Barros, Ana Paula, 17
Bartholomeusz, Dennis, 457
Barton, Anne, 270
Bate, Jonathan, 295, 297

Bates, Alfred, 295
 Bath, 77
 Batman, Stephen, 368
 Baynton, Edward (Sir), 57
 Beard, Thomas, 348
 Beauclerk, Charles, 250
 Beaufort, Margaret, 75
 Beaumont, Francis, 443
 Beddington, 54
 Bekington, Thomas, 62
 Bell, Ilona, 265
 Bell, Thomas, 415, 416
 Belleforest (de), François, 63, 347
 Belsey, Catherine, 56, 180
 Belting, Hans, 95
 Benese, Richard, 38
 Bénichou, Paul, 318, 326
 Benson, Pamela Joseph, 16
 Bentley, Gerald Eades, 154
 Beresford, Thomas, 289
 Bergeron, David M., 376, 377, 380
 Bernard, 92
 Berne, 107, 108
 Berry, Ralph, 376, 380
 Bertheau, Gilles, 336, 344
 Besançon, Alain, 82
 Bever, Edward, 377
 Bible (voir Nouveau Testament, Ancien Testament), 10, 34, 48, 84, 85, 86, 87, 88, 101, 104, 105, 110, 116, 127, 161, 192, 304, 370, 371, 390, 401, 453
 Bicks, Caroline, 417, 421, 422, 423, 431
 Biet, Christian, 195
 Bingen (de), Hildegarde, 44
 Bishop, T. G., 290
 Bitot, Michel, 224
 Blackfriars, 159, 270, 347
 Bloom, Harold, 206, 214, 296
 Bloomsbury, 417
 Boaistuau, Pierre, 379
 Boas, Frederick S., 325
 Bœspflug, François, 88
 Bohême (Royaume de), 39, 270, 297, 399
 Bokenham, Osbern, 126, 127
 Bologne, 40
 Bono, Barbara J., 235
 Boose, Lynda, 169
 Borsook, Eve, 288
 Botticelli, Sandro, 230
 Bouteille-Meister, Charlotte, 195, 479, 482
 Bovey, Alixe, 378
 Bowers, F. T., 324
 Brailowsky, Yan, 292, 297
 Brandon, Samuel, 254
 Braunmuller, A. R., 311
 Bretagne, 35
 Bretagne (de), Anne, 282
 Breton, Nicolas, 413, 414
 Briggs, Geoffrey, 202
 Broadbent, R. J., 55
 Bromham, 57
 Brooke, Arthur, 405
 Brooke, Nicholas, 301, 307
 Broussard, Mercedes, 250
 Brown, John Russell, 365
 Brown, Peter, 93
 Bryer, A., 126
 Buccola, Regina, 357
 Burbage, Richard, 186
 Burke, Peter, 46
 Burnett, Amy Nelson, 106, 108
 Burnett, Mark Thornton, 303
 Burton, Robert, 369
 Bussy d'Amboise, Louis, 302, 303, 306, 311, 317
 Buxton, John, 34
 Calabi, Donetella, 53
 Caley, John, 120
 Callaghan, Dympna, 286, 290, 291, 352, 353
 Calvin, Jean, 103, 107, 108, 110, 111, 112
 Camard, Christophe, 16
 Camden, William, 44
 Cameron, Averil, 94
 Camille, Michael, 245
 Champion, Thomas, 443
 Canterbury
 Canterbury (Cathédrale de), 62, 130
 Canterbury, 62
 Canterbury, 117
 Capgrave, John, 126
 Carcassonne, 35
 Cardano, Girolamo, 139
 Cardwell, Edward, 119, 120, 123
 Carpenter, John, 89
 Carrère, Felix, 16
 Carroll, William, 296
 Cartari, Vincenzo, 41
 Carvajal, Donna Luisa De, 417
 Carvalho Homem, Rui, 266
 Cassagnes-Brouquet, Sophie, 27, 61
 Castagnet, Véronique, 130
 Castiglione, Baldassarre, 39, 150, 323
 Cato, Marcus Porcius, 151
 Caus (de), Salomon, 52, 53
 Cavanagh, Sheila, 260
 Cavell, Stanley, 272, 284
 Caxton, William, 90
 Cecil, Robert, 196, 282
 Cellini, Benvenuto, 32, 36, 39
 Cerquiglini, Jacqueline, 202

Cervantès (de), Miguel, 446
 Chakravorty, Swapan, 432, 442, 443
 Chambers, Mary Catherine Elizabeth, 417
 Champagne (de), Philippe, 385
 Chapman
 Bussy d'Amboise, 20, 301, 302, 325, 397
 The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron, 28
 Chapman, Alison, 91
 Chapman, George, 20, 28, 138, 301, 302, 303, 306, 307, 309, 312, 314, 316, 317, 324, 325, 335, 344, 347, 397, 449, 455, 460
 Chappell, William, 321
 Chappuis, Jean-François, 42, 79
 Chapuis, Alfred, 64, 138
 Chardin, Jean-Jacques, 67, 163
 Charlanne, Louis, 98
 Charles Ier, 12
 Charles II, 97
 Charles VIII, 65, 450
 Chartier, Roger, 60
 Chastel, André, 31, 245, 308
 Chaucer, Geoffrey, 138
 Cheetham, Francis, 34
 Chernaik, Warren, 242
 Chettle, Henry, 294, 295
 Chiari, Sophie, 51, 148, 170, 178, 294, 295, 297
 Chichele, Henry (ou Chicheley), 62
 Christ, 27, 31, 34, 47, 48, 58, 90, 92, 94, 95, 98, 102, 104, 106, 107, 138, 211, 267, 377
 Christensen, Stephen Turk, 53
 Christin, Olivier, 10, 103, 126, 129, 130
 Chypre, 70, 386
 Cipolla, Carlo M., 138
 Clairvaux, 92, 93
 Claret, Jean-Louis, 129, 201, 228
 Claymond, John, 57
 Clegg, Cyndia Susan, 39
 Clent, Margery, 66
 Coates, John, 234
 Coddon, Karin, 352
 Coecke van Aelst, Pieter, 46
 Colie, Rosalie L., 226
 Colonna, Francesco, 18
 Colt, Maximillian, 76, 282
 Colvin, Howard Montagu, 452
 Conan, Michel, 51
 Conques, 92
 Content, Rob, 261
 Cordell, William, 282
 Cormack, Robin, 94
 Corneille, Pierre, 48
 Coryate, Thomas, 143
 Costa de Beauregard, Raphaëlle, 170
 Cotgrave, Randle, 277, 278, 280
 Cottagnies, Line, 195, 302
 Cottin, Jérôme, 97
 Courtney, Richard, 136
 Courtyard Theatre, 459
 Coussement-Boillot, Laetitia, 228
 Couton, Marie, 67, 228
 Covent Garden, 457
 Cranford (Église de), 76
 Cranmer, Thomas, 117
 Crépin, André, 61
 Cressy, David, 57, 66
 Crète, 27
 Crompton, Samuel Willard, 301
 Cromwell, Thomas, 116
 Crossley, Frederick Herbert, 267
 Crunelle, Anny, 17, 292
 Cunin, Muriel, 51, 52, 72, 181, 273
 Cunnington, Phillis, 268
 Cure, Cornelius, 76
 Cust, Richard, 367
 Dallington
 Dames Anglaises, 419
 Dallington, Robert, 18, 83
 Dampmartin (de), Pierre, 302
 Daniel, 87, 88
 Daniel, Rebecca, 262, 263
 Daniel, Samuel, 136, 225
 Dardanius, 207
 Dati, Giorgio, 121
 Daval, Jean-Luc, 34
 Davenne, Christine, 142
 Dean, Paul, 227
 Deats, Sara M., 233, 242, 243, 261, 262
 Décalogue, 85, 103, 106
 Dédale, 81
 Delacroix, M., 26
 Delaveau, Martine, 48
 Delorme, 46
 Delumeau, Jean, 126
 Dent, R. W., 446
 Déprats, Jean-Michel, 233, 292
 Derrida, Jacques, 163, 164
 Desdémone, 178, 274, 291
 Dessen, Alan C., 135
 Deutéronome, 86, 87, 111, 127
 Devonshire Jones, Tom, 87
 Di Miceli, Caroline, 235
 Diane, 53, 54, 229, 260
 Dibutades, 30
 Dibutades (ou Butadès), 29
 Dickens, A. G., 121
 Dickinson, J. C., 357
 Dido, 239
 Didon, 226, 240

Dietterlin, Wendel, 46
 Dieu, 34, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 94, 100,
 101, 102, 104, 106, 109, 110, 111, 112,
 127, 145, 161, 177, 183, 207, 259, 304,
 305, 306, 307, 309, 312, 315, 343, 344,
 368, 369, 371, 378, 379, 383, 401, 425,
 426, 433, 437
 Dillon, Janette, 154
 Dimmock, Matthew, 396, 397, 398
 Dinteville (de), Jean, 78
 Dodd, Charles, 120
 Dolan, Frances, 403
 Dollimore, Jonathan, 14, 234, 235, 344
 Donne, John, 23, 190
 Doran, Susan, 257, 263, 264
 Dowd, Michelle M., 351
 Drakakis, John, 458
 Droz, Edmond, 64, 138
 Drury Lane, 417
 Dryden, John, 455, 456
 Duby, Georges, 34
 Dudley, Robert, 124
 Duffy, Eamon, 34, 93, 115, 117, 121, 122,
 128
 Dunkling, Leslie, 154
 Durant, Will, 106
 Durston, Christopher, 124
 Dutton, Richard, 198, 256
 Dyce, Alexander, 298, 399
 Eales, Jacqueline, 124
 Earwaker, J. P., 130
 Eco, Umberto, 283
 Écosse, 76, 174, 271, 301
 Éden, 304, 306, 311, 312
 Edes, Richard, 182
 Édouard VI, 78, 79, 113, 118, 119, 120, 124
 Edwards, W. A., 247, 485
 Effron, Malcah, 281
 Égypte, 59, 226, 236, 237, 241, 242, 401
 Einsiedeln, 107
 Eire, Carlos M. N., 107, 108
 Elbel, Martin, 185
 Elisabeth I^{ère}, 11, 12, 14, 39, 45, 56, 58, 59,
 76, 113, 114, 122, 123, 124, 125, 130, 172,
 251, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 271,
 282, 299, 301, 312, 316, 326, 376, 377,
 449, 453
 Elliott, W., 120
 Elyot, Thomas, 138
 Emmer, P. C., 76
 Emmerichs, Sharon, 177
 Énée, 226, 240, 359
 Engle, Lars, 361
 Érasme, 106, 107, 151
 Eriksen, Roy, 16
 Éros, 236
 Ertlé, Antoine, 397, 442
 Esdaile, Katherine. A., 73, 74, 76, 77, 258
 Ésope, 294
 Espagne, 35, 76, 196, 363, 395, 397, 398,
 399, 416, 417, 430, 451
 Europe, 33, 34, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 50, 54,
 55, 61, 64, 103, 121, 127, 185, 196, 241,
 250, 321, 358, 395, 396, 447, 451
 Evangelisti, Silvia, 419, 430
 Evans, Robert John Weston, 142
 Ève, 304, 306, 307, 314, 315, 343
 Evelyn, John, 48
 Exeter (Cathédrale d'), 62
 Exode, 85, 87, 89, 102, 109, 401
 Faircloth, Nicki, 268
 Falconet, Etienne, 49, 50
 Fallay d'Este, Lauriane, 39
 Faret, Nicolas, 318, 323
 Farley-Hills, David, 364
 Farmer, D. H., 31
 Farr, David, 459
 Farrell, Kirby, 176, 241
 Fennor, William, 413
 Fenton, Edward, 379
 Fenton, Geffraie, 348
 Ferdinand II, 399
 Ferguson, Niall, 39
 Fernandes, Isabelle, 67, 228
 Field, Nathan, 52, 303, 456
 Finch, Moyle (Sir), 12
 Fisch, Harold, 194
 Fisher, Burton D., 458
 Fitton, Edward (le jeune), 130
 Fitzalan, John, 62
 Fitzherbert, John, 38
 Fitzjames (Évêque), 127
 Flandres, 16, 39, 40, 121
 Fleges, Amaury, 296
 Fleissner, Robert F., 295
 Fleming, Richard, 62
 Fletcher, John, 424
 Florence, 40, 46
 Florio, John, 28, 224, 258, 286
 Floyd-Wilson, Mary, 356
 Focillon, Henri, 258
 Foix (de), Gaston, 387
 Fondation Cartier, 460
 Fontaine (de), Bernard, 92
 Fontainebleau (Château de), 46
 Forker, Charles R., 352, 353, 366, 374
 Forman, Simon, 136
 Forsyth, Elliott, 324
 Forsyth, Ilene H., 30

Foster, Brett, 81
 Foucault, Michel, 291
 Foxe, John, 84, 116, 128, 130
 France, 16, 31, 35, 61, 246, 282, 302, 321,
 322, 324, 325, 357, 423, 445, 450
 Frank, Frederick S., 458
 Franssen, Paul, 143
 Frantz, Pierre, 151
 Fraser, J. T., 138
 Frazer, James George, 213
 Frédéric V, 399
 Freedberg, David, 92, 95, 96, 125, 126, 245
 Freeman, Margaret B., 208
 Frere, W. H., 118, 123, 124
 Frey, Charles, 136, 270
 Froissart, Jean, 322
 Frye, Northrop, 236
 Frye, Susan, 264
 Fuller, Thomas, 115
 Fulwood, William, 66, 67
 Gaborit, Jean-René, 29
 Gadol, Joan Kelly, 41
 Gagarin, Michael, 270
 Galatée, 25, 70, 71, 147, 179, 282, 290
 Galates, 110
 Garber, Marjorie, 201
 Gardiner, 128
 Gardner, Arthur, 34
 Garnier, Marie-Dominique, 165
 Garnier, Robert, 225
 Garofalo, Sanner, 349
 Garret Johnson, 46
 Garrick Theatre, 457
 Garrisson, Janine, 118
 Gee, John, 413, 414, 424, 425, 427
 Genèse, 89, 161, 304, 305
 Gent, Lucy, 29, 41, 75
 George III, 450
 Gerlach, Jeanne, 262, 263
 Gheeraert-Graffeulle, Claire, 369
 Ghermani, Naïma, 130
 Gibbons, Brian, 165, 179
 Gieskes, Edward, 295
 Gillett, H. M., 357
 Giorgio Martini, Francesco (di), 21, 36
 Girard, René, 220
 Gittings, Clare, 375, 376
 Glimp, David, 448
 Globe (théâtre), 76, 136, 186, 211, 269, 394
 Gloriana, 258, 263, 266
 Gloucester
 Gloucester (Cathédrale de), 34, 66
 Goad, Thomas, 409
 Godiva, 192
 Golding, Arthur, 68, 69, 70, 131, 147, 155,
 277, 379, 386
 Goldring, Elizabeth, 124
 Goldsborough, Abigail, 64
 Golem, 126, 127, 161
 Gombrich, E. H., 70
 Goodland, Katharine, 50
 Gordon, Andrew, 375
 Gorgone, 71, 346
 Goulart, Simon, 348, 379
 Goy-Blanquet, Dominique, 225, 303
 Grabes, Herbert, 424
 Gracian, Baltasar, 319
 Grazia (de), Margreta, 281
 Gréaud, Loris, 289
 Grèce, 26, 127, 227, 270
 Green, André, 248
 Greenblatt, Stephen, 69, 296
 Greene, Robert, 270, 294, 295, 296, 297, 298,
 319, 348, 424, 454
 Greenwich, 52
 Greenwood, John, 11, 269
 Grimeston, Edward, 302, 379
 Guillouët, Jean-Marie, 27
 Guise (Duc de), 325, 326, 329, 330, 331, 342
 Guise (Duchesse de), 310, 321, 322, 323, 337,
 338, 339
 Gunby, David, 347
 Habaquq, 86
 Hagstrum, Jean, 242
 Hakewill, George, 92
 Halberton (Notre dame d'), 266
 Hale, John Rigby, 40
 Hall, Joseph, 130
 Halla, Steve R., 106
 Ham, 192
 Hamer, Mary, 250
 Hanson, Marilee, 263
 Harding, Fred, 259
 Harsnett, Samuel, 423, 424
 Hattaway, Michael, 334
 Hatton, Christopher, 77
 Hawes, Stephen, 55
 Hawkes, Terence, 281
 Haydocke, Richard, 21, 38
 Heinemann, Margot, 13, 394
 Henley, Trish Thomas, 448
 Henri III, 302, 303, 305, 306, 310, 318, 321,
 330, 358
 Henri V, 246
 Henri VII (Chapelle), 9, 40, 75
 Henri VIII, 11, 12, 14, 19, 37, 53, 72, 73, 74,
 75, 100, 110, 113, 114, 116, 117, 118, 122,
 124, 125, 128, 219, 346, 358, 398, 449,
 450, 453, 455

