



“ Trifles light as air are [...] confirmations as strong as proof of holy writ ” : du conjugal au sacré dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains.

Marie-Christine Isabelle Munoz

► **To cite this version:**

Marie-Christine Isabelle Munoz. “ Trifles light as air are [...] confirmations as strong as proof of holy writ ” : du conjugal au sacré dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains.. LA PREUVE / PROOF & EVIDENCE Notions, pratiques et représentations en France et en Grande-Bretagne (XVIe-XVIIIe siècles)/Notions, Practices and Representations in France and Great-Britain(16th to 18th centuries), Jun 2010, Montpellier, France. halshs-02085684

HAL Id: halshs-02085684

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02085684>

Submitted on 31 Mar 2019

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.

« Trifles light as air are [...] confirmations as strong as proof of holy writ » : du conjugal au sacré dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains.

Marie-Christine MUNOZ

IRCL–Université Montpellier III

*A good wife is the crown of her husband,
But she who brings shame is like
Rottenness in his bones.*
Proverbs 12 :4

No barricado for a belly (The Winter's Tale, 1.2.204)

INTRODUCTION

Par-delà les oppositions et controverses entre le monde ecclésiastique réformé de l'Angleterre renaissante et le monde du théâtre, une préoccupation majeure fédère les énergies antagonistes : comment administrer la preuve de la culpabilité féminine ? Culpabilité originelle s'il en est : Eve, figure tutélaire, mère de toutes les femmes fautives depuis la *Genèse*. La preuve qu'il importe d'établir, pour l'Eglise érigée en tribunal, comme pour la scène de théâtre où l'on donne en spectacle la mise en évidence de la vérité, est bien entendu celle de l'adultère féminin, parce qu'il souille irrémédiablement la pureté de l'union conjugale, et vient poser la question de la légitimité de la progéniture. Lorsque le roi Leontes, dans *The Winter's Tale* que William Shakespeare compose en 1609-1610, apostrophe son jeune fils Mamillius en lui demandant de confirmer qu'il est bien son jeune garçon ou son fils, car l'anglais permet l'ambiguïté (« Mamillius / Art thou my boy ? » I,2, 119-120), il faut entendre l'expression du doute sur la paternité, pour un personnage convaincu de l'adultère de son épouse légitime. Ces termes résonnent ensuite lourdement lors du violent désaveu de paternité du nouveau-né, à l'acte II, scène 3, au motif qu'il s'agit d'un enfant adultérin, qui se trouve, pour son malheur, être une fille : « This brat is none of mine » (92), « The bastard brains with these my proper hands / Shall I dash out. » (139-140). Le terme de bâtard est lâché, la preuve est faite par les effets de l'adultère en la personne du nouveau-né adultérin, dont la dissemblance physique, produit fantasmatique de l'esprit enfiévré par la jalousie du roi, signe de manière irréfutable la transgression du contrat matrimonial.

C'est en effet l'un des piliers fondamentaux de la société qui se trouve ébranlé, dès lors que l'invitation scripturaire à l'union maritale, par laquelle les époux deviennent une même chair (*Genèse 3 :24* « Therefore shall a man leave his father and his mother, and shall

cleave unto his wife : and they shall be one flesh. »¹) se voit transgressée. Selon les termes du prédicateur Henry Smith, dans son influent traité de 1591 sur le mariage, intitulé *A Preparative to Marriage*, le mariage est la plus respectable des institutions fondées par la parole divine, puisqu'elle les précède toutes, et la première épître de Paul aux Corinthiens (6 :16 « for two, saith he, shall be one flesh » et 7 :10 « And unto the married I command, yet not I, but the Lord, Let not the wife depart from *her* husband ») conforte la prescription de fidélité des époux dans l'unité de leur corps symbolique :

Then [marriage] is honourable for the time, for it was the first ordinance which God insituted even the first thing which he did after man and woman were created, & that in the state of innocence before either had sinned, like the finest flower which will not thrive but in a cleane ground. Before man had any other calling he was called to be a Husband : therefore it hath the honour of antiquitie above all other ordinances, because it was ordained first, and is the ancientest calling of men.²

Smith poursuit son apologie du mariage en soulignant l'importance de la maternité légitime comme prolongement de l'union des deux corps en un seul, sous l'autorité de l'injonction de Moïse à procréer, procréation envisagée comme la finalité première et essentielle du mariage :

One is the propagation of children, signified in that when Moses saith, *He created them male and female*, not both male, nor both female, but one male, and the other female, as if he created them fit to propagate other. And therefore when he had created them so, to shoue that propagation of children is one end of Mariage, he saide unto them, Increase and multiplie, that is bring forth children, as other creatures bring forth their kinde. For this cause Marriage is called *Matrimonie*, which signifieth Mothers, because it makes them Mothers, which were Virgins before [...]. (pp. 13-14)

Le détour étymologique veut garantir la réalité de la définition avec autorité. Notons qu'Henry Smith évoque ensuite, pour le réprover, le « déshonneur » de la procréation adultérine, source d'abâtardissement de la lignée et donc de corruption :

As God the Father honored Marriage, so did God the sonne, which is called the Seede of the woman : and therefore Marriage was so honored amongst women because of this seede, that when Elizabeth brought forth a sonne, she said, that God had taken away her rebuke ; counting in the honor of women to beare children, and by consequence, the honor of women to be married ; for the children which are borne out of Marriage are the dishonour of women, and called by the shameful name of bastards. (p. 4)

La fornication, contre laquelle le mariage fait office de protection (*remedium ad peccatum*) selon la définition paulinienne (I *Cor.* 6 :18), constitue un interdit majeur dont la transgression pourrait entraîner *de facto* la dissolution de l'union et le châtement infligé à l'époux ou à l'épouse adultère :

[...] so nothing may dissolve Marriage but Fornication, which is the breach of Marriage ; for Marriage is ordained to avoid Fornication and therefore if the condition bee broken, the obligation is void. [...] for Diuorcement is not instituted for the carnall, but for the chast, least they should bee tied to a plague while they live. As for the Adulterer and Adulteresse he hath assigned death to cut them off, least their breath should infect others. (pp. 108-110)

¹ *The Holy Bible containing the Old and New Testaments*, Authorized King James Version, 1611. Toutes les citations bibliques seront tirées de cette version de l'Écriture, par commodité.