Henson, Robert, 293, 294
 Héphaïstos, 26, 27, 137
 Héra, 26
 Herbert, Henry, 395
 Hercule, 196, 226, 233, 234, 235, 248, 334
 Hereford (Carte de), 89
 Hereford, Nicolas, 103
 Hermès, 270
 Herrin, Judith, 94, 126
 Herrtage, Sidney J. H., 446
 Highclere, 65
 Hignell, Alice, 105
 Hildenbrand-Girard, Karine, 190
 Hilliam, Paul, 301
 Hilliard, Nicholas, 74
 Hillman, Richard, 233, 234, 336
 Hirsch, Brett D., 377
 Hoenselaars, A. J., 248
 Holbein, Hans, 77, 79
 Holbrook, Peter, 274
 Holland, Philemon, 29, 30
 Hollande, 399, 451
 Holles, John, 395, 400
 Hollyband, Claude, 28
 Homère, 137, 277, 325
 Hopkins, Lisa, 44, 357, 376, 377
 Horace, 14
 Houpert, Jean-Marc, 287
 Hovenden, Valery, 302
 Howard-Hill, T. H., 94, 301, 394, 397, 400, 439, 442, 447
 Howell, Thomas Bayly, 129
 Howes, E., 268
 Hughes, Ann, 367
 Hughes, John, 394, 395
 Hughes, Paul L., 123
 Huizinga, Johan, 60
 Hurley, Ann Hollinshead, 23
 Huson, Paul, 196
 Hyman, Wendy Beth, 54, 138, 148
Ide
 I Modi, 298
 Ide, Richard S., 318, 319, 324, 337
 Indes, 395, 396
 Isabella d'Autriche (Archiduchesse), 417
 Isaïe, 85, 86
 Isis, 226, 231, 264
 Italie, 16, 17, 31, 33, 37, 39, 40, 41, 43, 61, 68, 73, 145, 233, 254, 348, 357, 376, 445, 451
 Jacques Ier, 10, 11, 12, 19, 72, 76, 124, 271, 299, 301, 326, 327, 394, 396, 398, 399, 400, 449, 453, 454
 Jacquot, Jean, 302, 329, 371
 Janelle, Pierre, 10
 Jankowski, Theodora A., 262, 263
 Jayne, Sears, 81
 Jérusalem, 60, 87, 265
 Jésuites, 397, 400
 Jésus, 47, 95, 98, 106, 122, 124, 138, 211, 265, 267, 268, 357, 417
 Johnson, Brian, 281
 Johnson, Garret (ou Janssen, Gheerart), 46, 47
 Johnson, Nicholas, 47
 Johnson, Richard, 198
 Jones, Emrys, 225
 Jones, Inigo, 11, 41, 77, 269
 Jones, W. R., 127
 Jones-Davies, Marie-Thérèse, 248
 Jonson, Ben, 11, 269
 Jovinelly, Joann, 73, 74
 Judas, 197, 371
 Jule César, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224
 Jules César, 136, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 202, 205, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 225, 231, 242, 251, 252, 268, 283, 312, 454
 Jupiter, 230, 334
 Kantorowicz, Ernst, 223
 Kapitaniak, Pierre, 42
 Karim-Cooper, Farah, 158, 267
 Karlstadt, Andreas (Andreas Bodenstein), 103, 105, 106, 107
 Kaufmann, Pierre, 97
 Kaufmann, R. J., 182
 Keen, Maurice Hugh, 325
 Kemp, Theresa D., 189
 Kennedy, Gwynne, 246
 Kennedy, W. P. M., 118, 123
 Kennett, White, 394, 395
 Kermode, Lloyd Edward, 16
 Kernodle, George R., 22
 Key, John, 65
 King, Donald, 258
 Kingsmill, Richard, 65
 Kinney, Arthur F., 74, 284
 Kirkham, Victoria, 16
 Kirwan, William, 266
 Kite, Edward, 59
 Knapp, James, 20
 Knapp, Peggy, 263
 Knight, George Wilson, 222, 272
 Knighton, Henry, 126
 Koerner, Joseph Leo, 12
 Kousser, Rachel Meredith, 227

Lake, Peter, 367, 389, 403, 412
 Lamb, Edel, 303
 Langton, Robert, 80, 81
 Laocoon, 32, 80
 Laoutaris, Chris, 340
 Larkin, James F., 123
 Laroque, François, 63, 165, 172, 181, 243, 271, 273, 302, 371
 Latimer, Hugh, 116, 357
 Lavagnino, John, 399, 430
 Lawrence, N., 138
 Lay, Jenna, 428
 Le Goff, Jacques, 30, 287
 Lee, Sidney, 236
 Leicester House, 124
 Lejri, Sélima, 178
 Lemonnier-TeXier, Delphine, 287, 292
 Léon III, 85
 Léon X, 110
 Lessay, Franck, 165, 273, 371
 Lessing, Gotthold, 80
 Léto, 277
 Lévitique, 87
 Lewis (Île de l'), 396
 Liebler, Naomi Conn, 213
 Limon, Jerzy, 402
 Linche, Richard, 41, 225
 Lincoln (Cathédrale de), 62
 Lindley, Phillip, 452
 Lipińska, Aleksandra, 353, 354
 Littlehales, Margaret Mary, 417
 Llewellyn, Nigel, 21, 73
 Lloyd, Richard, 196, 197, 203
 Loades, David, 121, 259
 Lollards, 34, 103, 104, 105, 125, 126, 127
 Lomazzo, Giovanni Paolo, 21, 38, 149
 Londres, 9, 12, 39, 43, 75, 76, 108, 127, 128, 129, 159, 196, 257, 259, 266, 288, 302, 348, 349, 358, 376, 417, 441, 449, 450, 451, 458, 459
 Longuyon, Jacques de, 197
 Loomba, Ania, 264
 Lorris (de), Guillaume, 25
 Lot, 89
 Loughnane, Rory, 375
 Louvel, Roland, 33
 Loyola (de), Ignace, 400, 401, 402, 403, 406, 417, 429
 Lucas, Catherine, 268
 Lucas, F. L., 376
 Lucking, David, 163
 Luckyj, Christina, 377
 Lucques, 40
 Ludgate, 266
 Lukacher, Ned, 78
 Lulle, Raymond, 318
 Lupercales, 215, 218, 219, 222, 224
 Lupton, Julia Reinhard, 271, 283
 Luther, Martin, 84, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 128, 451
 Lux-Sterritt, Laurence, 403
 Lyly, John, 18
 MacCaffray, Wallace, 264
 MacDonald, Michael, 239, 240
 MacGregor, Neil, 217
 Machiavel, 368, 369
 MacLure, Millar, 128
 Madelaine, Richard, 258, 259
 Maguin, Jean-Marie, 155, 180, 302, 382
 Maiano (da), Benedetto, 58, 75
 Maître des menus plaisirs, 256, 395, 453
 Mâle, Émile, 31
 Mangrum, Bryan D., 106
 Mankiewicz, Joseph L., 190
 Maquerlot, Jean-Pierre, 269
 Marc Antoine, 184, 185, 189, 193, 194, 195, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 221, 259
 Marc Aurèle, 49
 Marche, Stephen, 363
 Marcinkowski, Alexandre, 27
 Marcus, Leah S., 41, 377
 Mariaux, Pierre Alain, 61
 Maridort (de), Françoise, 303
 Marie Stuart, 76, 257, 271, 301, 398
 Marie Tudor, 11, 113, 121, 122, 124, 196, 282, 453
 Marienstras, Richard, 225
 Marlowe, Christopher, 298, 343
 Marotti, Arthur, 367, 403, 417
 Marr, Alexander, 142
 Marrapodi, Michele, 17
 Mars (Dieu), 187, 209, 218, 226, 229, 230, 248
 Marshall, Peter, 62, 299
 Marston, John, 25
 Martin Luther King, 9
 Martindale, Andrew, 61
 Martindale, Charles et Michelle, 226
 Mason, Henry, 428
 Maspero, Gaston, 59
 Masseron, Alexandre, 93
 Masten, Jeffrey, 296
 Matharmé, 70
 Mathieu (évangile), 390
 Maus, Katharine Eisaman, 193
 Maxwell, Lynn, 377
 Mazzoni, Guido, 58, 75, 450
 McAdam, Ian, 161
 McCoy, Richard, 19, 20

McGrail, Mary Ann, 274
 McKay, Marilyn J., 268
 McLintock, David, 61
 Méduse, 70, 71
 Meek, Richard, 288
 Melnikoff, Kirk, 295, 298
Menaphon, 294
 Menozzi, Daniele, 109
 Mentz, Steven R., 296
 Mercure, 270
 Merritt, J. F., 9, 219
 Meung (de), Jean, 25, 283
 Meyer, Edward, 369
 Michalski, Serguisz, 106, 126, 174
 Michel-Ange, 46, 50, 160, 289, 367
 Middleton
 Une partie d'échecs, 20, 301, 393, 394,
 396, 399, 413, 414, 416, 417, 424, 448,
 455
 Middleton, Thomas, 20, 93, 139, 301, 393,
 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402,
 408, 413, 417, 418, 420, 421, 425, 428,
 430, 431, 432, 433, 438, 439, 440, 442,
 444, 446, 447, 449, 451, 455, 460
 Mikoko, Suzuki, 260
 Miles, Geoffrey, 201
 Miller, Jonathan, 302
 Miller-Blaise, Anne-Marie, 125
 Milton, Anthony, 367, 389
 Milton, John, 297, 298, 299, 377
 Mitchell, J. W., 456
 Modène, 75
 Moïse, 85, 87, 109
 Molesworth, H. D., 449, 450
 Mompesson, Giles (Sir), 66
 Moncond'huy, Dominique, 296
 Monsarrat, Gilles, 364
 Montacute, John (Comte de), 103
 Montagu, James, 77
 Montagu, John (Sir), 127
 Montaigne (de), Michel, 201, 258, 308
 Montsoreau (Comte de), 302, 303, 309, 329,
 330, 331, 332, 333, 335, 336, 341, 342,
 345, 346
 Montsoreau (Comtesse de), 323, 337, 338
 Moore, John, 64
 More, Thomas, 395, 419
 Moreau, Jean-Pierre, 449
 Morel, Philippe, 309
 Morgan, Luke, 52
 Morrill, John, 127
 Morris, Edgar C., 417
 Morris, Helen, 257
 Mortimer, Ian, 217
 Moryson, Fynes, 141, 147
 Mousley, Andy, 97
 Mouton, Léo, 317
 Mowl, Timothy, 73
 Moyen Âge, 9, 10, 30, 33, 44, 54, 60, 61, 73,
 90, 92, 110, 138, 158, 161, 275, 282, 325,
 343, 358, 370, 396, 454
 Mozart, 458
 Muller, J. A., 128
 Mulryne, J. R., 13
 Munday, Anthony, 424
 Murphy, Terence R., 239, 240
 Murray, Daisy, 349
 Murray, Linda, 87
 Murray, Peter, 87
 Myers, Anne M., 44, 286
 Nabuchodonosor, 87, 88
 Naphy, William G., 370, 371
 Nares, Robert, 430
 Nashe, Thomas, 141
 National Theatre, 459
 Néréides, 230
 Netelkos, Jason, 73, 74
 Nevinson, John L., 198
 Nevo, Ruth, 190
 Newcomb, Lori. Humphrey, 294, 296
 Newman, Karen, 46
 Nicée (Concile de), 85
 Nichols, John Gough, 196
 Nicodème, 31, 47
 Niobé, 147, 277
 Noé, 192
 Nolde, Dorothea, 53
 Nora, Pierre, 71
 Nore, Geneviève, 27, 61
 Norfolk, 65, 122, 141, 357
 North, Thomas, 182, 213, 215, 259, 260, 319
 Notre-Dame-de-Lorette, 357, 358, 360, 367,
 389
 Nouveau Testament (voir Bible), 47, 115
 Nova, Alessandro, 288
 Nuttall, A. D., 359
 Nuyts-Giornal, Josée, 271
 Olivier, Isaac, 260
 Olympe, 27, 215
 Omphale, 226, 248
 Orgel, Stephen, 275, 289, 290
 Osiris, 231
 Ostovich, Helen, 376, 377
 Otten, Charlotte F., 379
 Ouardi, Hela, 36
 Ovide, 53, 68, 69, 70, 131
 Oxford, 62, 103, 369
 Pacioli, Luca, 40, 43
 Padoue, 40
 Pafford, J. H. P., 457

- Painter, William, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 358, 361, 382, 391
- Palladio
Palladium, 26, 30
- Palladio, Andrea, 40, 41, 46
- Palsgrave, John, 28, 151, 280
- Palter, Robert, 388
- Pandore, 18
- Panofsky, Erwin, 56, 57, 63, 77, 79, 80
- Pape, 84, 90, 104, 110, 113, 114, 367, 369, 401, 420, 449
- Paphos, 70
- Paradis, 304, 306, 316, 344
- Paragone, 31, 36, 44, 132
- Parker, Emma, 61
- Parker, Geoffrey, 399
- Pastoureau, Michel, 247, 275, 396, 400
- Paul V, 401
- Pausanias, 90
- Pays-Bas, 16, 47, 76, 302, 417, 445, 452
- Peacham, Henry, 29, 37, 38
- Peake, Robert, 40, 260
- Pearson, Jacqueline, 380
- Peltonen, Markku, 327
- Percy, Henry, 46, 419
- Perkins, William, 274, 277
- Pesch, Otto Hermann, 102
- Peters, Henriette, 417
- Pétrarque, 45, 172
- Peyras, Jean, 287
- Peyré, Yves, 42
- Phidias, 43
- Phillips, John, 104, 127
- Pic de la Mirandole, Jean, 183, 184
- Pilbeam, Pamela, 376
- Pindarus, 207
- Pironon, Jean, 397
- Platon, 66, 81, 82, 83, 238
- Platter, Thomas, 53, 136
- Pline, 29, 30
- Plotin, 363
- Plutarque, 182, 213, 215, 219, 225, 234, 247, 259, 260
- Poliphile, 83
- Pollock, Jonathan, 217, 371
- Pompée, 212, 222
- Popelard, Mickael, 153, 178
- Portsmouth, 128
- Poséidon, 70
- Poticary, Jerome, 59
- Poton, Didier, 76
- Pratolino, 141, 147
- Price, Hereward T., 383
- Prior, Edward S., 34
- Prométhée, 18, 26
- Psaume, 85, 87
- Puttenham, George, 281
- Pygmalion, 18, 25, 69, 70, 96, 131, 149, 158, 172, 179, 276, 291, 298, 391
- Questier, Michael, 403
- Quignard, Pascal, 34, 237
- Rabelais, François, 395
- Radcliffe, 77
- Raimondi, Marc-Antoine, 298
- Raithby, John, 120
- Randall, Martin, 281
- Raphaël, 46
- Rasmussen, Eric, 361
- Reavley Gair, W., 303
- Rebhorn, Wayne, 196, 393
- Ree, Ennis, 314
- Reese, M. M., 266
- Reese, M.M., 266
- Réforme, 10, 13, 16, 23, 50, 60, 63, 66, 73, 74, 76, 84, 103, 108, 113, 120, 148, 239, 275, 400, 453
- Reilly, Kara, 444
- Renaissance, 10, 15, 16, 20, 32, 35, 40, 41, 43, 46, 47, 51, 54, 55, 60, 64, 66, 72, 74, 75, 83, 84, 96, 103, 133, 137, 140, 142, 149, 162, 169, 170, 200, 213, 254, 264, 278, 282, 288, 295, 367, 379, 452
- Reynolds, John, 398
- Rhodes, 199
- Rhodes, Neil, 308, 389
- Ribner, Irving, 250, 312, 313, 315, 320
- Richter, J. P., 32, 36
- Rickman, Johanna, 329
- Rinehart, Keith, 257
- Rio Barredo, Maria José (del), 53
- Rist, Thomas, 375
- Rivière de Carles, Nathalie, 289
- Robert Greene
Pandosto
The Triumph of time, 270
- Roberts, Sasha, 168, 225
- Robertson, Karen, 264
- Robertson, William, 257
- Robinson, Thomas, 408
- Roe, John, 131
- Roguin (de), Claire-Françoise, 324
- Roller, Duane W., 226
- Romano, Giulio (voir Arétin), 74, 270, 284, 298, 406
- Rome, 10, 12, 32, 39, 40, 43, 46, 48, 65, 73, 80, 91, 113, 114, 127, 164, 183, 184, 189, 192, 193, 195, 199, 204, 205, 206, 209, 213, 215, 216, 219, 220, 224, 225, 227, 231, 232, 237, 247, 256, 380, 401, 405, 441, 449

Ronan, Clifford J., 182
 Ronk Lifson, Martha, 360
 Root, Robert K., 225, 226
 Rorimer, James J., 208
 Rosenthal (Comte de), 56
 Rosenwald, Lessing J., 198
 Roueché, Charlotte, 94
 Rueil, 48
 Rutland (Comte de), 46, 47
 Ruysbroek (de), Jean, 48
 Sabatier, Armelle, 19, 28, 49, 51, 52, 74, 83, 172, 235, 253, 259, 275, 276, 288, 289, 293
 Sabol, Andrew J., 444
 Said, Edward W., 250
 Saint Augustin, 81, 359
 Saint Bernard, 93
 Saint Nicolas, 91
 Saint Paul, 128
 Saint Paul (Cathédrale), 129
 Saint Rombaud, 93
 Saint-Denis (Basilique), 65, 282
 Sainte Agathe, 94
 Sainte Agnès, 91
 Sainte Catherine, 9, 126, 127
 Sainte Foy, 92
 Sainte Lucie, 94
 Sainte Margaret, 9, 219
 Saint-Nazaire et Saint-Celse (Basilique), 35
 Saint-Pierre du Vatican (Basilique), 32
 Saint-Thierry (de), Guillaume, 44
 Salgado, Gamini, 281
 Salzman, Michele Renee, 218
 Sandby, William, 120
 Sangallo (da), Francesco, 32
 Sans-Pareil (palais de), 53
 Santa Maria del Popolo (Église), 65
 Santing, Catrien, 94
 Sarks-Estes, Lisa S., 211
 Saul, Arthur, 398
 Saul, Nigel, 47, 64
 Sawday, Jonathan, 138
 Scavizzi, Giuseppe, 106
 Schiffer, James, 384
 Schmidgall, Gary, 252, 253
 Schmitt, Jean-Claude, 64
 Schneegans, Heinrich, 309
 Scott, Thomas, 93, 398, 420
 Scrots, William, 78
 Seidel, Linda, 61
 Selve (de), Georges, 78
 Sénèque, 81
 Serlio, Sebastiano, 40, 46
 Seymour, Thomas, 260
 Seymour, William, 348

Shakespeare

Antoine et Cléopâtre, 19, 136, 225, 235, 236, 238, 240, 244, 255, 256, 268, 269, 283, 299, 454
Beaucoup de bruit pour rien, 283
Conte d'hiver (Le), 19, 69, 74, 96, 131, 136, 152, 176, 269, 270, 271, 281, 284, 286, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 416, 454, 456, 457, 459, 460
Cymbeline, 136, 178
Deux nobles cousins (Les), 229
Henri IV (deuxième partie), 276
Henri VI, 21, 246, 295
Jules César, 19, 136, 182, 196, 198, 208, 213, 214, 218, 224, 225, 283, 299
Macbeth, 136
Marchand de Venise (Le), 142, 184, 185
Mesure pour mesure, 71
Nuit des rois (La), 45, 252, 283
Othello, 178, 235, 274, 291
Peines d'amour perdues, 196, 423
Périclès, 252
Richard II, 78, 136, 139, 142, 223, 255, 424
Richard III, 145, 146, 194
Roi Lear (Le), 291, 459
Roméo et Juliette, 19, 130, 136, 138, 143, 146, 152, 155, 156, 162, 166, 181, 299, 454
Songe d'une nuit d'été (Le), 319
Titus Andronicus, 148, 290
Tout est bien qui finit bien, 79
Vénus et Adonis, 53, 131
 Shakespeare, William, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 26, 29, 41, 45, 47, 54, 63, 69, 74, 78, 79, 81, 98, 113, 130, 131, 133, 135, 136, 139, 140, 142, 143, 146, 152, 157, 161, 166, 168, 172, 178, 181, 182, 184, 192, 193, 196, 197, 198, 202, 203, 206, 208, 211, 213, 215, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 233, 235, 239, 240, 241, 245, 248, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 264, 269, 270, 271, 274, 276, 278, 283, 285, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 319, 423, 424, 449, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 460
 Shapiro, Stephen A., 14, 225
 Shell, Alison, 367, 403, 429
 Shenley (Manoir de), 127
 Sherbert, Garry, 236
 Sherlock, Peter, 56, 57, 58, 451
 Shershow, Scott Cutler, 145
 Sherwood, Robert, 430

Shewring, Margaret, 13
 Shirley, James, 319
 Sichel, Marion, 259
 Sicile, 270, 271, 275, 277, 285
 Siemon, James R., 15, 182
 Smith, D. K., 89
 Smith, Henry, 88
 Smith, John, 62
 Snyder, Susan, 237, 254
 Sokol, B. J., 270, 291, 298
 Somerset (Comte de), 52, 395
 Sordet, Yann, 48
 Soubriet Velasco, Beatriz, 399
 Southwark, 76, 77
 Souty, François, 76
 Speaight, George, 145
 Spencer, T. J. B., 182
 Spenser, Edmund, 68
 Spivey, Nigel, 90
 Squarzina, Silvia Danesi, 245
 Stanley, Thomas, 130
 Starks-Estes, Lisa S., 211, 212
 Stein, Jess M., 458
 Steinmetz, David C., 111
 Stenton, Doris, 351
 Stephen, Leslie, 76, 77
 Sterrett, Joseph, 172
 Stevens, Richard, 77
 Stockden, John, 429
 Stockton, 59
 Stone, Lawrence, 169, 326
 Stone, Nicholas (le Vieux), 12
 Stow, John, 12, 129, 268
 Strand, 417
 Strasbourg, 46
 Stratford-upon-Avon, 47, 459
 Straton, 207
 Strauss, Linda M., 141, 142
 Strong, Roy, 53, 54, 141, 254, 258, 263, 265, 269
 Strype, John, 394, 395
 Stuart, Arbella, 348
 Sturman, Berta, 302
 Sukič, Christine, 195, 301, 302, 316, 319, 320, 321, 333, 334
 Summerson, John, 72
 Svalduz, Elena, 53
 Sylke, William, 62
 Syracuse, 94, 379
 Talos, 27
 Talvacchia, Bette, 270, 271
 Tamora, 291
 Tamyra, 302, 306, 313, 323, 328, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346
 Tanner, J. R., 114, 118, 120
 Targoff, Ramie, 162, 170, 171
 Tassi, Marguerite, 17, 292
 Taunton, Ethelred Luke, 400
 Taylor, Gary, 19, 394, 399, 404, 444, 448
 Té (Palais du), 270
 Teague, Frances N., 176
 Tennenhouse, Leonard, 346
 Tewkesbury (Abbaye de), 62
 Thanatos, 236, 243
 Theodorson, G. A., 377
 Théophile, 35
 Thomas a Kempis, 48
 Thomas, Louis-Vincent, 236
 Thomas, Vivian, 268
 Thomson, John A. F., 105
 Thomson, Leslie, 135
 Thornton, E. M., 193
 Tibre, 237
 Tigner, Amy, 293
 Tilbury, 263
 Tilney, Edmund, 256
 Titan, 309
 Tomline, E. T., 120
 Toner, Joseph Meredith, 198
 Tönnemann, Andreas, 269
 Topsell, Edward, 379
 Torrigiano, Pietro, 40, 75, 76, 450
 Townshend, Dale, 458
 Traninger, Anita, 94
 Trente (Concile de), 84
 Troie, 26, 32
 Troni, Y., 236
 Truitt, E. R., 54, 55, 141
 Tuke, Thomas, 356
 Tumbleson, Raymond, 403
 Tummers, H. A., 258
 Turgut, Fehmi, 249
 Tyacke, Nicholas, 426
 Tylus, Jane, 46
 Ukraine, 459
 Valls-Russel, Janice, 155
 Van der Weyden, Rogier, 47, 48
 Vasari, Giorgio, 39, 79, 284, 288, 308
 Venet, Gisèle, 233
 Venice, 39, 40, 43, 46, 68, 143
 Vénus, 49, 53, 131, 132, 226, 228, 229, 230, 231, 248, 261, 264
 Vernant, Jean-Pierre, 71
 Vérone, 19, 137, 144, 145, 147, 155, 167, 168, 170, 179, 180, 181
 Verstegan, Richard, 130
 Veyne, Paul, 170, 287
 Vieira, Fátima, 266
 Vienne, 107

Vierge, 31, 84, 90, 91, 92, 93, 357
 Vignola, 46
 Villalón (de), Cristóbal, 140
 Villemur, Frédérique, 36
 Villers, Charles de, 100
 Villquin, Jean-Pierre, 165
 Vinci (de), Léonard, 20, 31, 36, 39, 43, 44, 45, 46, 54, 93, 274
 Vitruve, 38, 41, 43, 44, 46, 67, 276, 277
 Voragine (de), Jacques, 90, 91, 94
 Vries (de), Hans Vredeman, 45, 46
 Vulcain, 18, 26
 Wagner, Jacques, 397
 Waith, Eugene, 232, 233, 234
 Wakeman, John, 62
 Waldstein (Baron), 54
 Walker, Claire, 292, 419
 Walker, Julia M., 249, 256, 261
 Wall, Wendy, 296
 Walpole, Horace, 458
 Walsham (North), 65
 Walsham, Alexandra, 403
 Walsingham, Thomas, 127
 Wandel, Lee Palmer, 245
 Ward, Adolphus William, 394
 Ward, Mary, 417, 429, 430
 Warnke, Martin, 61
 Warren, Penn Robert, 242, 309
 Webb, Nick, 61
 Webster
 Duchesse d'Amalfi (La), 20, 274, 301, 347, 348, 367, 370, 380, 393, 455
 Webster, John, 20, 65, 274, 275, 301, 347, 348, 349, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 363, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 377, 378, 379, 380, 383, 385, 387, 393, 449, 455, 460
 Weever, John, 40, 57, 267
 Weil, Simone, 459
 Weimann, Robert, 22
 Wells (Cathédrale de), 62
 Wells, Stanley, 19
 Westminster (Abbaye de), 9, 40, 75, 76, 121, 158, 258, 263, 268, 271, 450
 Wetter, Immolata, 430
 Weynants-Ronday, Marie-Claire, 59
 Wharton, T. F., 388
 Whetstone, George, 348
 Whigham, Frank, 348, 359, 382
 Whinney, Margaret, 37, 47, 450
 Whitehall (Palais de), 78
 Whitelock, Anna, 260
 Whitlock, Keith, 56
 Whitney, Geoffrey, 67, 287
 Whitting, Robert, 93, 265, 266
 Wilgaux, Jérôme, 27
 Wilkinson, Robert, 89
 Williamson, Elizabeth, 397
 Willis, James, 105
 Wills, Garry, 186, 209, 257
 Wilson Knight, G., 206, 222, 236
 Wilson, Albert Edward, 55
 Wilson, F. P., 456
 Wilson, Ian, 294
 Wilson, Peter Hamish, 399
 Wilson, Richard, 271, 291
 Wilson, Thomas, 66
 Winchester (Cathédrale de), 62, 77
 Winston, Mathew, 320
 Winter, Guillaume, 287, 457
 Wirth, Jean, 27
 Wiseman, Timothy Peter, 219
 Wittenberg, 107, 109
 Wittkower, Rudolf, 33
 Wolfe, Jessica, 54, 55, 140
 Woods, Gillian, 165
 Woods, Kim, 45, 61
 Woodward, Jennifer, 376
 Worcester (Cathédrale de), 64, 116
 Wotton, Henry, 68, 83
 Wright, L. B., 398
 Wright, Thomas, 96, 97
 Wyatt, Michael, 75, 121
 Wycliffe, John, 103, 104, 105
 Yates, Frances, 66, 67
 Yates, Wilson, 309
 Yonge, John, 105
 Yvernault, Martine, 27, 51, 52, 61
 Zeus, 26, 27, 238, 277, 379
 Zimmerman, Susan, 379
 Zurich, 107
 Zwingli, Ulrich, 103, 107, 108, 110, 111, 451

INDEX RERUM

- Abandon, 283, 436, 451
Abîme, 309
Abnégation, 325, 413
Absence, 56, 78, 91, 99, 135, 146, 148, 162,
175, 202, 207, 216, 224, 227, 253, 256,
287, 291
Abus, 109, 115, 367
Accomplissement, 58, 310
Accouchement, 292, 354, 355
Accusation, 84, 277, 415, 439, 440, 441
Achèvement, 237
Acteur, 13, 15, 18, 19, 21, 23, 135, 158, 170,
186, 256, 258, 259, 295, 301, 303, 366,
368, 372, 392, 395, 396, 397, 400, 403,
439, 447, 448, 451, 453, 454, 455, 456,
459, 460
Acteur-statue, 15, 19, 135, 136, 301, 400
Action, 48, 90, 107, 123, 127, 136, 141, 143,
144, 145, 147, 150, 153, 154, 170, 173,
174, 181, 191, 193, 195, 204, 205, 206,
215, 218, 219, 220, 241, 248, 254, 272,
281, 305, 310, 311, 314, 319, 327, 336,
340, 344, 345, 349, 371, 373, 374, 375,
387, 392, 393, 400, 402, 420, 421, 423,
428, 431
Adaptation, 67, 190, 297, 323
Admirable, 306, 390, 404
Admiration, 99, 181, 202, 245, 360
Adoration, adorateur, 91, 101, 109, 112, 192,
202, 225, 229, 232, 244, 245
Adultère, 178, 290, 336, 342, 343, 346
Affrontement, 330, 449
Agalmatophilie, 290
Agissement, 340, 345, 375, 422
Aigle, 306
Air, 179, 186, 193, 229, 278, 308, 354, 375
Albâtre, 34, 35, 178, 353, 362, 383
Aliénation, 21, 156
Allégorie, 12, 26, 81, 82, 83, 151, 264, 282,
394, 397, 399, 400, 431, 448
Alliance, 55, 86, 220, 343, 398, 399, 415,
456
Allure, 39, 119, 228, 229, 254, 258, 282, 322,
328, 392, 454
Allusion, 13, 18, 84, 86, 131, 153, 161, 225,
226, 236, 237, 240, 298, 321, 326, 356,
369, 390, 433
Altération, 191, 313, 320, 451
Altruisme, 419
Amalgame, 86, 131, 190, 236, 240, 263, 304,
417, 429
Amant, 19, 30, 136, 137, 144, 145, 146, 151,
152, 153, 154, 155, 161, 164, 165, 166,
170, 177, 178, 180, 181, 228, 231, 232,
236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243,
245, 248, 260, 269, 339, 343, 346, 366,
371, 374, 381, 382, 383, 454
Ambiguïté, 126, 183, 235, 303, 438, 455
Ambition, 306, 318, 319, 329, 402, 441, 442,
445
Âme, 59, 67, 68, 96, 98, 99, 101, 120, 136,
190, 211, 213, 245, 313, 329, 342, 343,
344, 345, 351, 364, 438
Amour, 30, 99, 101, 132, 136, 143, 144, 146,
152, 153, 154, 155, 158, 160, 162, 164,
170, 171, 172, 174, 181, 192, 206, 225,
227, 228, 231, 232, 233, 236, 237, 238,
239, 240, 243, 245, 251, 255, 267, 318,
319, 336, 338, 339, 340, 346, 348, 353,
366, 368, 384, 386, 401, 406, 412, 425,
427, 437, 459
Androgyne, 238, 261, 263
Ange, 102, 247, 413, 422, 427
Angle, 20, 32, 36, 44, 80, 97, 101, 274, 282,
286, 410
Animal, 57, 82, 86, 138, 142, 219, 220, 221,
243, 306, 314, 377, 378, 379
Animosité, 167, 373
Anneau, 91, 352, 368, 382, 383
Anti-masque, 321
Anxiété, 12, 186, 286, 301, 398
Apathie, 150, 363
Apparat, 322, 330, 366, 396
Apparence, 47, 49, 74, 80, 149, 154, 157, 176,
186, 253, 259, 262, 304, 315, 316, 322,
323, 326, 328, 330, 343, 358, 366, 373,
374, 383, 390, 395, 400, 407, 410, 432,
433, 437, 438, 440, 441, 442, 446, 452
Apparition, 39, 139, 145, 184, 196, 350, 375,
395, 423, 425, 426, 427, 435, 437, 452
Approbation, 323, 404
Arbre, 307, 366, 412
Arche, 199, 237, 452
Architecte, 40, 41, 43, 46, 67, 75, 81, 252,
270, 273, 276, 277, 308
Argent (monnaie), 316, 320, 322, 339, 388,
404, 405
Argile, 26, 88, 127, 283, 314
Armoiries, 202, 451

Armure, 34, 196, 203, 233, 234, 264, 332, 349, 350, 351, 355, 358
 Arrêt, 136, 147, 151, 225, 253, 255
 Arrogance, 188, 238, 303, 320, 323, 349
 Art visuel, 17, 22, 23, 36, 39, 74, 99, 100, 122, 449, 450, 451, 460
 Artifice, 42, 372, 375, 392, 427, 429, 436
 Artisan, 16, 31, 37, 42, 45, 60, 73, 75, 76, 103, 162, 183
 Artiste, 16, 17, 20, 21, 25, 30, 31, 32, 36, 37, 39, 45, 47, 60, 61, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 83, 99, 127, 132, 152, 159, 162, 270, 271, 274, 283, 286, 298, 308, 367, 378, 450, 451, 452, 454
 Asile, 292, 307
 Aspect, 32, 36, 40, 41, 42, 48, 52, 58, 62, 65, 67, 100, 120, 132, 152, 157, 159, 184, 192, 206, 211, 213, 220, 223, 259, 265, 271, 299, 322, 323, 326, 370, 453
 Aspiration, 320, 325, 336, 398, 408
 Assassinat, assassin, 182, 188, 193, 202, 203, 206, 208, 209, 213, 218, 220, 221, 324, 370, 386, 390
 Assurance, 215, 330
 Atrocités, 330
 Attaque, 84, 111, 112, 126, 127, 167, 168, 174, 290, 330, 410, 430, 433, 435, 447, 449
 Attirance, 228, 238, 242, 290, 338, 427
 Attribut, 149, 185, 227, 230, 254, 303, 314, 355, 367, 378
 Audace, 99, 109, 257, 352, 455
 Au-delà, 57, 94, 140, 162, 215, 241, 242, 258, 343, 363, 401, 449
 Augure, 88, 201, 320, 331
 Austérité, 247, 254
 Autel, 9, 31, 75, 85, 86, 87, 123, 125, 229, 265, 288, 443
 Automate, 27, 52, 53, 54, 55, 64, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 205, 293, 344, 449
 Autonomie, 138, 156, 352
 Autorisation, 221, 256, 281
 Autorité, 11, 14, 15, 76, 100, 104, 109, 111, 113, 120, 124, 130, 158, 168, 183, 184, 187, 188, 191, 202, 213, 240, 256, 292, 293, 303, 326, 353
 Avantage, 185, 187, 229, 238, 263, 329, 340, 412, 417, 418, 421
 Avatar, 228, 343, 388
 Avenir, 68, 181, 304, 317, 351, 385, 427
 Aveuglement, 154, 219, 227, 383
 Avidité, 71, 235, 317, 366, 368, 403
 Avortement, 412, 413
 Baiser, 179, 180, 234, 353, 371, 434, 435
 Barbare, 36, 329
 Barge, 229, 246
 Baroque, 63
 Basilic, 370
 Beauté, 33, 38, 42, 43, 44, 45, 83, 149, 160, 165, 172, 175, 179, 218, 228, 233, 246, 247, 254, 255, 258, 277, 360, 363, 432, 434, 459
 Bienveillance, 191, 369, 433
 Bijou, 18, 164, 267
 Blancheur, 25, 259, 397, 442
 Blason, 451, 452
 Blessure, 194, 210, 211, 221
 Bois (arbre), 26, 27, 31, 33, 34, 35, 47, 54, 85, 86, 97, 101, 111, 126, 129, 130, 139, 148, 268, 304, 357, 400, 453
 Bonheur, 304, 340, 359, 364
 Bonté, 331, 392, 401, 403, 431, 433, 436, 438, 443
 Bouc émissaire, 220
 Boue, 26, 31
 Bravoure, 203, 302, 329, 331, 334
 Bronze, 33, 34, 50, 75, 156, 157, 158, 159, 199, 283
 Bruit, 155, 361, 371, 422, 435
 Buste, 26, 58, 75, 124, 265, 450
 But, 9, 25, 42, 49, 51, 79, 84, 95, 101, 146, 149, 153, 155, 166, 183, 196, 200, 204, 210, 261, 266, 268, 286, 295, 301, 303, 311, 319, 325, 329, 343, 356, 359, 361, 392, 401, 403, 404, 413, 416, 420, 421, 423, 425, 428, 433, 439, 442, 444, 445, 446, 455
 Cadavre, 62, 63, 126, 129, 180, 195, 210, 213, 221, 361, 371, 376
 Cadence, 143, 145, 444
 Calabre, 43, 366
 Calme (n.), 183, 194, 252, 365
 Calomnie, 331, 374
 Calvinisme, 426
 Cannibale, 330
 Caprice, 308
 Captif, 67, 82, 192, 199, 289, 292
 Caractère, 79, 81, 98, 116, 129, 132, 144, 148, 158, 159, 207, 242, 246, 260, 271, 288, 312, 324, 330, 333, 336, 348, 349, 361, 371, 374, 382, 384, 388, 389, 424, 429
 Carapace, 156, 351
 Carcan, 156, 319, 362
 Carence, 275, 276
 Caricature, 309, 323, 337
 Castration, 404
 Catharsis, 195, 456