² Henry Smith, *A Preparative to Marriage*, (London : Thomas Orwin, 1591), p. 4.

Cet arrière-plan théologique nous donne la toile de fond des deux tragédies qui nous occuperons principalement ici : la tragédie d'*Othello*, que Shakespeare écrit en 1604 et la tragédie domestique intitulée *A Woman Killed With Kindness*, que Thomas Heywood signe en 1603, date de la première représentation consignée dans le journal de Henslowe, mais qui apparaît en version imprimée d'in-quarto en 1607. D'un point de vue historique, ces deux œuvres accompagnent le passage de l'ère élisabéthaine à l'ère jacobéenne. Toutefois le traitement de la thématique de la révélation et la représentation de la preuve de l'adultère, s'il diffère d'une tragédie à l'autre, doit s'interpréter à la lumière du contexte religieux, et social, caractérisant l'Angleterre élisabéthaine, puis jacobéenne, tout particulièrement parce qu'il s'agit d'un royaume réformé pour lequel l'union matrimoniale, dans sa dimension contractuelle, revêt un caractère fondateur et régulateur de l'ordre social³. Nombre d'historiens britanniques contemporains, spécialistes de la question du mariage (et de ses corollaires : adultère, divorce, *etc.*), tels que Lawrence Stone⁴, Joanne Bailey⁵, Laura Gowing⁶ ou Keith Thomas⁷, ont mis en évidence l'émergence d'une « nouvelle idéologie de la vie privée »⁸, engendrée par la redéfinition du mariage qu'instaurent graduellement les réformateurs anglais, sous Elisabeth, puis sous Jacques : la solidarité des époux, unis sous le même joug (« yoke »), l'amour conjugal, bien distinct de la concupiscence car il implique une forme de chasteté conjugale, le respect et l'entraide mutuels, l'égalité des conjoints dans leurs droits et leurs devoirs – même si ceux-ci ne sont pas identiques – pour ne citer que les points majeurs. Dans ce cadre spécifique, la transgression de l'obligation de fidélité, sous le vocable d'adultère, constitue une faute qui, une fois constatée publiquement (par l'époux bafoué ou la communauté dans son ensemble, il importe seulement que la preuve en soit faite de manière visible) réclame expiation et châtement afin d'envisager une forme de rédemption. Le prédicateur William Gouge, attaché à la paroisse de Blackfriars entre 1608 et 1622, envisage

³ La prédication réformée se fonde particulièrement sur le modèle conjugal afin d'exprimer une vision politique de la société, qui prendrait appui sur le schéma de l'union harmonieuse des époux (voir Pettegree). La réglementation de la sphère conjugale par la prédication, comme la surveillance de l'ensemble de la congrégation, est un enjeu majeur pour ces sociétés en raison de la nécessité impérieuse de l'affirmation d'un modèle politique fondé sur l'ordre. Il en découle un intérêt manifeste pour la vie maritale ainsi qu'un désir d'organiser celle-ci au mieux, voire de l'améliorer.

⁴ Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage 1500-1800*, (London, 1977).

⁵ Joanne Bailey, *Unquiet Lives ; Marriage and Marriage Breakdown in England, 1660-1800*, (Cambridge : C.U.P., 2003).

⁶ Laura Gowing, *Domestic Dangers : Women, Words, and Sex in Early Modern London*, (Oxford, 1996).

⁷ Keith Thomas, « The double-standard », *Journal of History of Ideas* 20 (1959), 195-217.

⁸ J'emprunte cette expression à Mary Beth Rose, dans son article « The Heroics of Marriage in *Othello* and *The Duchess of Malfi* », *Shakespearean Tragedy and Gender*, ed. Shirley Nelson Garner & Madelon Sprengnether, (Bloomington and Indianapolis : Indiana U. P., 1996), pp. 210-240

très précisément dans son ouvrage *Of Domesticall Duties*, publié à Londres en 1622, les différentes étapes de l'adultère et le traitement qu'il est souhaitable d'en faire, dans un chapitre qui s'adresse aux deux époux, intitulé « Common mutuall duties betwixt Man and Wife ». Il certifie en préambule la gravité extrême de l'adultère, pour son atteinte à la chasteté conjugale, susceptible d'entraîner la rupture du contrat matrimonial par un divorce :

The vice contrarie to matrimoniall chastitie is *Adulterie*, one of the most capitall vices in that estate : a vice whereby way is made for *Divorce* : as is cleare and euident by the determination of Christ himselfe, concerning that point, first pronounced in his sermon on the mount, and againe repeated in his conference with the Pharisies, where condemning uniust divorces, he excepteth the divorce made for adulterie. And great reason there is therof that the adulterer maketh himself one flesh with his harlot.. Why then should he remaine to be one flesh with his wife ? *Two* (saith the Law) *shall be one flesh* : not three. The like may be said of a wife committing adulterie. (p. 218)

La position de William Gouge présente un réel intérêt en ce qu'elle inclut un appel à la clémence et au pardon, de la part de l'époux bafoué envers son conjoint – nous verrons une application directe de cette situation dans l'attitude de Frankford envers son épouse Anne, dans la tragédie de Heywood :