Catholicisme, 73, 92, 97, 249, 269, 367, 397, 413, 449
 Catholique, 10, 11, 12, 15, 20, 45, 71, 73, 74, 84, 89, 91, 93, 97, 100, 102, 105, 110, 111, 121, 122, 127, 128, 130, 140, 148, 171, 174, 180, 185, 220, 245, 250, 254, 266, 267, 271, 282, 292, 301, 342, 367, 368, 376, 377, 389, 394, 396, 397, 398, 399, 401, 404, 405, 407, 408, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 423, 424, 429, 430, 431, 433, 437, 440, 441, 443, 444, 447, 448, 454, 455
 Caverne, 81, 82, 83
 Célébration, 167, 242
 Célibat, 70, 287, 403, 412, 423, 425, 437, 438
 Cendre, 243
 Censure, 13, 255, 256, 453
 Céramique, 33, 156, 157, 284
 Cercueil, 34, 364
 Cérémonie, 154, 231, 240, 265, 268, 367, 368
 Certitude, 153, 216, 232, 352, 361, 395
 Céruse, 259
 Cerveau, 66, 322
 Chagrin, 78, 143, 174, 267, 277, 353, 376, 432
 Chair, 35, 90, 96, 132, 176, 235, 258, 290, 306, 347, 406, 412, 445, 449
 Chambre, 145, 146, 152, 154, 173, 176, 178, 337, 338, 339, 340, 355, 360, 370, 375, 381, 384, 385
 Chance, 304, 311, 312, 317, 383, 391, 397, 410, 427
 Changement, 10, 12, 72, 98, 113, 124, 173, 191, 232, 244, 288, 299, 306, 310, 326, 328, 338, 346, 389, 391, 437, 441, 449, 451, 452, 454
 Chaos, 194, 210, 212, 220, 309, 341
 Chapelle, 9, 31, 40, 118, 126, 127, 128, 145, 271, 288, 291, 363
 Chapiteau, 452
 Charisme, 188, 206, 254
 Charité, 12, 318, 368, 391, 413, 414, 419, 432
 Charme, 230, 231, 242, 247, 270, 338, 340, 418, 426, 442
 Chasseur, 306
 Chaste, 178, 293
 Chasteté, 254, 289, 406, 411, 413, 416, 421, 432, 435
 Châtiment, 66, 67, 125, 126, 219, 407
 Chérubin, 452
 Chevalerie, chevalier, 34, 71, 76, 196, 202, 208, 229, 313, 317, 318, 320, 324, 325, 326, 327, 328, 332, 333, 334, 337, 347
 Choix, 11, 47, 58, 64, 145, 146, 187, 189, 210, 277, 292, 307, 347, 358, 394, 395, 397, 454, 456
 Chorégraphie, 321
 Chose, 17, 42, 79, 82, 96, 98, 99, 109, 112, 123, 132, 137, 154, 209, 216, 246, 274, 283, 289, 305, 317, 330, 363, 364, 375, 383, 386, 387, 390, 412, 421, 422
 Chrétien, 29, 88, 90, 92, 103, 111, 211, 343, 345, 384, 401, 405, 418, 439
 Chute, 88, 207, 245, 310, 313, 315, 316, 325, 330, 344, 405, 416
 Cimetière, 51, 55, 56, 227, 292, 378
 Cire, 34, 42, 68, 69, 97, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 164, 268, 361, 375, 376, 377, 460
 Civilisation, 34, 250
 Clan, 143, 166, 167, 170, 325, 397
 Classicisme, 43, 73, 269
 Clémence, 284, 335, 390
 Clergé, 114, 116, 119, 285
 Cœur, 19, 25, 101, 160, 174, 192, 217, 218, 219, 233, 245, 257, 272, 273, 284, 287, 310, 346, 353, 378, 381, 385, 386, 406, 442
 Colère, 91, 94, 99, 108, 210, 232, 259, 277, 279, 289, 290, 320, 324, 363, 365, 368, 371, 374, 379, 387, 411
 Colonne, 67, 89, 113, 227, 237
 Colosse, 192, 199, 210, 227, 235, 314, 318, 319, 320
 Combat, 122, 314, 325, 327, 332, 333
 Commande (n.), 46, 47, 56, 69, 76, 77, 452
 Commémoration, 57, 61, 68, 181
 Communication, 109, 124, 137, 195, 215, 256, 261, 456
 Communion, 104, 297
 Compas, 277
 Compassion, 91, 192, 195, 391
 Complétude, 320
 Complexion, 416
 Compliment, 328, 419, 443
 Complot, 205, 326, 331, 370, 415, 416
 Comportement, 95, 152, 187, 190, 196, 206, 212, 227, 229, 244, 249, 252, 274, 310, 326, 328, 331, 340, 349, 360, 361, 363, 371, 377, 381, 383, 410, 411, 418, 423, 434, 442, 454
 Conception, 11, 37, 39, 45, 69, 80, 81, 102, 112, 135, 155, 187, 274, 281, 283, 286, 304, 413, 419
 Concupiscence, 322

Condamnation, 100, 371
 Conduite, 70, 224, 251, 262, 305, 323, 344, 393, 396, 410, 429
 Confesseur, 177, 339, 408, 409
 Confession, 404, 405, 406, 407, 413, 429, 433
 Confessionnel, 103, 247
 Confiance, 168, 214, 310, 339, 404, 418, 431, 433, 436, 440
 Confinement, 145, 281
 Confiscation, 11, 287
 Conflit, 15, 147, 167, 209, 244, 336, 398, 399
 Confrontation, 324, 327
 Confusion, 72, 79, 132, 180, 183, 309, 321
 Conquête, 303, 420, 452
 Conscience, 44, 60, 81, 102, 149, 163, 181, 193, 194, 317, 336, 340, 352, 390, 410, 415
 Conséquence, 13, 19, 87, 99, 115, 194, 253, 272, 280, 310, 315, 317, 327, 340, 351, 370, 435, 449
 Consistance, 237, 245, 358
 Conspirateur, conspiratrice, 188, 193, 195, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 212, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 223, 286, 415
 Constance, 190, 200, 201, 251, 287, 366
 Constitution, 113, 124
 Construction, 40, 44, 52, 57, 73, 79, 157, 158, 160, 164, 183, 258, 289, 312, 313, 385, 448
 Contemplation, 96, 137, 305
 Contenance, 313
 Continuité, 46, 72, 258, 387
 Contraire, 116, 126, 179, 201, 236
 Contraste, 34, 200, 221, 277, 307, 317, 400, 442, 444, 457
 Contrat, 212, 353, 383, 428, 431, 437, 438, 452
 Contrefaçon, 79
 Contremaître, 277
 Contrôle, 114, 188, 259, 349
 Conviction, 14, 167, 205, 322, 347, 350, 405, 411, 419
 Convoitise, 71, 306, 309, 317, 447
 Copie, 43, 60, 164, 289, 306, 386
 Corbeau, 294
 Corps, 31, 32, 36, 38, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 57, 59, 60, 62, 65, 94, 99, 101, 139, 140, 146, 156, 160, 162, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 189, 194, 195, 201, 203, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 231, 235, 236, 238, 242, 243, 251, 257, 262, 263, 265, 267, 271, 274, 281, 289, 298, 306, 308, 309, 315, 322, 333, 340, 351, 356, 362, 363, 366, 370, 371, 372, 374, 378, 379, 380, 384, 385, 386, 389, 391, 392, 460
 Corruption, 17, 92, 103, 312, 313, 319, 320, 331, 336, 339, 342, 344, 366, 367, 368, 448, 455
 Cortège, 199, 240, 288, 386
 Cosmétique, 259, 267
 Couleur, 21, 31, 35, 38, 42, 47, 72, 83, 125, 138, 143, 144, 148, 149, 157, 160, 172, 173, 179, 202, 229, 240, 247, 251, 253, 259, 275, 356, 362, 370, 389, 396, 400, 436, 441, 442, 446, 448
 Coupable (n.), 407
 Cour, 40, 200, 261, 269, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 331, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 346, 348, 350, 367, 374, 375, 381, 397, 443, 456
 Courage, 235, 257, 283, 310, 326, 331, 362, 364, 385, 390, 443
 Courbe, 77, 78, 157, 265, 388
 Courbette, 328, 427
 Couronne, 13, 58, 59, 114, 186, 189, 194, 251, 266, 363, 404, 424
 Couronnement, 265, 268
 Courroux, 324
 Courtisan, 196, 304, 305, 306, 307, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 369, 381
 Courtois, 290, 323, 326, 339
 Coutume, 168, 267, 376
 Couvent, 292
 Crainte, 16, 96, 99, 133, 375, 382, 404, 437
 Crâne, 78, 384, 385
 Créateur, 26, 127, 207, 259, 285, 298, 306, 345
 Création, 27, 69, 86, 89, 99, 102, 127, 161, 278, 280, 281, 284, 287, 291, 433, 454, 459
 Créativité, 23, 299
 Créature, 49, 70, 132, 149, 158, 160, 169, 176, 179, 188, 208, 215, 219, 230, 243, 244, 245, 246, 264, 285, 307, 312, 313, 314, 334, 345, 369, 375, 378, 391, 393, 399, 432, 444
 Crédulité, 425
 Crime, 118, 129, 239, 240, 331, 345, 370, 371, 384, 391
 Croix, 27, 44, 47, 48, 64, 106, 124, 141, 368
 Croyance, 17, 70, 93, 95, 97, 103, 109, 193, 223, 345, 347, 411, 425, 435

Croyant, 20, 88, 90, 92, 94, 95, 106, 108, 125, 247, 338
 Cruauté, 91, 217, 346, 349, 364, 368, 371, 376, 404
 Crucifix, 101, 107, 452
 Cuivre, 33, 157, 166, 362
 Culpabilité, 91, 178, 273, 292, 340, 440
 Culte, 31, 49, 62, 70, 87, 93, 101, 102, 107, 109, 116, 122, 138, 244, 266, 357, 368
 Cupidité, 442
 Cupidon, 247
 Curiosité, 137, 142, 214, 288, 328, 426
 Cycle, 145, 147, 218, 241, 242
 Damnation, 66, 343, 380, 447, 448
 Danger, 21, 96, 116, 119, 122, 177, 194, 216, 314, 317, 326, 340, 351, 353, 354, 372, 408, 435, 447
 Danse, 154, 321, 322
 Décadence, 213, 223, 255, 321, 347, 444
 Décapitation, 125
 Déception, 324, 398
 Décès, 27, 57, 58, 107, 147, 182, 272, 285, 286, 292, 363
 Déchirement, 339
 Décision, 10, 58, 94, 114, 116, 143, 146, 189, 210, 215, 222, 277, 287, 352, 354, 366, 415, 437, 449
 Déclin, 37, 213, 325, 449
 Décomposition, 62, 258, 362, 378, 379
 Déconstruction, 237, 310
 Décor, 12, 13, 14, 15, 19, 72, 143, 380
 Décoration, 49, 65, 73, 75, 76, 219, 380
 Dédain, 186, 188, 307
 Déesse, 30, 43, 53, 70, 131, 132, 165, 173, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 239, 249, 386
 Défaillance, 91, 99, 222, 277, 336
 Défaite, 233, 234, 250, 313
 Défaut, 185, 196, 235, 272, 273, 280, 301, 335, 388, 389, 444
 Défenseur, 109, 320, 441
 Déformation, 78, 79, 80, 159, 269, 308, 378, 381
 Défunt, 34, 56, 57, 58, 60, 66, 93, 120, 206, 210, 211, 218, 220, 221, 268, 269, 289, 295, 296, 297, 388, 451
 Dégradation, 87, 124, 125, 129, 130, 343
 Délit, 114, 404, 406, 430
 Démence, 277
 Demeure, 34, 124, 145, 173, 188, 190, 193, 242, 274, 285, 344, 364
 Demi-dieu, 235, 321, 334
 Demi-gisant, 64, 65
 Démolition, 314, 326
 Démon, 316, 343, 378, 383, 388
 Dénuement, 305, 317
 Déséquilibre, 227, 275, 315, 456
 Désespoir, 208, 324, 343, 361, 435
 Déshonneur, 208, 346
 Désintégration, 237, 343, 377
 Désinvolture, 323
 Désir, 57, 69, 70, 71, 91, 96, 127, 131, 142, 146, 152, 172, 173, 206, 226, 231, 232, 236, 239, 243, 255, 275, 290, 291, 292, 298, 314, 320, 325, 332, 335, 336, 343, 345, 346, 350, 363, 374, 402, 406, 407, 408, 409, 421, 426, 428, 437, 445, 459
 Désordre, 207, 256, 309
 Dessin, 30, 31, 36, 38, 39, 43, 54, 75, 77, 118, 198, 261, 298, 450
 Destin, 51, 139, 167, 229, 256, 314, 331, 333, 386, 425
 Destinée, 46, 95, 196, 304, 331, 343, 344, 349, 358, 392, 420, 425, 426
 Destruction, destructeur, destructrice, 14, 37, 84, 87, 89, 97, 105, 106, 107, 108, 111, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 135, 194, 210, 212, 236, 237, 244, 250, 331, 358, 360, 373, 405, 406, 453, 459
 Détermination, 201, 206, 257, 418, 428
 Déviance, 239, 402
 Dévot, 172, 245, 337
 Dévotion, 10, 27, 48, 64, 90, 91, 101, 106, 109, 115, 141, 294, 330, 376, 414, 416, 433
 Dévouement, 232, 318
 Diable, 309, 343, 369, 372, 373, 374, 375, 378, 383, 395, 413, 414, 443
 Diamant, 349, 350
 Dichotomie, 316
 Dictateur, 188, 202, 206, 214, 459
 Difformité, 308
 Diffusion, 39, 46, 102, 110
 Dignité, 104, 204, 352, 360, 361, 364, 411, 436
 Dimension, 9, 14, 20, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 36, 42, 50, 52, 56, 65, 67, 71, 77, 80, 84, 85, 89, 95, 99, 104, 122, 132, 165, 192, 211, 218, 226, 245, 247, 258, 266, 267, 269, 274, 298, 301, 309, 325, 353, 449, 451, 453, 460
 Diptyque, 357
 Disciple, 47, 84, 107, 400, 417
 Discipline, 307, 442
 Discordance, 431
 Discours, 13, 17, 98, 109, 168, 181, 183, 184, 186, 188, 192, 194, 195, 204, 206, 209, 210, 216, 248, 251, 263, 272, 313, 317,

318, 328, 339, 350, 356, 363, 400, 407,
 410, 420, 440, 443
 Disgrâce, 234, 255, 378, 446
 Dislocation, 315
 Disparition, 107, 272, 284, 301, 337, 459
 Dissension, 431
 Dissimulation, 154, 313, 317, 396, 406, 441,
 442
 Dissolution, 34, 97, 116, 237, 269, 378
 Distorsion, 308
 Divinité, 33, 94, 102, 107, 193, 211, 215, 219,
 227, 229, 238, 309
 Docilité, 169, 253
 Doctrine, 102, 103, 107, 108, 111, 113, 128,
 223, 401, 414, 419, 425
 Domination, 204, 248, 264, 384
 Douceur, 99, 252, 414
 Douleur, 22, 50, 91, 106, 160, 283, 326, 345,
 361, 364
 Doute, 152, 181, 197, 201, 273, 375, 377,
 403, 418, 434, 439, 456, 459
 Draperie, 38, 49, 63
 Droit, 44, 317
 Droiture, 329, 441
 Duel, 175, 229, 302, 314, 324, 325, 326, 327,
 337, 402
 Duperie, 95, 153, 444
 Duplicité, 45, 101, 298, 305, 306, 325, 371,
 372, 390, 401, 405, 413, 437, 442
 Dureté, 69, 184, 238, 252, 257, 284, 386
 Dynamisme, 23
 Ébauche, 54, 73, 161, 164
 Ecclésiastique, 39, 115, 128, 342, 367, 368,
 414, 433
 Échec, 132, 233, 250, 303, 315, 332, 333,
 334, 336, 337, 347, 392, 393, 394, 395,
 396, 397, 398, 400, 402, 403, 410, 416,
 418, 421, 425, 426, 428, 433, 438, 442,
 445, 446, 447, 448, 451
 Échelle, 130, 274, 431
 Échiquier, 393, 395, 396, 397, 400, 409, 416,
 419, 421, 425, 428, 431, 446, 455, 460
 Édification, édifice, 38, 68, 138, 181, 200,
 273, 278, 287, 288, 451
 Effigie, 19, 34, 40, 62, 64, 65, 75, 130, 158,
 178, 223, 265, 267, 268, 271, 284, 296,
 298, 352, 376, 377, 452
 Effort, 31, 74, 121, 234, 285, 369, 398
 Effroi, 90, 99, 176, 195, 217, 364, 375
 Égalité, 206
 Égoïsme, 424
 Élément, 15, 26, 43, 65, 67, 72, 107, 108, 115,
 121, 124, 173, 174, 195, 213, 226, 230,
 237, 247, 307, 308, 311, 362, 379, 380,
 426, 432, 451, 452, 458, 459
 Éloge, 51, 139, 181, 274, 285, 404
 Éloquence, 186, 193, 345, 412
 Émasculat[i]on, émasculé, 233, 249, 264
 Emblème, 29, 67, 202, 222, 307, 385, 386
 Émotion, 50, 54, 70, 90, 99, 187, 266, 268,
 338, 359, 363, 386, 416
 Empereur, 56, 85, 126, 182, 184, 185, 186,
 187, 188, 189, 200, 201, 206, 207, 209,
 212, 213, 215, 223, 312, 332, 399
 Empoisonnement, 370
 Emprisonnement, 279
 Enchantement, 230, 375, 422
 Enfance, 94, 266, 272, 285, 290, 342
 Enfant, 27, 50, 57, 64, 70, 75, 76, 77, 91, 94,
 97, 136, 138, 145, 146, 152, 155, 158, 161,
 169, 174, 194, 247, 265, 267, 268, 277,
 280, 303, 329, 350, 354, 355, 357, 358,
 360, 362, 370, 376, 377, 379, 384, 391,
 392, 402, 413, 445, 450
 Enfer, 240, 309, 340, 341, 343, 356, 383, 401,
 403, 415, 425, 430, 438, 446, 447, 458
 Enfermement, 166, 174, 179, 281, 360
 Engagement, 195, 196, 198, 201, 202, 203,
 204, 206, 207, 208
 Ennemi, 22, 27, 93, 163, 164, 167, 193, 222,
 242, 251, 313, 323, 325, 326, 332, 354,
 386, 405, 421, 440
 Ennui, 322
 Ensorcellement, 247, 437
 Entourage, 56, 150, 152, 187, 189, 195, 324,
 326, 334, 388
 Entrailles, 94, 164, 189, 312, 356
 Entrave, 165, 170, 207, 363
 Enveloppe, 158, 211, 242, 307, 322, 323, 330,
 338, 340, 430
 Envie, 49, 71, 181, 185, 214, 241, 243, 246,
 292, 306, 317, 331, 339, 349, 350, 368,
 402, 406, 410, 418, 435
 Envoûtement, 247
 Épée, 67, 114, 137, 207, 248, 261, 264, 327,
 331, 333, 363, 368, 369, 392
 Éphémère, 244, 334
 Épilepsie, 193, 213
 Épitaphe, 47, 57, 58, 59, 162, 210, 295, 296
 Épouse, époux, 12, 22, 57, 64, 66, 70, 89, 94,
 139, 153, 174, 178, 188, 189, 192, 194,
 196, 201, 206, 216, 219, 231, 236, 237,
 240, 252, 254, 262, 272, 274, 278, 279,
 282, 283, 287, 289, 290, 291, 292, 293,
 302, 303, 335, 336, 337, 338, 340, 341,
 342, 343, 345, 346, 347, 348, 351, 352,
 353, 354, 358, 361, 370, 382, 383, 384,
 385, 386, 404, 417, 423, 425, 426, 427,
 437, 454

Épreuve, 17, 106, 156, 159, 305, 337, 436, 437
 Équilibre, 38, 214, 232, 274, 275, 285, 301, 327, 339, 340, 347
 Érection, 27, 161, 213, 234, 255, 260, 268, 297, 334
 Érigé, 15, 34, 48, 51, 53, 56, 65, 88, 111, 113, 124, 136, 160, 162, 199, 222, 266, 269, 288, 289
 Erreur, 68, 74, 102, 151, 182, 286, 401, 402, 403, 406, 419, 420, 441
 Eschatologique, 56, 63, 242, 363
 Esclave, 18, 199, 207, 216, 232, 235, 289
 Escroc, 296, 414
 Espace, 42, 48, 51, 53, 63, 71, 74, 79, 92, 111, 143, 144, 145, 151, 156, 162, 166, 190, 278, 289, 291, 308, 321, 360, 396, 453
 Espérance, 304, 318
 Espion, 369, 421
 Espoir, 20, 164, 175, 181, 279, 303, 334, 376, 411, 454
 Essence, 15, 98, 135, 163, 164, 212, 262, 297, 306, 442
 Esthétique, 9, 17, 19, 20, 40, 43, 52, 63, 72, 81, 83, 109, 157, 195, 228, 251, 269, 275, 278, 289, 298, 376, 455, 456, 459
 Éternité, 57, 71, 230, 231, 235, 243, 269, 284, 315, 333, 345, 352, 459
 Éthique, 20, 41, 67, 195, 393, 456
 Étoile, 149, 200, 226, 344, 364
 Étranger, étrangère, 16, 41, 86, 114, 195, 249, 250, 255, 283, 391, 450, 452
 Être (individu), 18, 26, 32, 55, 57, 59, 70, 71, 78, 82, 87, 90, 93, 99, 100, 101, 102, 126, 127, 129, 131, 132, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 147, 151, 154, 157, 158, 159, 161, 164, 171, 181, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 200, 201, 202, 205, 206, 214, 215, 235, 238, 253, 257, 259, 260, 262, 263, 267, 278, 284, 285, 293, 294, 304, 305, 306, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 320, 321, 323, 327, 328, 330, 332, 335, 339, 341, 342, 343, 346, 347, 348, 350, 353, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 392, 400, 401, 405, 412, 415, 416, 422, 424, 425, 438, 445, 453, 455, 458, 459
 Étreinte, 239, 243
 Évidence, 65, 159, 202, 220, 264, 277, 305, 323, 364, 385, 411, 453
 Excès, 122, 157, 201, 214, 215, 217, 218, 224, 244, 249, 275, 277, 387, 444
 Exclusion, 306
 Exigence, 17, 64, 119, 254, 307, 385, 452
 Exil, 150, 215, 307, 399
 Expiation, 104, 287, 392
 Extase, 137, 239, 363
 Extérieur, 44, 72, 101, 102, 146, 147, 185, 189, 259, 278, 306, 322, 323, 328, 332, 333, 348, 372, 442
 Extravagance, 308, 323
 Extrême, 303, 338, 374, 385
 Façade, 12, 333, 348, 367
 Facilité, 323
 Façonnage, 159, 164, 187, 232, 233, 330, 379
 Façonnement, 316, 392
 Factice, 293, 424
 Faiblesse, 49, 112, 144, 160, 193, 213, 254, 255, 257, 261, 292, 301, 314, 315, 319, 320, 352, 405, 406, 445, 455
 Faille, 315, 320, 411, 418, 432, 442
 Fantaisie, 62, 69, 308
 Fantasque, 308
 Fantôme, 27, 82, 112, 194, 203, 215, 312, 331, 332, 334, 344, 346
 Fascination, 17, 21, 23, 131, 248, 437
 Faste, 307, 444
 Fausseté, 304, 313, 321, 326, 356, 369, 371, 372, 405, 427, 441, 442, 446
 Faute, 178, 181, 304, 341, 388, 392, 395, 405, 436, 445
 Faveur, 128, 186, 187, 283, 303, 316, 317, 339, 392, 415, 422, 450
 Fée, 154
 Féminité, 211, 246, 260, 261, 263, 266
 Femme, 9, 12, 19, 25, 26, 35, 58, 64, 67, 70, 76, 86, 89, 91, 94, 96, 97, 132, 136, 143, 145, 152, 160, 161, 165, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 189, 190, 194, 219, 228, 233, 235, 238, 239, 244, 245, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 262, 263, 264, 267, 273, 275, 283, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 297, 299, 303, 306, 323, 328, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 363, 364, 366, 369, 371, 385, 386, 388, 403, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 423, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 433, 435, 436, 439, 445, 454, 455
 Fer, 33, 88, 141, 144, 157, 233, 285, 388
 Ferveur, 30, 71
 Festivités, 144, 199, 219, 224, 443
 Fête, 51, 70, 126, 167, 209, 219, 322
 Feu, 18, 26, 82, 83, 85, 108, 127, 175, 216, 307, 333, 334, 350, 358, 360, 457
 Fidèle (n.), 27, 93, 94, 102, 110, 118, 138, 245, 337, 376

Fidélité, 232, 303, 314
 Fiel, 306
 Fierté, 330, 410
 Figure, 31, 42, 43, 44, 49, 58, 63, 64, 65, 68, 78, 84, 87, 92, 129, 152, 183, 196, 199, 202, 208, 213, 225, 235, 264, 283, 308, 361, 367, 376, 380, 386, 389, 397, 439
 Figurine, 33, 143, 149, 158, 159, 375
 Fioriture, 12, 105
 Flamme, 242, 307, 356, 443, 458
 Flatterie, 323
 Flatteur, 58, 197, 319, 424, 425, 427
 Foi, 15, 92, 94, 100, 101, 102, 105, 110, 121, 220, 318, 368, 419, 431, 439
 Folie, 107, 125, 127, 170, 235, 239, 281, 285, 361, 364, 369, 370, 371, 372, 377, 379, 380
 Fondation, 418
 Fontaine, 51, 53, 147, 148, 223, 414
 Force, 31, 32, 44, 49, 53, 85, 95, 114, 116, 145, 154, 205, 210, 223, 224, 233, 234, 235, 238, 255, 271, 281, 282, 283, 298, 310, 312, 318, 326, 332, 333, 336, 345, 360, 361, 368, 389, 395, 399, 438, 451
 Forme, 9, 10, 12, 21, 23, 27, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 47, 48, 54, 68, 72, 75, 79, 83, 93, 96, 99, 104, 107, 108, 123, 125, 130, 138, 139, 147, 149, 157, 158, 159, 160, 161, 165, 166, 192, 198, 203, 237, 246, 259, 261, 269, 277, 278, 280, 283, 286, 289, 296, 297, 298, 299, 307, 308, 315, 320, 322, 327, 328, 332, 338, 341, 345, 359, 360, 363, 364, 367, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 380, 385, 388, 389, 390, 392, 393, 396, 418, 425, 428, 433, 435, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 459
 Fortification, 67, 361
 Fortune, 304, 311, 329, 364, 381
 Forum, 190, 194, 219
 Fourberie, 233, 313, 413, 423, 424
 Fracture, 316
 Fragilité, 314, 355, 364, 385
 Frayeur, 99, 277, 340
 Froideur, 189, 252, 253
 Fronton, 452
 Fruit défendu, 304, 312, 388
 Fuite, 77, 236, 249, 422
 Funérailles, 34, 213, 223, 258, 268, 375
 Fureur, 295, 326, 360, 374
 Fusion, 157, 161, 240
 Galerie, 195, 288
 Géant, 27, 238, 309, 378
 Gentilhomme, 136, 302, 303, 324, 423
 Geôlier, 360, 361
 Geste, 52, 55, 99, 120, 137, 140, 148, 174, 220, 221, 272, 289, 290, 320, 335, 360, 368, 388, 433, 453
 Gisant, 34, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 76, 175, 177, 178, 180, 181, 194, 203, 207, 209, 210, 213, 217, 221, 251, 281, 284, 305, 333, 364, 365, 371
 Glaise, 18, 26, 33, 85, 157, 158, 159, 161, 164, 278, 288, 305, 307
 Gloire, 57, 76, 85, 111, 140, 208, 213, 218, 234, 243, 255, 260, 264, 268, 306, 326, 334, 335
 Gorgone, 70
 Goût, 46, 47, 185, 322, 323, 405, 441
 Gouvernance, 15, 113, 125, 188, 272, 399
 Grain, 306
 Grandeur, 49, 120, 136, 214, 233, 311, 313, 329, 332, 352, 393, 396, 400, 455
 Gravure, 10, 11, 21, 34, 46, 53, 60, 83, 103, 111, 298, 406, 450
 Grossesse, 351, 355
 Grotesque, 46, 227, 228, 308, 309, 315, 322, 378, 380, 381, 389
 Grotte, 46, 51, 82, 147, 380
 Guérison, 94, 406
 Guerre, guerrier, 12, 45, 163, 194, 203, 209, 210, 213, 216, 222, 224, 231, 233, 234, 248, 318, 325, 363, 397, 399, 454
 Guet-apens, 302, 331
 Guide, 191, 305, 319
 Guirlande, 452
 Habileté, 161, 270, 333
 Habitude, 144, 217, 294, 348, 373, 411
 Haine, 99, 165, 166, 167, 170, 345, 375, 454
 Harmonie, 38, 41, 42, 43, 99, 220, 374, 425
 Hasard, 311, 395
 Héritage, 27, 97, 166, 299, 455
 Héritier, 90, 167, 289, 458
 Hermaphrodite, 352
 Héroïsme, 49, 196, 310, 313, 318, 325, 334, 336
 Héros, 197, 203, 210, 218, 221, 222, 235, 239, 306, 309, 312, 318, 325, 326, 332, 333, 334, 335
 Hiérarchie, 38, 57, 104, 115, 291, 401, 402, 428
 Hommage, 49, 56, 59, 101, 102, 229, 240, 255, 269, 293, 295
 Homme, 9, 18, 30, 33, 41, 43, 44, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 66, 67, 78, 81, 82, 85, 86, 87, 89, 91, 94, 95, 100, 101, 102, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 131, 132, 141, 143, 144, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 169, 170, 176, 184, 185, 186, 187, 193, 194,

195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
 206, 207, 208, 210, 213, 216, 219, 220,
 224, 229, 233, 234, 235, 238, 249, 252,
 255, 256, 257, 261, 262, 263, 264, 280,
 286, 290, 291, 293, 298, 301, 303, 304,
 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312,
 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320,
 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329,
 330, 334, 335, 336, 339, 342, 343, 344,
 345, 346, 347, 349, 351, 352, 353, 354,
 355, 363, 366, 367, 369, 372, 373, 378,
 379, 382, 383, 385, 386, 387, 390, 392,
 393, 401, 407, 408, 413, 414, 423, 425,
 427, 428, 433, 437, 440, 447, 453, 455,
 458
 Homme-statue, 131, 132, 301, 318, 336, 447
 Honnêteté, 190, 310, 318, 319, 338, 433
 Honneur, 21, 30, 57, 101, 126, 181, 196, 203,
 206, 207, 208, 210, 228, 232, 234, 235,
 238, 309, 324, 325, 326, 329, 332, 335,
 340, 345, 357, 374, 384, 389, 406, 410,
 411, 412, 421, 425, 435, 443
 Honorabilité, 329
 Honte, 67, 255, 336, 341, 430
 Horloge, 64, 138, 139, 253
 Hostilité, 125, 167, 373
 Humain (n.), 18, 25, 55, 65, 70, 71, 87, 90,
 93, 100, 101, 127, 129, 131, 132, 138, 140,
 161, 181, 193, 206, 253, 284, 285, 314,
 332, 341, 365, 371, 378, 380, 383, 385,
 447, 458, 459
 Humanité, 49, 51, 57, 153, 298, 303, 306,
 315, 335, 344, 346, 416
 Humeur, 170, 186, 193, 246, 251, 370, 371,
 373
 Humilité, 101, 309, 365, 447
 Hypocrisie, hypocrite, 118, 273, 320, 321,
 325, 341, 367, 371, 387, 390, 401, 424
 Icône, 109, 172, 223, 235, 247, 249, 263
 Iconoclasme, iconoclaste, 14, 77, 82, 83, 86,
 89, 105, 107, 108, 109, 110, 113, 118, 120,
 125, 126, 127, 130, 201, 218, 222, 271,
 346, 358, 438, 449
 Idéalisme, 314
 Identité, 122, 165, 169, 183, 270, 285, 310,
 331, 344, 384, 390, 393
 Idolâtre, 87, 171, 287
 Idolâtrie, 14, 84, 91, 92, 101, 116, 118, 126,
 201, 245, 405, 444
 Idole, 86, 87, 102, 107, 126, 130, 132, 245,
 249, 339, 356, 357
 Idylle, 152, 341, 407
 Ignorance, 207, 402, 410, 415, 434, 437
 Illusion, 47, 79, 80, 138, 141, 142, 143, 149,
 151, 152, 153, 154, 155, 156, 194, 287,
 313, 314, 333, 339, 341, 350, 439, 442
 Illusionnisme, 376
 Image, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 23,
 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 42,
 43, 51, 55, 56, 59, 62, 63, 65, 66, 69, 75,
 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117,
 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125,
 127, 128, 129, 130, 143, 148, 153, 158,
 159, 160, 161, 165, 169, 171, 172, 181,
 183, 185, 186, 189, 192, 196, 199, 200,
 202, 205, 207, 210, 212, 213, 218, 220,
 222, 223, 225, 228, 229, 231, 233, 234,
 235, 237, 241, 242, 255, 257, 260, 261,
 263, 264, 265, 266, 268, 269, 278, 281,
 288, 294, 299, 304, 307, 309, 313, 314,
 315, 316, 318, 320, 323, 324, 327, 328,
 330, 331, 334, 335, 337, 340, 341, 343,
 344, 346, 348, 349, 350, 351, 355, 356,
 358, 363, 365, 366, 367, 369, 371, 372,
 373, 380, 384, 385, 388, 389, 397, 401,
 404, 405, 413, 419, 423, 424, 425, 427,
 428, 431, 432, 442, 448, 449, 450, 451,
 452, 453, 455, 456
 Immigrant, 75, 77, 166
 Immobilité, 435
 Immobilité, immobilisation, immobilisme, 19,
 21, 98, 137, 150, 166, 173, 174, 176, 178,
 182, 190, 191, 200, 203, 224, 238, 239,
 242, 253, 267, 293, 301, 315, 348, 358,
 363, 364, 366, 371, 373, 374, 381, 383,
 385, 386, 392, 393, 411, 453, 455, 459
 Immolation, 359
 Immortalité, 57, 59, 71, 235, 240, 243, 250,
 329, 402
 Immortel, 71, 171, 215, 243
 Impact, 67, 182, 212, 309
 Impassibilité, 184, 359
 Impatience, 173, 186
 Imperfection, 132, 275, 323
 Imposture, 367, 442
 Imprimerie, 10, 39, 84, 110
 Impudence, 402, 436, 455
 Impulsion, 143, 301, 314
 Inaptitude, 278
 Incapacité, 238, 278, 284
 Incarnation, 41, 182, 197, 230, 286, 334, 344,
 370, 401, 431, 441
 Incertitude, 301, 351, 435, 454, 456
 Inceste, 371
 Inclination, 317, 398, 437