For the law of divorce did not necessarily enjoyne any to sue out the bill, but only afforded them libertie to use that punishment if they saw cause. I doubt not but for warrant of this libertie, we may take Gods patterne, in retaining Churches and people after they have committed spirituall adulterie : and Christs forgiving the woman that had committed adulterie. For, *Seeing Christ said to an adulteresse, I condemne thee not, goe and sinne no more, who cannot conceive that an husband ought to forgive that which he seeth to the Lord both of husband and wife haht forgiuen : and that he ought not to account her an adulteresse, whose fault he beleeueth to be blotted out, by the mercie of God, upon her repentance ?* (pp.218-219)

Le texte semble abolir la différence de traitement des époux adultères, en fonction de leur sexe. Il s'agit d'un véritable plaidoyer pour une égalité de traitement au regard de la gravité de la faute qui requiert un châtement identique :

Though the ancient Romans and Canonists haue aggravated the womans fault in this kinde farre aboute the mans, and giuen the man more priuiledges than the woman, yet I see not how that difference in the sinne can stand within the tenour of Gods words. I denie not but that more inconueniences may follow upon the womans default then upon the mans : as, greater infamy before men, worse disturbance of the family, more mistaking of legitimate, or illegitimate children, with the like. The man cannot so well know which be his owne children, as the woman ; [...]. Yet in regard of the breach of medicine, and transgression against God, the sinne of either partie is alike. Gods words maketh no disparity betwixt them. (p. 219)

L'auteur pousse même le raisonnement sur la gravité de la responsabilité dans l'accomplissement de la faute au point d'inverser la perspective coutumière et de réclamer un châtement plus lourd pour l'époux adultère, au motif que sa fonction lui impose de donner l'exemple :

Accordingly the punishment which by Gods how was to be inflicted on Adulterers is the same, whether the man or the woman be the delinquent, (*Deut. 22.22*). If difference be made, it is meet that adulterous husbands be so much the more seuerely punished, by how much the more it appertaineth to them to excell in vertue, and to gouerne their wiues by example. (p. 219)

La vision relativement progressiste de Gouge, en matière d'adultère, nous invite à un examen attentif des conséquences de la preuve de l'adultère, quelle que soit la nature et la validité d'une telle preuve, dans les tragédies de Shakespeare et de Heywood. La ritualisation d'une telle situation, sur le mode d'un *ordo salutis* parodique puisqu'il conduit à la mort, mais pas nécessairement à la damnation pour le personnage féminin incriminé, à tout le moins dans le cas de Desdémone, se ferait donc selon une gradation (*a progress*) qui s'ordonnerait comme suit : de la célébration de l'union, à l'accomplissement de la faute ou du péché, pour reprendre les termes homilétiques, puis l'administration publique de la preuve, en présence d'un témoin, généralement un fidèle second, tel Iago, ou serviteur, comme Nick, à l'exercice du châtement ultime par l'époux trompé, suivi d'une réflexion sur la question du salut de la femme adultère, selon que le repentir s'exprime ou non. Dans son introduction à l'édition française, traduite par ses soins, de la tragédie de Heywood pour la Pléiade, Pierre Iselin rappelle l'analogie possible entre « le schéma de la tragédie domestique » et « celui de la Moralité, lui-même issu du sermon : péché, découverte, châtement, espoir de la miséricorde divine, repentance du héros s'exprimant sous la forme d'une lamentation ».⁹ Cette évocation, quelque peu modulée, semble sous-tendre l'ordonnement de l'administration de la preuve dans la tragédie d'*Othello* et celle de *Woman Killed With Kindness*.

Le regard interdit

Les deux tragédies jacobéennes identifient l'étape déterminante dans l'administration de la preuve comme le spectacle de la culpabilité ; il s'agit véritablement de prendre la mesure oculaire (« the ocular proof ») de l'adultère, à l'occasion d'un moment presque épiphanique de flagrant délit. Puisque nous sommes dans le registre de l'intime que l'on donne à voir, il s'agit bien de voyeurisme dès lors qu'il y a contemplation d'un spectacle privé soudain porté au devant de la scène. Un acte obscène, en quelque sorte.

Pour l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, le théâtre est la forme esthétique idéale pour la mise en évidence de la faute conjugale, en raison de sa nature spectaculaire et transgressive. Il donne à voir au spectateur ce qui devrait demeurer caché, ce qui ne se montre pas (le « monstre » que l'on dissimule) et le place d'emblée dans la position du voyeur qui s'érigerait en juge impartial. Le mélange des genres entre le cadre juridique, érigé *de facto* ou simplement verbalement, dont l'autorité légale ne peut être contestée, avec l'acte transgressif de la contemplation des signes qui démontrent l'accomplissement d'un acte interdit par la loi

⁹ Thomas Heywood, *Une femme tuée par la bonté*, ed. et trad. Pierre Iselin, (Paris : La Pléiade), p.6

des hommes et celle de Dieu, dans le contexte de l'ère élisabéthaine et jacobéenne, donne à l'administration de la preuve dans les pièces de Shakespeare et de ses contemporains une dimension ambiguë et subversive. Il s'agit bien de voir et de donner à voir l'interdit, ce qui ne se montre pas, puis de faire la preuve incontestable de la culpabilité du personnage féminin en cause. Le lexique traduit bien cet aspect sémantique avec la récurrence de vocables tels que « note », « noting » (martelés dans d'autres pièces shakespeariennes où il est question d'établir la preuve de l'infidélité d'un personnage féminin, tel que Hero dans *Much Ado About Nothing*, ou Hermione dans *The Winter's Tale*) qui disent l'importance de l'observation, de la constatation oculaire afin d'établir la preuve. Le flagrant délit s'impose, en quelque sorte, afin que la culpabilité puisse être formellement établie. Pour reprendre les définitions de l'*Oxford English Dictionary*, dans lequel l'accent est mis sur la dimension expérimentale de la preuve, ou de celui de Cotgrave, qui développe l'idée d'essai, d'examen sur un mode scientifique, la démarche de l'épreuve de la vérité est une expérience pragmatique. Si la tragédie de Heywood ne cultive pas l'équivoque quant à la fiabilité de la vision du mari trompé, il en va tout à fait différemment du théâtre d'ombres que Iago donne en pâture au regard d'Othello.