Incompétence, 281, 284, 332
 Incomplétude, 159, 334, 389
 Incompréhension, 290, 356, 428
 Inconstance, 315
 Incorporation, 161, 237, 456
 Indépendance, 349
 Individu, 10, 14, 50, 56, 57, 59, 64, 67, 69, 95, 97, 99, 109, 125, 161, 163, 164, 185, 187, 241, 304, 305, 320, 347, 369, 381, 408, 413, 425, 429, 439
 Indulgence, 104
 Infante, 398, 417
 Infection, 379, 438
 Infidélité, 341, 342, 345
 Influence, 16, 43, 45, 47, 72, 73, 74, 75, 77, 81, 83, 98, 104, 105, 130, 133, 206, 209, 237, 249, 254, 260, 326, 328, 331, 342, 370, 390, 397
 Ingénuité, 425
 Injonction, 11, 13, 114, 115, 116, 117, 118, 123, 125, 146, 150
 Innocence, 272, 431, 432, 434, 435, 436, 439, 441
 Inquiétude, 60, 111, 301, 432
 Insecte, 401
 Insolence, 187, 219, 328
 Instabilité, 159, 200, 209, 225, 232, 275, 277, 340
 Instrument, 79, 207, 272, 273, 355, 423, 424
 Intégrité, 234, 281, 313, 345, 346, 411, 435, 439, 442
 Intendant, 350, 351, 352, 381
 Interdiction, 11, 15, 85, 86, 89, 106, 109, 116, 119, 120, 123, 155, 324, 327, 445, 449, 453
 Interdit, 85, 88, 102, 119, 120, 192
 Intermédiaire, 65, 77, 80, 104, 107, 158, 159, 327, 342, 343, 459
 Intimidation, 436
 Intrigue, 15, 19, 166, 171, 271, 274, 286, 287, 326, 330, 422, 439, 446, 458
 Inutilité, 21, 86, 108, 119
 Invention, 10, 31, 110, 212, 459
 Ironie, 153, 197, 372
 Isolement, 281, 304
 Ivoire, 25, 33, 35, 69, 70, 148, 396
 Jacquemart, 54, 139, 141, 148, 154
 Jalousie, 85, 272, 274, 276, 278, 281, 282, 284, 285, 289, 290, 323, 325, 346
 Jardin, 51, 52, 53, 54, 64, 76, 83, 87, 138, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 164, 171, 206, 227, 311, 351, 412
 Jésuite, 397, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 434, 440, 441, 442
 Jeu, 13, 16, 79, 135, 144, 153, 183, 214, 274, 303, 313, 326, 364, 371, 384, 393, 394, 395, 396, 397, 400, 402, 403, 406, 410, 414, 416, 418, 421, 422, 425, 426, 428, 430, 431, 438, 439, 441, 442, 443, 446, 447, 448
 Jeûne, 404
 Jeunesse, 58, 172, 181, 316
 Joie, 9, 99, 108, 173, 404
 Joue, 35, 76, 149, 176, 189, 247, 259, 364, 383
 Jouissance, 195, 237, 243
 Jugement, 102, 109, 110, 121, 151, 182, 184, 276, 279, 285, 286, 447
 Jumeau, 45, 349, 350, 355, 360
 Justice, 203, 206, 282, 318, 327, 328, 336, 346, 365, 368, 430, 435, 436, 451, 458
 Labyrinthe, 51, 81, 351
 Lâcheté, 207, 332
 Lactation, 93
 Laideur, 70, 83, 391
 Langage, 29, 65, 135, 183, 186, 208, 285, 353
 Larme, 79, 92, 95, 160, 222, 277, 386, 432
 Légende, 18, 26, 29, 58, 70, 71, 81, 91, 92, 93, 94, 96, 126, 127, 192, 199, 235
 Légitimité, 84, 85, 111, 115, 188, 255, 274, 279, 289
 Lenteur, 143, 150, 151, 174, 190, 441
 Lettre, 32, 45, 106, 202, 204, 205, 303, 331, 342, 344, 346, 375, 395, 406, 415, 416, 422, 434, 436, 441
 Lèvre, 54, 76, 148, 171, 172, 175, 176, 179, 180, 265, 391, 415, 438
 Libération, 171, 355, 393
 Liberté, 62, 108, 109, 166, 170, 176, 178, 179, 181, 203, 205, 285, 358, 453, 454
 Lien, 40, 161, 195, 202, 207, 215, 222, 257, 274, 306, 313, 334, 344, 355, 358, 377, 383, 453, 459
 Ligne, 42, 77, 270, 274, 304, 387, 388, 408, 440
 Limite, 40, 55, 106, 145, 153, 155, 180, 227, 273, 274, 312, 345, 433
 Linceul, 217, 221, 289, 382, 383
 Liquide, 54, 156, 222, 237, 362
 Littéraire, 20, 22, 196, 295, 296, 297, 298, 335
 Loi, 102, 113, 114, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 164, 177, 190, 193, 214, 240, 251, 256, 272, 327, 368, 452, 453
 Loup (voir Lycanthropie), 377, 378, 379

Loyauté, 389, 418, 441, 443
 Lumière, 20, 36, 38, 81, 82, 83, 135, 136,
 155, 193, 239, 240, 265, 275, 304, 305,
 334, 350, 379, 401
 Lune, 149, 226, 339, 340
 Lutte, 194, 210, 214, 329, 397
 Luxure, 258, 368, 402, 442, 445
 Lycanthropie (voir Loup), 378, 379
 Maçon, 73, 76, 238, 252, 278
 Magie, 19, 213, 344, 377, 423, 457
 Magnificence, 180, 264, 315, 325
 Maître, 36, 37, 42, 46, 76, 100, 137, 139, 183,
 188, 204, 277, 278, 282, 286, 302, 303,
 345, 376, 388, 389, 401, 402, 425, 426,
 452, 454
 Maîtresse, 240, 241, 277, 286, 323, 338, 339,
 340, 352, 370, 371, 403
 Majesté, 49, 109, 112, 265, 361
 Mal (n.), 14, 49, 89, 99, 179, 224, 343, 344,
 345, 366, 367, 369, 373, 389, 400, 403,
 416, 433, 434, 438, 440, 442, 455, 456
 Maladie, 193, 359, 371, 379, 385, 406
 Malfaçon, 213
 Malfrat, 330
 Maniériste, 46, 269, 271
 Manigance, 375, 421, 422, 439, 444
 Manipulateur, manipulatrice, 373, 389, 428
 Manœuvre, 232, 290, 421, 426, 443, 444, 446,
 448
 Manque, 95, 150, 153, 159, 197, 254, 276,
 285, 324, 328, 336, 352, 379, 387, 407,
 447, 450
 Manteau, 35, 148, 164, 192, 217, 221, 251
 Maquillage, 356
 Marbre, 18, 31, 33, 34, 35, 38, 42, 43, 50, 58,
 59, 70, 75, 76, 80, 95, 160, 177, 190, 201,
 254, 257, 259, 278, 283, 315, 334, 337,
 338, 342, 353, 367, 374, 386
 Marginalité, 153, 384
 Mariage, 70, 94, 146, 152, 161, 168, 171, 176,
 180, 240, 242, 252, 253, 270, 292, 341,
 351, 352, 353, 355, 358, 368, 382, 383,
 407, 423, 425, 428, 431, 437, 438, 443,
 453, 458
 Marionnette, 145, 146, 148, 360, 368
 Marmoréen(ne), 189, 198, 228, 257
 Marouflage, 268
 Martyr, 90, 112, 128, 130, 214
 Mascarade, 384
 Masque, 34, 154, 158, 167, 172, 269, 316,
 342, 372, 384, 443
 Massacre, 84, 125, 128, 277
 Matériaux, matériel, 32, 33, 35, 71, 75, 94,
 149, 156, 157, 247, 289
 Mathématique, 42, 44, 45, 51, 75, 274, 356
 Matière, 27, 33, 34, 40, 42, 59, 69, 72, 83, 88,
 99, 158, 159, 161, 201, 202, 237, 259, 278,
 280, 283, 285, 314, 319, 327, 339, 354,
 367, 370, 392, 449
 Matriarcale, 263, 264, 355
 Mécanisme, mécanique, 31, 44, 52, 54, 55,
 138, 139, 140, 145, 147, 148, 151, 156,
 189, 400, 454
 Méchanceté, 373, 455
 Mécontentement, 111, 307
 Méfiance, 15, 125, 152, 328, 330
 Mélancolie, 369, 370, 371, 379, 387
 Mémoire, 22, 27, 49, 55, 57, 66, 67, 68, 71,
 76, 123, 158, 161, 162, 177, 181, 207, 218,
 219, 260, 268, 287, 288, 294, 296, 298,
 374, 453
 Mémorisation, 66
 Menace, 14, 96, 126, 224, 279, 330, 400, 422
 Mensonge, 86, 126, 154, 313, 341, 384, 389,
 392, 402, 412, 414, 440, 443
 Mépris, 79, 132, 320, 363, 382, 399, 410, 411
 Mérite, 36, 195, 233, 251, 282, 319, 322, 323,
 329, 336
 Messenger, 232, 253, 314, 320, 325, 326, 331
 Mesure (n.), 11, 15, 38, 40, 41, 43, 74, 157,
 167, 184, 244, 272, 273, 274, 275, 277
 Métal, 27, 42, 97, 131, 139, 144, 156, 157,
 161, 265, 285, 307, 356, 370, 388, 453
 Métamorphose, 68, 69, 131, 161, 176, 227,
 242, 255, 267, 323, 454
 Métaphore, 25, 157, 158, 186, 278, 280, 285,
 296, 359, 371, 395, 456
 Meurtre, 152, 167, 174, 194, 203, 207, 220,
 224, 326, 364, 369, 370, 371, 377, 378,
 379, 389, 458
 Meurtrier, 194, 332, 335, 367, 371, 372, 391,
 458
 Mignon, 302, 303, 327
 Mime, 55, 367, 455
 Minéral, 51, 142, 223, 386
 Miniature, 122
 Miracle, 84, 88, 92, 93, 94, 177, 222, 292,
 357, 424, 444
 Miroir, 78, 91, 316, 321, 342, 423, 424, 425,
 426, 427, 436, 437, 442
 Modelage, 30, 68, 159, 342
 Modèle, 17, 46, 49, 51, 73, 99, 122, 156, 159,
 161, 164, 179, 196, 198, 233, 235, 252,
 270, 276, 286, 337, 350, 351, 417, 418,
 437, 456
 Modération, 140, 214, 272, 274, 275
 Mœurs, 293, 333, 429, 430
 Moine, 48, 144, 145, 150, 153, 158, 159, 160,
 174, 175, 177, 179, 185, 334, 339, 344,
 413

Momie, 231, 362
 Monarchie, 301, 411, 420, 448
 Monastère, 11, 12, 34, 97, 116, 128
 Monde, 33, 41, 44, 45, 77, 82, 88, 137, 142,
 144, 154, 155, 156, 166, 170, 176, 190,
 195, 199, 200, 201, 209, 222, 227, 235,
 252, 253, 254, 257, 264, 265, 289, 303,
 304, 306, 307, 309, 311, 313, 315, 319,
 321, 323, 326, 333, 334, 341, 343, 344,
 362, 363, 364, 369, 379, 385, 400, 401,
 403, 405, 415, 420, 423, 439, 441, 447,
 455
 Monochrome, 253, 254, 266, 288, 390
 Monstre, 27, 160, 317, 346, 378, 379, 437
 Monument, 15, 19, 21, 40, 47, 49, 56, 57, 58,
 59, 60, 64, 66, 68, 71, 72, 74, 75, 76, 77,
 118, 123, 124, 145, 161, 162, 178, 179,
 181, 189, 213, 218, 219, 252, 254, 255,
 258, 268, 269, 271, 278, 282, 284, 287,
 288, 289, 297, 298, 333, 362, 376, 451,
 452, 453, 454
 Monumentalisation, 180, 418, 431
 Morale, 17, 57, 106, 160, 202, 204, 217, 235,
 274, 318, 322, 324, 339, 345, 348, 366,
 390, 400, 431
 Moralité, 306, 431, 432
 Mort (n.), 15, 19, 22, 31, 34, 55, 57, 58, 59,
 60, 62, 71, 72, 73, 146, 147, 151, 154, 156,
 162, 164, 171, 174, 176, 177, 178, 179,
 180, 181, 182, 192, 193, 194, 203, 207,
 208, 209, 210, 211, 213, 216, 217, 218,
 219, 221, 222, 223, 224, 231, 233, 234,
 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242,
 243, 254, 256, 257, 259, 260, 267, 268,
 270, 281, 282, 284, 287, 295, 297, 312,
 314, 325, 326, 327, 331, 332, 333, 334,
 335, 336, 337, 339, 340, 342, 344, 350,
 353, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365,
 366, 370, 371, 372, 375, 376, 377, 378,
 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386,
 387, 389, 393, 411, 417, 425, 446, 452,
 453, 458, 459
 Moule, 156, 161, 251, 313, 385
 Mouvement, 13, 21, 47, 48, 49, 55, 89, 98, 99,
 102, 103, 107, 136, 139, 140, 143, 145,
 148, 151, 155, 173, 178, 181, 190, 225,
 253, 312, 316, 318, 321, 355, 395, 407,
 426, 444, 454, 456, 458
 Mur, 48, 82, 124, 145, 380
 Musique, 44, 52, 154, 185, 207, 443
 Mutation, 285, 328, 338, 378
 Mutilation, 127, 217, 291, 346
 Mythe, mythologie, 18, 25, 30, 32, 44, 69, 70,
 71, 81, 126, 127, 131, 147, 155, 161, 225,
 226, 228, 230, 231, 234, 236, 238, 258,
 259, 260, 277, 379
 Naissance, 82, 150, 260, 284, 329, 355, 371
 Naïveté, 432, 433
 Naufrage, 305
 Navigation, 44, 305
 Nécessité, 38, 99, 124, 126, 276, 348, 352,
 447
 Noble (n.), 56, 103, 182, 204, 219, 259, 321,
 326, 375
 Noblesse, 23, 33, 45, 46, 49, 77, 120, 142,
 281, 318, 322, 329, 335, 346, 349, 361,
 364, 366, 390, 396
 Noce, 240, 243
 Norme, 44, 84, 214, 257, 335, 381
 Novice, 408, 421, 429
 Nuage, 170, 240
 Nuit, 143, 146, 179, 207, 378, 382, 428, 438,
 458
 Obéissance, 114, 153, 169, 190, 236, 254,
 287, 403, 408, 410, 428, 429, 433, 434
 Objet, 26, 29, 32, 33, 44, 49, 71, 77, 79, 82,
 86, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 102,
 104, 109, 111, 120, 121, 123, 129, 130,
 131, 132, 137, 140, 142, 144, 146, 148,
 154, 169, 181, 243, 245, 248, 253, 266,
 286, 288, 290, 291, 293, 297, 299, 323,
 330, 332, 333, 356, 368, 370, 430
 Obligation, 123, 191, 324
 Obsession, 60, 69, 72, 133, 234, 406
 Obstacle, 124, 135, 232, 340
 Obstination, 168, 310, 410, 441
 Océan, 310
 Œuvre d'art, 29, 43, 81, 99, 107, 132, 174,
 184, 244, 247, 249, 293
 Offrande, 88, 232, 238
 Oisiveté, 373, 402
 Ombre, 20, 38, 78, 82, 83, 232, 235, 304, 305,
 340, 344, 373, 427
 Optique, 42, 78, 154, 155, 161, 164, 287, 442
 Opulence, 317
 Or, 18, 26, 27, 44, 58, 85, 87, 88, 92, 120,
 156, 158, 161, 180, 181, 202, 206, 215,
 247, 253, 256, 285, 373, 388, 415, 443
 Oracle, 281
 Orant, 64
 Ordre, 43, 46, 94, 100, 116, 124, 140, 144,
 183, 185, 187, 190, 195, 202, 207, 210,
 214, 220, 221, 273, 279, 308, 320, 357,
 372, 381, 388, 390, 400, 408, 417, 421,
 428, 429, 433, 435, 439, 445, 452
 Orfèverie, 32, 265
 Orgasme, 236, 243
 Orgueil, 238, 319, 322, 329, 331, 368, 436,
 446