L'intérêt d'une telle situation dramatique dans le théâtre tragique de William Shakespeare, ou celui de la tragédie domestique de Thomas Heywood, est que la monstration de la culpabilité et la démonstration de cette culpabilité, par d'irréfutables preuves, « evidence », « ocular proof », est à la fois d'ordre sémiologique (voir et entendre) et d'ordre rhétorique (entendre par la raison). La conjonction du spectacle visuel et du discours du personnage qui met en scène l'administration de la preuve, dans un souci avoué d'établissement de la vérité, est le nœud qui autorise la manipulation des spectateurs ou auditeurs, internes et externes à la fiction, car elle joue sur la faiblesse des sens et de l'entendement, leur versalité et, dans le cas d'*Othello*, la crédulité de certains personnages. Un tel système autorise, pour les personnages, le brouillage des sens et de l'entendement, de telle sorte que le spectacle de ce qui passe pour vérité se révèle une chimère tragique. Le théâtre tragique de Shakespeare en particulier, dans sa particularité générique, apparaît comme le lieu de l'illusion funeste, une scène où la *mimesis* se révèle artifice oral et visuel, les dispositifs rhétoriques jouant à plein leur rôle de persuasion.

Dans *Othello*, le pouvoir séducteur du verbe est bien entendu incarné par Iago, tandis que dans *Woman Killed with Kindness*, tragédie domestique de l'adultère, la conjonction des

deux intrigues « traite en miroir le problème de l'infidélité féminine et de la persuasion »¹⁰. Ici encore, l'articulation entre la transgression du contrat matrimonial par l'épouse, soit l'accomplissement de l'adultère, est l'œuvre de l'éloquence rhétorique. « Dans l'intrigue Mountford-Acton, l'honneur n'est sauf que par le sacrifice de la vertu féminine, alors que dans l'intrigue Frankford-Wendall, l'honneur est perdu par la perte même de cette vertu. »¹¹

Où il est question de mariage(s)

Les termes mêmes de l'Homélie sur le mariage, repris et développés longuement par divers auteurs de sermons tels que Henry Smith¹², William Gouge¹³ ou Thomas Becon¹⁴, qui réglementent la consécration de l'union des époux, selon un rite que la Réforme ne conçoit plus comme un sacrement, s'inspirent du miracle de la transformation de l'eau en vin par Christ, lors des noces de Canaan, ou du mystère de l'union spirituelle entre Christ et son église, modèle archétypal pour l'union entre les époux : « O God which haste consecrated the state of matrimonie to suche an excellent misterie, that in it is signified and represented the spiritual mariage and unitie betwixte Christe and his Church [...] » (*The Book of Common Prayer-1559*, 'The Fourme of Solempnizacion of Matrimonye'). La dimension sacrée de l'union matrimoniale est ainsi corrélée à la nature miraculeuse et mystérieuse de l'incarnation divine en Christ, et surtout à son action déterminante sur le salut de l'humanité. Ainsi le mariage se trouve-t-il étroitement associé au salut de l'humanité, dans une vision eschatologique que l'Angleterre protestante d'Elisabeth I^{ère}, et de Jacques I^{er} ensuite, promeuvent fortement. L'impératif est bien de trouver un remède à la fornication (« Secondly, it was ordeined for a remedy agaynste sinne and to avoide fornication, that suche persones as have not the gifte of continencie might mary, and kepe themselves undefiled membres of Christes body » *BCP 1559_Matrimonye*), selon des termes essentiellement théologiques, avant qu'ils ne trouvent une résonance politique : la métaphore corporelle de l'Eglise comme corps du Christ requiert que ce dernier ne soit pas pollué par une sexualité sans contrôle, au risque de l'abâtardissement des lignées. L'union matrimoniale a pour vocation première la procréation légitime et l'éducation chrétienne d'une progéniture élevée dans la crainte de

¹⁰ Thomas Heywood, *Une femme tuée par la bonté*, ed. et trad. Pierre Iselin, (Paris : La Pléiade), p.8

¹¹ *Ibid*, p. 8.

¹² Henry Smith, *A Preparative to Marriage*, (London : Thomas Orwin, 1591).

¹³ William Gouge, *Of Domesticall Duties* (London, 1622).

¹⁴ Thomas, Becon, *The Book of Matrimony*, (London, 1564) et surtout pour son homélie contre la prostitution et l'adultère (« The homily against whoredom and adultery », 1542, repr. 1564) *Certain Sermons or Homilies Appointed to be Read in Churches, in the Time of the Late Queen Elizabeth of Famous Memory...* (London, 1623)

Dieu : « One was the procreation of children, to be brought up in the feare and nurture of the Lorde and praise of God » (*BCP 1559_Matrimonye*). Un tel cadre sacré fournit un « remède » (le terme figure dans le texte liturgique) au danger du libertinage pour les deux sexes, avec son corollaire de progéniture illégitime et de désordre social. De fait, les injonctions homilétiques croisent des enjeux sociaux et politiques car elles règlementent et ordonnent les lignées, en éloignant le péril de l'illégitimité.