Originalité, 23, 42, 47, 260
 Originel, 220, 306, 315, 382
 Ornement, 42, 52, 67, 72, 73, 76, 83, 88, 112,
 128, 138, 140, 163, 222
 Oubli, 49, 72, 145, 232, 459
 Outil, 13, 33, 35
 Ouvrier, 31, 42, 45, 73, 252, 451
 Pacte, 204, 212, 237, 343, 353
 Paix, 12, 15, 122, 205, 209, 213, 216, 224,
 235, 256, 330, 340, 345, 354, 363, 368,
 432, 458
 Paladin, 301, 317
 Pamphlet, 93, 110, 130, 261, 294, 295, 374,
 398, 408, 409, 412, 413, 424, 427, 430
 Panique, 193, 194, 364, 365
 Pantin, 126, 227, 314, 388
 Pantomime, 55, 360
 Papiste, 112, 130, 247, 368, 398, 403, 414,
 415, 416, 424, 425, 431, 443, 448
 Parade, 146, 260, 265, 266
 Paradoxe, 310, 328, 395
 Paralysie, 200, 222, 253, 369, 374, 455
 Parangon, Paragone, 38, 39, 231, 431
 Parasite, 322, 381, 399
 Pardon, 327, 335, 336, 369, 404, 405, 407,
 410, 458
 Parole, 13, 26, 55, 63, 79, 82, 93, 101, 127,
 174, 183, 184, 186, 187, 188, 209, 222,
 229, 238, 269, 281, 284, 287, 292, 310,
 323, 343, 354, 400, 401, 402, 410, 412,
 414, 415, 416, 418, 420, 426, 428, 430,
 433, 434, 436, 437, 438, 442, 445, 446
 Parricide, 371
 Parure, 149, 242, 265
 Parvenu, 43, 294, 316, 324, 328, 332, 460
 Pasquin, 223, 224, 374, 424
 Passion, 23, 50, 55, 96, 99, 131, 149, 172,
 181, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 242,
 245, 254, 284, 301, 338, 342, 347, 359,
 455, 458
 Patience, 252, 254, 282, 283, 287, 364
 Patrimoine, 453
 Pause, 19, 186, 226, 255, 260, 427, 453
 Pauvreté, 304, 317, 413
 Péché, 89, 101, 103, 104, 178, 220, 315, 371,
 378, 389, 392, 404, 405, 406, 412, 413,
 430, 433, 436, 438, 440, 445
 Peinture, 10, 11, 12, 14, 17, 20, 21, 22, 26, 29,
 31, 34, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 47, 48,
 58, 74, 77, 78, 85, 87, 97, 101, 103, 112,
 117, 118, 122, 129, 132, 149, 196, 198,
 233, 241, 257, 260, 261, 263, 267, 269,
 270, 308, 309, 356, 371, 380, 450, 460
 Pèlerin, pèlerinage, 56, 92, 164, 172, 357,
 358, 368
 Pénitence, 389, 404, 405, 431
 Pensée, 41, 66, 98, 107, 110, 254, 263, 345,
 356, 359, 363, 406, 433, 437, 445
 Perception, 42, 52, 67, 81, 151, 155, 274, 312
 Perdition, 145, 342
 Perfection, 44, 72, 102, 132, 140, 239, 293,
 312, 313, 404, 421
 Perfidie, 153
 Persécution, 45, 85, 366
 Persévérance, 260, 287
 Personnalité, 159, 189, 202, 255, 261, 295,
 296, 322, 343, 347, 354, 378, 389, 390,
 421
 Perspective, 20, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 48,
 52, 74, 77, 78, 79, 80, 83, 158, 176, 269,
 274, 363, 456
 Perte, 94, 193, 232, 233, 234, 272, 284, 285,
 320, 328, 330, 331, 338, 340, 341, 411,
 424, 433, 443, 446
 Perversité, 349, 455
 Pervertie, 158, 177, 389
 Pessimisme, 232, 363, 454
 Peste, 153, 363, 371
 Pétrification, 21, 71, 137, 179, 181, 182, 189,
 194, 195, 222, 225, 242, 251, 277, 284,
 290, 370, 371
 Peuple, 10, 85, 87, 90, 93, 112, 114, 117, 124,
 182, 187, 188, 190, 192, 193, 199, 202,
 203, 204, 205, 209, 214, 219, 221, 222,
 223, 224, 225, 261, 264, 266, 267, 268,
 269, 271, 273, 278, 301, 343, 456
 Peur, 14, 21, 71, 72, 89, 91, 133, 176, 190,
 194, 223, 224, 256, 290, 364, 375, 382,
 411, 458
 Phénix, 243
 Philosophie, 99, 100, 227, 305, 359
 Piédestal, 213, 231, 321
 Piège, 255, 354, 409
 Pierre, 18, 25, 26, 31, 33, 34, 35, 46, 50, 76,
 85, 86, 87, 88, 92, 97, 101, 126, 129, 130,
 131, 147, 155, 176, 183, 184, 192, 194,
 201, 206, 207, 210, 222, 227, 237, 250,
 253, 257, 259, 262, 265, 277, 278, 284,
 285, 289, 290, 346, 353, 385, 386, 400,
 403, 416, 453, 458, 459
 Piété, 48, 109, 172, 357, 369
 Pilier, 201, 227, 237
 Pion, 393, 394, 395, 396, 397, 400, 402, 403,
 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411,
 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419,
 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427,
 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435,
 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445,
 446, 447, 448, 451, 455, 460
 Pitié, 91, 99, 324, 369, 414, 432

Plaidoirie, 406, 410
 Plaie, 16, 211, 214, 306, 401
 Plaisir, 99, 112, 195, 226, 231, 234, 249, 369, 371, 406, 411, 429, 441
 Plomb, 143, 150, 207, 318, 331, 362, 370, 375, 385
 Plume, 29, 139, 412
 Poétique, 293, 294, 295, 297, 298, 454
 Poignard, 130, 150, 203, 346, 385
 Poison, 243, 259
 Politique, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 22, 26, 27, 37, 39, 58, 59, 103, 109, 113, 122, 123, 133, 166, 185, 187, 189, 195, 199, 203, 204, 208, 209, 212, 214, 216, 219, 222, 223, 224, 227, 232, 244, 256, 260, 261, 262, 263, 268, 273, 301, 302, 319, 331, 336, 367, 369, 393, 394, 397, 398, 399, 400, 409, 420, 421, 447, 448, 449, 452, 455, 459
 Polychrome, 35, 75, 148, 176, 246, 249, 254, 390
 Portrait, 14, 28, 30, 38, 58, 78, 79, 142, 170, 173, 198, 255, 259, 260, 263, 266, 307, 329, 358, 423, 432
 Postérité, 58, 67, 327, 333, 334, 336, 418
 Posture, 47, 229, 325, 334, 365, 416
 Poussière, 31, 161, 288, 306
 Pouvoir, 11, 13, 14, 23, 26, 27, 33, 39, 70, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 99, 106, 114, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 138, 146, 165, 170, 181, 184, 186, 188, 194, 204, 214, 215, 216, 228, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 257, 260, 264, 268, 290, 292, 309, 316, 317, 328, 331, 342, 343, 349, 352, 367, 370, 394, 398, 403, 415, 416, 420, 428, 451, 453, 454, 455, 457, 458, 459, 460
 Pratique, 16, 17, 20, 57, 60, 66, 83, 103, 105, 142, 158, 166, 167, 168, 177, 219, 220, 223, 259, 267, 324, 375, 404, 413, 420, 421, 428, 429, 440
 Prédestination, 425
 Prédiction, 335
 Préférence, 28, 350
 Préoccupation, 13, 38, 41, 77, 304, 359, 456
 Présage, 176, 202, 216, 223, 280, 377, 425
 Présence, 12, 15, 19, 20, 21, 34, 48, 51, 53, 75, 77, 92, 101, 104, 111, 149, 154, 162, 202, 207, 215, 216, 224, 241, 247, 271, 287, 288, 321, 333, 350, 358, 375, 382, 395, 396, 398, 401, 412, 433, 457, 459
 Prestige, 62, 205, 209, 317
 Prêtre, 90, 91, 105, 118, 187, 221, 312, 331, 332, 339, 342, 343, 345, 347, 354, 363, 368, 404, 408, 437, 455
 Preuve, 54, 99, 129, 162, 169, 173, 184, 197, 214, 232, 236, 272, 274, 280, 290, 323, 325, 339, 342, 395, 409, 434, 436, 438, 439, 440, 450
 Preux, 196, 197, 198, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 313, 317, 318, 320, 324, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 337, 441, 455
 Priant, 64, 65, 365, 382, 434
 Prière, 65, 92, 229, 364
 Principe, 20, 43, 44, 45, 51, 72, 74, 101, 118, 161, 183, 202, 269, 307, 348, 359, 412, 429, 434
 Priorité, 328
 Prison, prisonnier, prisonnière, 91, 156, 175, 192, 218, 270, 281, 289, 299, 310, 337, 358, 361, 388
 Privilège, 114, 316, 317
 Procès, 105, 184, 282, 367, 368, 374, 430
 Procession, 140, 265, 266, 376
 Profondeur, 47, 48, 77, 138, 411
 Progéniture, 169, 391, 392, 402
 Proie, 62, 200, 255, 306, 336, 338, 398, 424, 436, 456
 Propagande, 84, 128, 129, 261, 430, 453
 Proportion, 20, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 77, 83, 132, 169, 274, 275, 277, 308, 456
 Protégé (n.), 159, 328
 Protestant, 9, 12, 13, 15, 45, 71, 73, 76, 83, 84, 89, 93, 95, 102, 108, 111, 113, 118, 121, 122, 128, 185, 220, 223, 247, 254, 255, 266, 271, 358, 368, 376, 377, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 404, 405, 409, 413, 415, 417, 419, 424, 425, 426, 431, 438, 439, 440, 441, 442, 444, 447, 448, 455
 Provocation, 323
 Prudence, 282, 318, 435, 451
 Pseudo, 53, 94, 177, 179, 208, 282, 286, 287, 289, 291, 293, 357, 391, 460
 Puissance, 25, 88, 126, 127, 138, 153, 181, 209, 215, 221, 222, 223, 234, 255, 270, 283, 316, 433, 437, 455
 Pulsion, 69, 170, 236, 329
 Puniton, 66, 67, 238, 379, 407
 Pureté, 111, 178, 220, 313, 404, 416, 429, 431, 433, 434, 435, 439, 441
 Purification, 127, 209, 219, 221, 222, 359
 Putréfaction, 63, 331, 371, 379
 Quadrille, 321
 Qualité, 17, 26, 31, 67, 129, 140, 193, 197, 200, 201, 206, 235, 251, 254, 271, 274, 285, 298, 306, 318, 388, 400, 403, 432, 441, 442, 443
 Querelle, 137, 152, 166, 222, 303, 325
 Quête, 234, 306, 312, 313, 316, 326, 344

Quiétude, 229, 340
 Quotidien (n.), 10, 11, 22, 131, 135, 449, 456
 Rafale, 307
 Rage, 235, 246, 250, 292, 359, 373, 374, 430
 Raison, 27, 37, 49, 77, 80, 82, 95, 96, 100,
 102, 109, 112, 142, 166, 188, 191, 204,
 208, 215, 223, 232, 251, 262, 273, 274,
 276, 277, 286, 290, 304, 306, 307, 310,
 314, 324, 330, 343, 355, 361, 363, 364,
 371, 374, 375, 377, 378, 383, 390, 394,
 459
 Rancune, 389, 407, 438
 Rang, 57, 103, 144, 188, 190, 215, 233, 235,
 269, 275, 285, 320, 322, 329, 349, 358,
 366, 381, 402, 446
 Rapidité, 276, 328
 Réaction, 81, 90, 99, 174, 211, 212, 361, 373,
 400, 433, 437, 440
 Réaffirmation, 314
 Réalité, 17, 27, 48, 72, 79, 80, 81, 82, 95, 97,
 99, 135, 141, 142, 143, 148, 151, 155, 159,
 170, 183, 194, 196, 204, 205, 206, 211,
 214, 216, 240, 245, 246, 261, 270, 283,
 285, 317, 322, 325, 328, 330, 335, 344,
 353, 373, 379, 383, 398, 408, 413, 419,
 424, 425, 430, 455
 Réception, 50, 84, 136, 143, 331, 443
 Reclus, 306
 Réconciliation, 113, 181, 302, 303, 336, 398
 Réconfort, 404
 Reconnaissance, 44, 188, 192, 295, 306, 317,
 319, 326, 329
 Reconstruction, 42, 314
 Recueil, 31, 46, 73, 295, 348
 Rédempteur, rédemptrice, 64, 293, 419
 Rédemption, 270, 391, 406
 Réfection, 357
 Reflet, 78, 79, 81, 82, 88, 423, 424, 427
 Réflexion, 11, 20, 21, 100, 163, 198, 276,
 286, 424, 459
 Réformateur, 103, 105, 106, 107, 108, 112,
 451, 453, 456
 Refuge, 250, 292, 306, 307, 309, 389
 Réfugié, 15, 45, 76, 77
 Régénération, 305
 Règle, 13, 37, 43, 44, 77, 121, 167, 190, 214,
 253, 258, 272, 274, 275, 277, 278, 292,
 308, 313, 323, 333, 348, 353, 403, 412,
 421, 428, 433, 442, 447
 Regret, 250, 377
 Réhabilitation, 456
 Reine, 12, 14, 22, 39, 40, 58, 59, 76, 78, 79,
 113, 121, 122, 123, 124, 154, 159, 172,
 196, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 233,
 235, 236, 241, 242, 243, 244, 245, 246,
 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255,
 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 276, 278,
 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287,
 288, 289, 290, 292, 293, 301, 316, 377,
 396, 399, 402, 403, 404, 405, 406, 407,
 408, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 416,
 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425,
 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433,
 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441,
 442, 447, 454, 457
 Rejet, 77, 82, 104, 105, 113, 122, 186, 223,
 262, 315, 379
 Relief, 26, 29, 30, 35, 64, 65, 84, 97, 145,
 157, 181, 269, 326
 Religieux, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 26, 27,
 30, 39, 41, 43, 45, 48, 65, 72, 77, 83, 84,
 87, 88, 90, 93, 97, 100, 102, 103, 104, 109,
 110, 111, 113, 118, 122, 124, 129, 130,
 131, 132, 133, 144, 150, 166, 172, 177,
 185, 192, 216, 220, 222, 244, 245, 246,
 247, 266, 281, 288, 292, 331, 339, 343, 345,
 352, 357, 366, 367, 368, 371, 372, 382,
 397, 398, 399, 403, 404, 405, 406, 408,
 412, 413, 415, 417, 418, 419, 420, 421,
 428, 429, 430, 433, 434, 435, 437, 439,
 440, 448, 449, 450, 451, 455
 Religion, 13, 22, 39, 45, 83, 89, 101, 105,
 111, 114, 121, 128, 133, 227, 255, 256,
 346, 371, 376, 377, 401, 405, 411, 420,
 424, 440, 447, 452, 453
 Relique, 11, 118, 214, 355
 Remariage, 349, 359
 Remord, 181, 182, 292, 341, 347, 377
 Renversement, 11, 292, 428
 Réparation, 121, 324, 327
 Repentance, 391
 Réplique, 131, 187, 194, 203, 221, 225, 257,
 306, 313, 347, 357, 358
 Reproche, 150, 197, 414, 429, 430, 436
 Réputation, 46, 57, 204, 228, 327, 329, 342,
 408, 411, 419, 423, 429, 430, 432
 Résignation, 362, 363
 Résine, 460
 Résistance, 33, 358, 360, 364, 376, 390
 Respect, 57, 64, 101, 127, 167, 169, 190, 208,
 220, 285, 332, 360, 432, 437, 443
 Respiration, 175, 253
 Ressemblance, 45, 49, 60, 257, 280, 292, 293,
 296
 Ressentiment, 373
 Résurrection, 19, 63, 177, 271, 363, 389
 Retable, 288
 Réticence, 407, 409, 437
 Retraite, 305, 353, 389, 422, 443

Réussite, 80, 312
 Revanche, 109, 345
 Rêve, 82, 87, 88, 155, 189, 190, 194, 201, 212, 223, 226, 304, 351, 402, 410, 432, 456
 Révélation, 46, 82, 110, 286, 288, 448
 Rhétorique, 13, 44, 55, 146, 183, 186, 188, 214, 279, 291, 363, 391, 454
 Richesse, 12, 91, 221, 266, 317, 329, 445
 Rideau, 288, 289, 408
 Ridicule (n.), 352
 Rigidité, 176, 227, 251
 Risque, 89, 92, 164, 177, 212, 305, 351, 398
 Rite, rituel, 102, 113, 166, 169, 177, 207, 213, 219, 220, 221, 222, 224, 242, 343, 443, 444
 Rival, rivalité, 132, 196, 270, 294, 295, 302, 345, 398, 404, 424, 447, 454
 Romain, 18, 26, 29, 34, 43, 170, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 199, 202, 203, 204, 206, 209, 210, 212, 213, 214, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 234, 235, 243, 245, 246, 248, 251, 255, 270, 312, 333, 367, 388, 454
 Ronde-bosse, 29, 35, 65, 95, 96
 Royaume, 15, 22, 39, 83, 88, 110, 232, 238, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 281, 285, 328, 329, 343, 408, 415, 416, 448
 Ruine, 203, 362, 385
 Rumeur, 371, 374, 381
 Rupture, 10, 73, 114, 449
 Ruse, 285, 296, 306, 402, 436, 441
 Sacré (n.), 83, 153, 298
 Sacrifice, 70, 102, 187, 209, 219, 220, 221, 224, 229, 239
 Sacrilège, 91, 214, 219, 224
 Sagesse, 214, 254, 304, 306, 314, 368
 Saleté, 126, 306
 Salut, 62, 66, 110, 305, 364, 371
 Sanctuaire, 306, 363, 403
 Sang, 89, 90, 92, 94, 96, 126, 132, 190, 194, 210, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 235, 239, 243, 257, 283, 290, 314, 329, 330, 331, 335, 341, 347, 370, 449, 458
 Santé, 94, 149, 307
 Satire, 224, 397, 398, 401, 408, 415, 428, 433
 Savoir-faire, 16, 45, 75, 77, 83, 449
 Scélérat, 203, 339, 370, 388, 397
 Schisme, 10, 14, 15, 17, 19, 114, 219, 398, 449, 453
 Sclérose, 195, 369, 440, 448
 Sculpture, sculpteur, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 111, 112, 113, 117, 120, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 132, 136, 137, 141, 147, 148, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 168, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 187, 191, 194, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 206, 207, 209, 210, 212, 219, 221, 222, 223, 225, 228, 230, 233, 235, 238, 242, 244, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 288, 289, 292, 293, 296, 299, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 330, 331, 334, 336, 337, 338, 340, 344, 345, 346, 347, 350, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 364, 367, 372, 375, 376, 378, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 393, 397, 399, 406, 409, 410, 412, 414, 415, 416, 419, 421, 423, 424, 431, 438, 441, 444, 445, 446, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460
 Secret, 109, 155, 271, 291, 353, 356, 371, 382, 383, 384, 405, 408, 411, 412, 443
 Sédition, 428
 Séduction, séducteur, séductrice, 131, 149, 228, 231, 248, 250, 251, 255, 257, 260, 317, 328, 403, 406, 411, 418, 419, 422, 427, 428, 430, 453
 Ségrégation, 275
 Sentiment, 25, 49, 55, 70, 90, 91, 127, 153, 154, 170, 187, 191, 245, 246, 248, 266, 270, 272, 317, 326, 327, 339, 341, 342, 376, 391, 407, 425, 455
 Séparation, 110, 238, 354
 Sépulture, 60, 65, 208, 297
 Sermon, 23, 89, 107, 108, 259, 404, 446
 Serpent, 70, 228, 243, 250, 370, 388
 Signature, 60, 61, 256
 Signe, 14, 57, 64, 97, 101, 102, 163, 180, 183, 186, 213, 216, 219, 221, 224, 234, 241, 253, 364, 365, 371, 382, 404, 431, 437
 Silence, 13, 55, 131, 154, 194, 219, 252, 254, 282, 290, 292, 346, 371, 389, 458
 Silicone, 460
 Simulacre, 79, 132, 176, 287, 333, 376, 386, 441
 Simulation, 294
 Sincérité, 335, 414, 432, 436