Voici les termes selon lesquels le *Book of Common Prayer* de 1559 sanctifie l'union matrimoniale :

Dearly beloved frendes, we are gathered together here in the sight of God, and in the face of this congregacion, to joyne together this man and this woman in holy matrimony, which is an honorable state, instytuted of God in Paradise, in the times of manes innocencie, signifying unto us the mystical union that is betwixt Christ and his Church : which holy state Christe adourned and beautified with his presence and firste myracle that he wrought in Cana of Galile, and is commended of saint Paul to be honourable among all men, and therefore is not to be enterprised, nor taken in hande unadvisedly, lightly or wantonly, to satisfy mennes carnall lustes and appetytes, lyke brute beastes that have no understandyng ; but reverently, discretely, advisedly, soberly, and in the feare of God, duely consideryng the causes for the which matrimony was ordeined.

(The Book of Common Prayer-1559, 'The Fourme of Solempnizacion of Matrimonye')

Cette célèbre formule de sanctification de l'union matrimoniale est la belle absente de la tragédie d'*Othello*, ellipse funeste qui laisse place au dévoilement parodique et grivois de l'union sacrilège entre le Maure et la belle Desdémone par les soins de Iago et de Brabantio, au contraire de comédies festives comme *Much Ado about Nothing* ou *As You Like It*, dans lesquelles Shakespeare fait de la cérémonie de mariage un moment dramaturgique fort, soit qu'il marque la fin heureuse de l'intrigue, soit qu'il constitue un moment clef de révélation. Dès l'ouverture de la pièce, la représentation de l'union de Desdémone, autre visage de Vénus, et d'*Othello*, figuration de Vulcain, dans quelque demeure ou auberge de Venise à l'enseigne du Sagittaire (« [...] That you shall surely find him, / Lead to the Sagittar the raised search » I,1,157-58) (édition de M. Ridley, note 158, I,1,158), se place sous le signe du secret, de la nuit (« [...] your fair daughter, / At this odd-even and dull watch o'the night, » I,1, 122-23), de la fuite (« [...] your fair daughter, / [...] Transported with no worse or better guard, / But with a knave of common hire, a gondolier, » I,1,122-126) et d'une sexualité transgressive (« the gross clasp of a lascivious Moor », I,1,126 ; « [...] you'll have your daughter cover'd with a Barbary horse » I,1,110-11) caractérisée par ses analogies avec l'animalité diabolique du bouc « an old black ram / Is tuppung your white ewe » (I,1,88) ou celle plus implicite du sagittaire pour ses associations contemporaines avec le centaure, figure fantasmatique d'une

sexualité violente¹⁵. La cérémonie de mariage précède chronologiquement l'intrigue, occupant un espace liminaire dans l'hors-scène ; de sorte que la révélation de l'union présentée comme légitime, à tout le moins effective, par Othello, à la scène 3 de l'acte I, vers 79, survient au terme d'une longue période d'incertitude, d'atermoiement, d'interrogations sans réponses, qui plongent les personnages, comme le spectateur, dans un univers à l'imprécision effrayante. Le mode de la révélation, qui évoque un interrogatoire judiciaire, jette une ombre de suspicion sur la légitimité de l'union, au point qu'Othello se trouve acculé à une justification officielle, sur le mode du récit, des étapes de la séduction et de la consécration de l'union, devant Brabantio, le père outragé de Desdémone et le Duc de Venise (I, 3, 123-170). Le mode dilatoire de la représentation de l'aveu des épousailles laisse au langage l'espace de l'imaginaire transgressif : les présumées 'fables' d'Othello qui lui auraient permis une séduction auriculaire, doublée du compte-rendu trompeur de Iago.

Si nous comparons la représentation des épousailles dans nos deux textes, nous constatons une différence dans le choix dramatique puisque Thomas Heywood choisit d'ouvrir sa tragédie *A Woman Killed with Kindness* par une célébration sur le mode festif. L'appel à la danse comme consécration de l'union remplace les paroles liturgiques, dont le spectateur infère qu'elle ont précédé le début de la scène d'ouverture, scellant l'union de John et d'Anne Frankford de manière légitime :

Sir Francis : Some music there ! None lead the bride a dance.
 Sir Charles : Yes, would she dance 'The Shaking of the Sheets'.
 But that's the dance her husband means to lead her.
 Wendoll : That's not the dance that every man must dance
 According to the ballad.

(I,1,1-5)

¹⁵ Lena Cowen Orlin, « Desdemona's Disposition », *Shakespearean Tragedy and Gender*, ed. Shirley Nelson Garner & Madelon Sprengnether, (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1996), pp. 171-192 : (p. 172) « The sign under which Othello and Desdemona institute their marriage is thus that of a monstrous being, half man, half horse. With « an old black ram / Is tupping your white ewe » (1.1.88-89), Iago has already initiated a network of allusions to the transformation of men into beasts (1.1.116 ; 2.3.256, 284, 297), horses (1.1.111-13), baboons (1.3.316), asses (1.3.400 ; 2.1.304), goats (3.3.184, 409 ; 4.1.259), toads (3.3.274), dogs (3.3.368 ; 5.1.62 ; 5.2.362), monkeys (3.3.409 ; 4.1. 259), and wolves (3.3.410) that intersects with the zoologically transgressive nature of the centaur. The Sagittar/y also participates in yet another ominous complex of images, the most notable elements of which are the figuration of Iago's scheme against Othello as a « monstrous birth » (1.3.402), his warning that jealousy [p. 174] is a « green-ey'd monster » (3.3.170), and Othello's eventual self-recognition that « A horned man's a monster, and a beast » (4.1.62). Because illustrations of the « zodiacal man » typically depicted Sagittarius in profile, with the spines of both man and horse outlined, the creature is also in and of itself a « beast with two backs, » the vivid image of **bestial** sexuality with which Iago torments Brabantio. The association of centaurs with sexual assault was located in the legends of their attempted rape of the Lapith women, to which Shakespeare refers in *Titus Andronicus* and *A Midsummer Night's Dream*, and of Nessus's rape of Deianeira, to which he alludes in *All's Well That Ends Well* and *Antony and Cleopatra*. To Brabantio's mind, Othello is just such a lustful kidnapper of his daughter ; of Othello he might say, as does Parolles of Dumaine, « For rapes and ravishments he parallels Nessus » (4.3.251).

Les registres sacrés et profanes s'entrecroisent dès l'amorce de l'intrigue principale, de sorte que le spectateur est averti du potentiel transgressif de l'union que l'on vient à peine de célébrer. La référence à la danse de célébration, sous la forme d'une « Brawl of the sheets » rebaptisée ici « The shaking of the sheets » par analogie avec une ballade contemporaine bien connue¹⁶, et cela en lieu et place de la cérémonie religieuse, est elle-même source d'ambiguïté puisqu'elle préconise un mode d'expression, la danse, qui fait l'objet de l'animosité de la faction la plus orthodoxe de l'église au motif de sa nature lascive, et contredit les principes mêmes du mariage. La référence grivoise de Sir Charles à la dimension charnelle du mariage dans la consommation des corps, par l'intermédiaire des implications érotiques de la danse évoquée (vers 2-3), préfigure indirectement l'adultère en mettant l'accent sur l'appétit sensuel de la mariée. En cela, le portrait rapide que le personnage dévoile de la jeune mariée, contrevient aux principes canoniques du contrat matrimonial, fondé en Dieu, selon lequel l'union des époux est un remède à la concupiscence, fût-elle conjugale. L'ironie dramatique de la répartie de Wendoll réside dans l'annonce de la mort de la danseuse présumée, puisque la ballade était alors communément associée à ceux qui allaient mourir (édition de Brian Scobie, *New Mermaids*, 1985, note 2, p. 5). Eros et Thanatos se répondent là où l'on attendrait un épithalame, que Sir Charles finit par composer en quelque manière lors de son éloge de la mariée (vers 12-24). Mais le ton est donné d'emblée : la danse des époux est bien celle de la mort et non celle de l'union des corps, ainsi que le reprendra Frankford à la scène XVII, vers 124 « A cold grave must be our nuptial bed ».

L'*Othello* de Shakespeare développe dès l'*incipit* un ensemble de peurs fantasmatiques propres à la Renaissance anglaise, liées à l'introduction du monstre dans la lignée, de la figure du violeur associée au personnage d'Othello le centaure, susceptible de polluer la dynastie. Dans les propos de Iago ou de Brabantio, les associations entre Othello et les figures d'un bestiaire plus ou moins monstrueux (« black ram », « Barbary horse », « nephews neigh to you », « gennets for germans », I,1, 110-113) s'appliquent à susciter la crainte de la perversion de la lignée à venir. La figure hybride de l'époux hante l'imaginaire du *senex iratus*. Dans les représentations déployées par les deux personnages malveillants au cœur de leur récit, le centaure, le sagittaire ou le bouc noir ont le pouvoir de souiller la pureté de la lignée de l'honorable Vénitien Brabantio. La transgression apparaît ainsi se trouver au cœur même d'un contrat, selon les termes liturgiques et légaux, qui se prétend légitime, aussi

¹⁶ « Shaking of the sheets » est mentionnée dans le texte de Stephan Gosson *The School of Abuse* (London, 1577).

le développement tragique de l'intrigue repose-t-il sur les prémisses d'une union intrinsèquement dévoyée, où l'époux est à la fois le violeur, l'amant brutal, et le géniteur potentiel de l'enfant bâtard car hybride. L'altérité fondamentale du personnage d'Othello fait de son union avec Desdémone un exemple singulier de mariage tout à la fois légitime et illégitime, selon le discours qui lui est associé. Dans cette pièce où le verbe est le maître de l'artifice, du subterfuge et de la tromperie, la preuve de la légitimité de l'union repose entièrement sur le récit qu'Othello en donne face aux autorités vénitiennes, dans l'acte I, scène 3, vers 76 à 170 (« That I have ta'en away this old man's daughter, / It is most true : true, I have married her », 78-79). La focalisation rhétorique sur le terme « truth » dans cet aveu souligne l'importance de la sincérité dans une pièce où tout repose sur l'art de prêcher le faux. Ce moment particulier de la scène montre que la preuve de l'authenticité et de la légitimité de l'union d'Othello et de Desdémone réside dans l'aveu, la confession publique de l'intéressé, dont la conception quasi-naturaliste du langage magnifie la valeur performative du verbe. Le reste de la tragédie prouvera que là réside l'erreur fatale du Maure, tenant d'un monde en déclin face aux figures pragmatiques, à l'image de Iago, pour lesquelles le langage n'est qu'un instrument de manipulation, sans valeur intrinsèque. La question de la preuve et de la vérité se trouve donc ici envisagée de manière double et conflictuelle : une lecture tragique selon laquelle les mots ont une valeur absolue, et les signes de la culpabilité sont sans appel pour qui en est le spectateur ; une lecture ouverte et relativiste, où le langage a une valeur contingente, et selon laquelle est coupable celui qui en a l'apparence (« Heaven is my judge, not I for love and duty, / But seeming so, for my peculiar end. », I,1,59-60).