Société, 10, 13, 19, 23, 44, 45, 48, 69, 95,
 114, 122, 136, 154, 166, 167, 169, 170,
 181, 183, 192, 213, 251, 271, 274, 285,
 289, 290, 292, 293, 301, 304, 305, 316,
 326, 327, 332, 344, 348, 353, 368, 396,
 447, 448, 451, 456, 460
 Socle, 124, 125, 170, 184, 188, 194, 200, 205,
 213, 232, 245, 278, 341
 Solidification, 201, 202
 Solidité, 237, 251, 351, 385
 Sommeil, 178, 179, 206, 207, 402
 Sommet, 48, 78, 113, 120, 316
 Sorcière, 21, 70, 357
 Sort (n.), 118, 127, 139, 203, 315, 360, 361,
 386
 Souffle, 161, 243, 333, 340, 391
 Souffrance, 48, 106, 194, 306, 324, 344, 345,
 364, 366, 372, 424
 Souhait, 154, 298, 342, 402
 Soumission, 153, 168, 190, 233, 239, 350,
 365, 381, 382, 409, 432
 Souvenir, 55, 57, 59, 68, 137, 230, 268, 269,
 329, 393, 456
 Souverain, 10, 11, 12, 14, 58, 59, 76, 77, 102,
 114, 119, 122, 124, 125, 128, 139, 197,
 223, 257, 258, 259, 261, 263, 266, 268,
 272, 273, 274, 285, 287, 290, 303, 316,
 317, 319, 326, 327, 328, 329, 330, 333,
 334, 335, 376, 396, 398, 399, 417, 440,
 441
 Spectacle, 20, 140, 146, 150, 181, 217, 227,
 265, 268, 277, 293, 321, 360, 363, 367,
 368, 391, 444
 Spectateur, 9, 13, 17, 18, 19, 35, 42, 47, 49,
 50, 62, 66, 71, 81, 96, 99, 136, 138, 139,
 140, 143, 144, 145, 148, 151, 167, 171,
 175, 180, 181, 191, 192, 193, 194, 195,
 201, 202, 206, 207, 211, 212, 218, 221,
 222, 223, 226, 240, 244, 245, 246, 247,
 250, 253, 257, 271, 287, 310, 322, 335,
 368, 399, 421, 428, 434, 448, 455, 459
 Spectre, 59, 266, 344
 Squelette, 62, 241
 Stabilité, 200, 250, 254, 285, 339
 Stable, 202, 301, 347, 351
 Stase, 13, 19, 20, 21, 55, 89, 98, 136, 137,
 141, 194, 195, 204, 205, 207, 208, 224,
 225, 226, 238, 239, 244, 260, 301, 303,
 357, 363, 410, 448, 449, 453, 454, 455,
 460
 Statuaire, statue, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18,
 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 32,
 33, 34, 35, 36, 37, 43, 47, 48, 49, 50, 51,
 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 65,
 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 80,
 81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93,
 94, 95, 96, 97, 98, 101, 104, 111, 113, 118,
 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139,
 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 150,
 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
 162, 164, 166, 171, 172, 173, 174, 175,
 176, 177, 179, 180, 181, 189, 190, 191,
 193, 194, 199, 200, 201, 202, 203, 205,
 206, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 217,
 218, 219, 221, 222, 223, 224, 227, 229,
 231, 234, 235, 242, 244, 245, 246, 249,
 250, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 259,
 260, 261, 263, 265, 266, 267, 268, 269,
 270, 271, 273, 274, 277, 278, 280, 281,
 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289,
 290, 291, 292, 293, 297, 298, 299, 301,
 304, 305, 307, 312, 315, 316, 319, 321,
 332, 333, 336, 337, 339, 341, 344, 346,
 348, 349, 351, 352, 353, 355, 356, 357,
 362, 363, 364, 365, 367, 374, 375, 376,
 377, 383, 386, 389, 391, 393, 396, 399,
 402, 403, 404, 407, 416, 424, 431, 438,
 441, 443, 444, 448, 449, 450, 451, 452,
 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460
 Statuette, 33, 35, 82, 304, 376, 377, 393, 421,
 438, 447, 460
 Stature, 217, 233, 326, 341, 372
 Stoïcisme, 259, 314, 349, 359, 360, 361, 362
 Stratagème, 169, 176, 287, 375, 376, 424,
 454
 Stratégie, 162, 197, 385, 396, 398, 402, 421,
 442
 Stupidité, 410, 430
 Substance, 42, 69, 78, 99, 129, 157, 283, 304,
 322, 326, 347, 378, 379, 430, 445
 Suicide, 155, 182, 239, 240, 242, 243, 260,
 285, 377
 Supercherie, 95, 176, 276
 Superficialité, 319
 Supériorité, 74, 126, 132, 290, 314, 320
 Superstition, 93, 94, 115, 118, 200, 219, 223,
 266, 370
 Survivance, 324, 459
 Symbolique, 14, 88, 95, 126, 136, 164, 222,
 233, 236, 248, 273, 275, 292, 299, 301,
 376, 385, 400
 Symétrie, 42, 51
 Synthèse, 84, 311, 454
 Tache, 280, 333, 432
 Tâche, 32, 58, 420, 421
 Tailleur, 322
 Tapisserie, 29, 198
Taxa Poenitentiria, 405

Technique, 16, 20, 32, 33, 43, 65, 73, 74, 77, 81, 135, 156, 157, 159, 170, 183, 187, 268, 278, 443, 449, 450, 451, 452
 Teint, 148, 149, 160, 165, 258, 259, 275, 277
 Témoignage, 18, 19, 53, 54, 93, 105, 121, 126, 127, 128, 136, 140, 219, 220, 395, 400, 424, 436, 457
 Témoin, 57, 111, 152, 194, 195, 216, 218, 244, 293, 310, 333, 338, 431
 Tempérament, 312
 Tempérance, 274, 275, 282, 318, 338, 451
 Tempête, 230, 307
 Temple, 70, 102, 111, 112, 227, 229
 Ténèbres, 304, 378, 401
 Tension, 13, 33, 71, 268, 269, 320, 336, 383, 398
 Tentation, 90, 159, 305, 320, 345, 406, 437
 Tentative, 21, 28, 131, 181, 313, 315, 394, 398, 408, 421, 435, 440
 Tentatrice, 306, 347
 Terre, 18, 35, 42, 45, 58, 75, 87, 128, 156, 157, 159, 160, 161, 164, 199, 203, 210, 278, 303, 304, 305, 306, 341, 367, 425, 446, 450
 Titre, 102, 162, 163, 164, 165, 227, 238, 242, 302, 329, 364, 366, 381, 401, 446
 Tombeau, tombe, 17, 19, 21, 31, 34, 46, 47, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 65, 71, 73, 75, 76, 94, 120, 123, 130, 141, 146, 155, 159, 162, 175, 177, 178, 180, 239, 252, 256, 258, 269, 281, 282, 284, 287, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 353, 364, 378, 383, 384, 390, 446, 450, 451, 454
 Torche, 229, 307, 308, 343
 Torpeur, 150, 189, 204, 374
 Torsion, 269, 308
 Torture, 346, 390
 Tourment, 272, 315, 364, 366, 370, 390, 456
 Tradition, 110, 158, 166, 167, 169, 170, 199, 207, 213, 219, 227, 264, 382, 444
 Tragédie, 15, 19, 20, 22, 63, 136, 137, 143, 145, 146, 153, 154, 155, 157, 161, 166, 168, 176, 180, 181, 182, 190, 194, 195, 199, 208, 213, 214, 221, 222, 224, 225, 226, 255, 260, 262, 269, 270, 301, 302, 303, 309, 342, 343, 347, 348, 367, 393, 394, 454, 459
 Tragicomédie, 19, 270
 Tragique, 135, 148, 192, 235, 309, 315
 Trahison, 216, 331
 Trait, 9, 34, 49, 59, 79, 268, 274, 280, 316, 367, 373, 387, 454, 458
 Traîtrise, 424, 446, 448
 Tranquillité, 183, 340, 341
 Transformation, 17, 53, 69, 98, 157, 161, 251, 328, 338, 348, 378, 379, 457
 Transgression, 239, 352
 Transi, 62, 63, 137, 241, 362, 371, 379, 385
 Travaux, 18, 26, 42, 270, 275, 277
 Tremblement, 199, 374, 382, 425
 Tricherie, 338
 Tristesse, 336
 Trompe-l'œil, 47, 48, 80, 151, 154, 270, 334
 Tromperie, 20, 152, 276, 344, 356, 414, 429
 Trône, 11, 97, 122, 265, 268, 301, 357, 398
 Troupe, 135, 205, 302, 303, 347, 399
 Tyran, tyrannie, 182, 187, 190, 191, 192, 194, 195, 199, 203, 204, 205, 206, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 274, 281, 284, 285, 327, 346, 364, 459
 Union, 150, 152, 162, 210, 236, 241, 243, 382, 384, 425
 Univers, 43, 135, 144, 154, 179, 181, 199, 225, 304, 315, 341, 344, 373, 376, 420, 455
 Urne, 452
 Usage, 18, 84, 85, 103, 112, 115, 169, 259, 277, 324, 405
 Vague, 11, 97, 247, 394, 453
 Vaillance, 325, 330, 331
 Vainqueur, 199, 326
 Valeur, 16, 41, 51, 68, 169, 185, 195, 196, 198, 206, 208, 209, 216, 225, 232, 252, 255, 264, 268, 275, 298, 299, 305, 306, 313, 318, 319, 322, 325, 326, 329, 330, 331, 333, 346, 348, 349, 352, 394, 397, 405, 412, 442
 Vanité, 309, 319, 322, 328, 362, 363, 364, 385, 401, 445
 Variété, 10, 17, 33, 42, 59, 249, 308
 Vase, 46, 452
 Veine, 159, 167, 176, 186, 243, 330, 331, 359, 459
 Vénalité, 367, 455
 Vénération, 11, 93, 96, 102, 105, 107, 111, 454
 Vengeance, 214, 220, 295, 327, 345, 346, 347, 393, 429, 431, 458
 Vent, 230, 247, 307, 308
 Ventre, 88, 355, 356
 Véracité, 317, 427
 Vérité, 10, 42, 49, 51, 67, 81, 82, 100, 170, 189, 216, 287, 308, 319, 368, 373, 374, 392, 401, 402, 413, 424, 428, 431, 432, 435, 439, 441, 443
 Verre, 283, 355, 356, 424
 Version, 22, 31, 70, 182, 302, 306, 324
 Vertu, 10, 20, 49, 57, 58, 67, 91, 101, 234, 251, 252, 266, 275, 282, 283, 287, 298,

299, 305, 306, 309, 313, 317, 318, 319,
 320, 322, 323, 324, 328, 334, 335, 336,
 338, 339, 340, 363, 365, 367, 368, 395,
 398, 404, 408, 410, 412, 419, 430, 431,
 432, 433, 435, 441, 443, 451, 456
 Vêtement, 60, 149, 163, 258, 266, 275, 322,
 323, 397, 400, 413, 427
 Veuve, 349, 350, 351, 353, 358
 Vice, 10, 49, 119, 234, 299, 301, 317, 335,
 368, 372, 378, 395, 398, 402, 415, 428,
 443, 445, 455
 Victime, 63, 71, 97, 154, 155, 175, 195, 211,
 220, 221, 239, 284, 287, 291, 420, 424,
 425, 429, 435, 445, 449, 458
 Victoire, 313, 333, 411
 Vide (n.), 284, 319, 339, 340, 378
 Vie, 15, 18, 19, 25, 26, 30, 59, 67, 69, 82, 90,
 124, 127, 129, 131, 132, 136, 137, 138,
 143, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153,
 155, 156, 158, 164, 169, 176, 177, 178,
 179, 180, 181, 188, 189, 217, 220, 231,
 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243,
 247, 253, 256, 258, 259, 275, 277, 287,
 294, 297, 298, 302, 305, 307, 315, 317,
 325, 333, 335, 340, 348, 359, 362, 364,
 366, 369, 371, 372, 382, 383, 384, 385,
 386, 389, 391, 393, 397, 408, 430, 435,
 437, 446, 447, 452, 453, 458
 Vierge, 43, 47, 48, 50, 58, 91, 92, 93, 94, 95,
 97, 112, 116, 245, 257, 259, 260, 262, 263,
 264, 265, 266, 267, 268, 269, 301, 357,
 358, 365, 368, 417
 Viol, 291, 421, 435, 437, 440
 Violence, 45, 97, 106, 108, 111, 124, 194,
 195, 209, 214, 220, 235, 303, 324, 370,
 375, 376, 387, 438, 455, 459
 Virginité, 94, 433
 Virilité, 159, 234, 239, 385
 Visage, 31, 34, 35, 58, 70, 79, 82, 126, 129,
 130, 153, 154, 207, 217, 259, 265, 316,
 338, 342, 356, 367, 370, 383, 416, 424,
 442
 Vision, 32, 36, 41, 48, 66, 77, 78, 79, 80, 84,
 92, 99, 102, 139, 145, 147, 149, 151, 155,
 156, 169, 171, 172, 175, 192, 193, 212,
 216, 217, 218, 223, 246, 247, 251, 257,
 264, 268, 271, 274, 283, 284, 285, 287,
 288, 294, 301, 304, 313, 315, 330, 371,
 378, 379, 382, 384, 393, 423, 437, 438,
 440
 Vitalité, 173, 223, 353
 Vitraux, 73, 111, 118, 123, 124
 Vivant, vivante, 15, 17, 18, 20, 25, 32, 35, 50,
 55, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 70, 73, 89,
 92, 93, 98, 120, 126, 132, 133, 137, 138,
 148, 150, 158, 170, 171, 175, 180, 190,
 206, 213, 215, 216, 221, 222, 235, 242,
 253, 258, 270, 283, 297, 306, 331, 371,
 376, 385, 386, 418, 449, 455
 Vœu, 70, 94, 334, 336, 376, 382, 412, 428,
 445
 Voile, 164, 191, 217, 247
 Volonté, 59, 81, 103, 110, 117, 126, 127, 136,
 143, 168, 175, 220, 234, 268, 274, 275,
 310, 336, 360, 364, 389, 400, 425, 455,
 459
 Vulnérabilité, 314
 Yeux, 10, 14, 15, 25, 26, 53, 60, 63, 64, 70,
 82, 92, 107, 111, 126, 129, 130, 131, 132,
 140, 143, 144, 148, 151, 160, 164, 169,
 171, 172, 174, 181, 185, 186, 191, 199,
 206, 207, 239, 250, 264, 271, 278, 283,
 289, 294, 304, 312, 329, 339, 340, 347,
 350, 364, 384, 390, 391, 403, 404, 422,
 455

L'art de la statuaire à l'époque élisabéthaine et jacobéenne a subi les contrecoups de plusieurs siècles d'instabilité politique et religieuse. Cependant, l'Angleterre de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle a fait montre d'un intérêt – pour ne pas dire un engouement – tout particulier envers des artistes italiens et flamands célèbres pour leur approche tant artistique que théorique de la sculpture. Si maintes études ont déjà été réalisées sur la peinture et la place problématique des images dans l'Angleterre de la Réforme, peu d'ouvrages, en revanche, se sont intéressés aux images en trois dimensions et à leur impact sur le public.

Mon travail de thèse s'efforce donc d'analyser le contexte politique, religieux et culturel dans lesquels s'inscrivaient les statues à l'époque, d'une part, et de définir précisément la manière dont elles apparaissaient sur la scène élisabéthaine et jacobéenne, de l'autre.

Dans un premier temps, j'ai souhaité inventorier les événements historiques et les textes dans lesquels les statues ont eu une place prépondérante, sans négliger l'aspect juridique relatif à la production des images. J'ai ensuite analysé sous un angle plus littéraire des pièces majeures tirées du corpus shakespearien telles que *Roméo et Juliette*, *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre* et *Le conte d'hiver*. En dernier lieu, j'ai cherché à mettre en lumière l'art de la stase et de la statuaire dans le théâtre jacobéen en prenant pour objets d'étude les moments d'immobilité et de pétrification des personnages dans *Bussy d'Amboise* de George Chapman, *La duchesse d'Amalfi* de John Webster, et *Une partie d'échecs* de Thomas Middleton.

Le double objectif de cette thèse est, *in fine*, de comparer l'impact de la statue et de ses représentations sur scène sur deux publics de la première modernité, l'un élisabéthain, l'autre jacobéen, et de prouver la réelle importance de la statuaire au sein même de l'univers théâtral de Shakespeare et de ses contemporains.