Le devoir d'obéissance de la femme envers son époux (selon les termes de l'épître aux Ephésiens, livre V, de Paul : « Sainte Paule (in the forenamed Epistle to the Ephesians) teacheth you thus : Ye women, submit youre selves unto youre owne housbandes as unto the Lorde : for the housbande is the wyves headde, even as Christe is the headde of the Church. *BPC 1559_Matrimonye*, p.7) apparaît comme le remède à la faillibilité féminine dont les mentalités retiennent l'image du « weaker vessel » en raison de la sensibilité d'Eve à l'éloquence et au pouvoir de persuasion du serpent (ce qui nous renvoie à la première épître de Pierre, livre III, et plus particulièrement à la figure de l'obéissance sous les traits de Sara dans l'Ancien Testament).

William Gouge, dans son ouvrage *Of Domesticall Duties* (1622), affirme avec conviction la nécessité absolue de l'obéissance de l'épouse envers son conjoint, selon les codes contemporains de la conduite des femmes où modération, réserve, retenue verbale,

humilité sont des vertus magnifiées car elles marquent la continence de cet être par définition versatile et faillible (comme en témoigne l’emblème du Tonneau des Danaïdes de Whitney) :

A wife must be milde, meek, gentle, obedient, though she be matched with a crooked, perverse, prophane, wicked husband.

L’obéissance est un devoir pour celle qui demeure la propriété de son époux, selon les termes du contrat de mariage. Keith Thomas et Christopher Hill notent dans les productions homilétiques de l’Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, une propension à condamner l’adultère parce qu’il représente le vol (et donc le viol) de la propriété privée d’autrui. Ce que Leontes traduira de manière très évocatrice dans *The Winter’s Tale* par l’expression : « And many a man there is [...] / That little thinks she has been sluic’d in’s absence / And his pond fish’d by his next neighbour, by / Sir Smile, his neighbour [...] » (I,2,192-196).

De nombreux auteurs élisabéthains véhiculent une constellation de représentations des femmes sur le mode de la concupiscence exacerbée, en évoquant leur incontinence verbale et sexuelle, leur appétit insatiable, leur penchant à la luxure¹⁷. Un proverbe familier de l’époque disait même des femmes que leurs appétits les identifiaient à des créatures simiesques : « women are saints in the Church, angels in the streets, devils in the kitchen and apes in bed. » Analogie reprise plus modérément par Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy* de 1621 : « Of woman’s unnatural, insatiable lust what country, what village does not complain [...] » Le *topos* hamletien bien connu trouve là un écho populaire.

De telles images abondent dans la tragédie *d’Othello*, dès lors que le personnage éponyme cède à la domination de la jalousie, à partir de l’acte IV, une fois la scène de la (fausse) preuve oculaire achevée. Citons simplement l’acte d’accusation de la scène 2, auquel Desdémone répond par une profession de foi et de vertu conjugale :

Oth : Are not you a strumpet ?
 Desd : No, as I am a Christian :
 If to preserve this vessel for my lord
 From any hated foul unlawful touch,
 Be not to be a strumpet, I am not alone.
 Oth : What, not a whore ?
 Des : No, as I shall be sav’d.
 (IV,2,84-88)

La confrontation des registres sacré, pour Desdémone, et profane pour son irascible époux, illustre parfaitement la tragédie linguistique qui touche à l’intimité des personnages : le lieu commun de la vénalité féminine relayé par Othello se heurte au référent sacré de l’union matrimoniale sanctifiée par l’Eglise, qui sous-tend l’univers de Desdémone. L’utilisation de

¹⁷ Carol Camden, dans son ouvrage *The Elizabethan Woman*, (London, 1952), p. 27, relève l’utilisation d’expressions comme « insatiable lust », « lewd behaviours », « incontinent », « insatiable » pour décrire la nature des femmes.

termes marquant la closure, comme « vessel » qui, pour être également un vocable conventionnel de la chasteté féminine, s'inscrit dans une architecture rhizomatique de l'enfermement, du confinement, à la valeur double : la chasteté féminine (la place de l'épouse est dans la demeure conjugale, cela fait partie des exigences fondamentales de l'union matrimoniale, comme le soulignent la majorité des prédicateurs) mais aussi le lieu du châtiment, la prison domestique de *Woman Killed with Kindness* et la chambre conjugale du sacrifice, voire même le lit, pour la tragédie d'*Othello*. Cette funeste ambivalence est au cœur de la méprise tragique et de son accomplissement.

Où il est question de la fausse évidence

Le statut de la preuve dans *Othello* réside dans l'art de fabriquer du vrai à l'aide d'*artefacts* qui ne sont qu'artifices rhétoriques ou moments d'illusion théâtrale incorporés au drame. Les moments les plus saillants de ce théâtre d'ombres se résument à une insertion dramatique et à la manipulation habile d'un accessoire à la portée symbolique forte, et c'est bien la conjonction diabolique de ces deux éléments de preuve qui opèrent la révélation de la faute : d'une part, la scène de querelle amoureuse entre Bianca et Cassio, à l'acte IV, scène 1, sciemment dévoilée à Othello par Iago afin d'en faire la preuve visuelle, « the ocular proof », de l'adultère; d'autre part, la dissimulation et l'utilisation malveillante du mouchoir, gage d'amour entre les époux, dès l'acte III, pour sa valeur d'accessoire tangible, donc d'élément de preuve matérielle de la culpabilité de l'épouse prétendument infidèle.

Pour Othello, la preuve tant désirée se présente comme le remède à la torture du doute face à l'adultère présumé, un onguent contre la brûlure du monstre aux yeux verts (« the green-eyed monster »). Or le dispositif machiavélique mis en œuvre par Iago afin d'administrer la preuve de la culpabilité de l'épouse d'Othello, repose sur un programme de manipulation de ce qui est fondamentalement sans substance, pour reprendre les termes du fidèle second, afin de lui conférer la densité d'une preuve irréfutable.¹⁸ Autrement dit, à partir

¹⁸ Ces propos évoquent le raisonnement par l'absurde du roi Leontes, dans *The Winter's Tale*, alors que, submergé par la jalousie, il querelle le fidèle Camelio pour ce qu'il interprète comme une forme d'aveuglement de ce dernier face aux signes patents de l'adultère :

That would unseen be wicked ? is this nothing ?
 Why then the world, and all that's in't, is nothing,
 The covering sky is nothing, Bohemia nothing,
 My wife is nothing, nor nothing have these nothings,
 If this be nothing.

(I,2,292-296)

du néant faire advenir l'élément qui emportera la conviction de l'intéressé (contrairement au « Nothing will come of nothing » de King Lear) :

I will in Cassio's lodging lose this napkin,
 And let him find it : trifles light as air
 Are to the jealous, confirmations strong
 As proofs of holy writ ; this may do something
 The Moor already changes with my poison :
 Dangerous conceits are in their natures poisons,
 Which at the first are scarce found to distaste,
 But with a little act upon the blood
 Burn like the mines of sulphur : I did say so :
 (III,3,326-334)

Iago montre bien comment les éléments de preuve, qui concourent à administrer effectivement la preuve de l'adultère, ont une versatilité fondamentale qui leur permet de revêtir un caractère sacré, au besoin (« proofs of holy writ »). Force est de constater que la représentation que Iago donne de la vérité de l'Écriture repose sur une vision selon laquelle les textes sacrés ne souffrent aucune contestation et ont valeur de preuve absolue d'authenticité des récits relatés. L'ironie d'une telle vision exprimée par un personnage aussi retors que Iago ne laisse d'interroger sur la portée réelle de la définition proposée. La relation entre foi et preuve se trouve indirectement abordée ici par le dramaturge, en des termes subversifs. Quel crédit, en effet, le spectateur peut-il accorder au maître de l'illusion lorsqu'il est question de vérité théologique ? Nous conviendrons plutôt qu'en manipulateur expert des signes du théâtre, Iago utilise l'analogie sacrée pour en montrer immédiatement la caducité et la versatilité dans la mise en œuvre de sa stratégie maléfique. Dans le système de représentation de ce personnage, le verbe sacré n'a pas plus de stabilité (et donc de relation incontestable à la vérité) que les accessoires de théâtre ou les bagatelles, des vécilles sans consistance mais non sans conséquences. Cela revient en quelque sorte à la vision socratique de la rhétorique, selon laquelle la persuasion ne peut se substituer à la démonstration (« La rhétorique est donc, à ce qu'il paraît, l'ouvrière de la persuasion qui fait croire, non de celle qui fait savoir relativement au juste et à l'injuste ? », Platon, *Gorgias ou sur la Rhétorique*)¹⁹

Par ailleurs, leur action sur l'imaginaire s'inspire de pratiques médicales que l'on aurait délibérément perverties, de sorte qu'elles aggraveraient l'état du malade au lieu de lui apporter un soulagement. Le stratagème destiné à administrer la preuve de l'adultère fonctionne bien sur un mode inverse, où le soufre se substitue à la mandragore afin de précipiter la tragédie, en infligeant un supplice à chacun des époux.

¹⁹ Platon (v. 427 — v. 347 av. J.-C.), *Gorgias ou sur la Rhétorique*, trad. Émile Chambry (1864 - 1938), version numérique par Pierre Palpant, bénévole, Courriel : ppalpant@uqac.ca

Pour le personnage d'Othello, l'établissement de la preuve de l'adultère de Desdémone est une affaire de vision : il s'agit de prendre la mesure oculaire de la culpabilité afin d'en avoir une conviction intime et absolue :

Villain, be sure thou prove my love a whore,
 Be sure of it, give me the ocular proof,
 Or by the worth of man's eternal soul,
 Thou hadst been better have been born a dog,
 Than answer my wak'd wrath.
 [...]
 Make me to see't, or at the least so prove it,
 That the probation bear no hinge, nor loop,
 To hang a doubt on [...]

III,3,365-372

L'intégralité de la démonstration de l'adultère de Desdémone se place ensuite sous le signe du spectacle de la scène transgressive, orchestré par Iago. La rhétorique des deux personnages ne cesse de souligner l'importance de la perception visuelle destinée à établir la preuve de la culpabilité, partant du postulat factice, dans l'économie shakespearienne et plus généralement renaissante, que la vision serait un instrument de perception infaillible, capable de percevoir la vérité sans l'ombre d'une hésitation. Cette conviction du crédule, est immédiatement dénoncée comme une invitation à la manipulation, ainsi que le montre l'échange stichomythique de la scène 1 de l'acte IV, durant lequel le pourvoyeur d'illusion suscite le désir d'Othello d'en voir davantage, afin d'obtenir la preuve irréfutable de l'adultère : « Did you perceive, how he laughed at his vice ? » (167), « And did you see the handkerchief ? » (169), « and to see how he prizes the foolish woman your wife ! » (172). Ce besoin compulsif du spectacle interdit de la transgression taraude Othello sans relâche, dans les scènes suivantes : il apostrophe Emilia, la suivante de Desdémone, d'un « You have seen nothing, then ? » (IV,2,1), puis exige de Desdémone qu'elle se rende 'visible' « Let me see your eyes, / Look in my face » (25-6) afin de la confondre.

Notons que Shakespeare introduira une référence à la concupiscence féminine, comme une confirmation des soupçons d'Othello, dans la chanson du saule (*The Willow Song*) de l'acte IV, scène 3, lorsque la mémoire défaillante de Desdémone la conduira à modifier un vers pour évoquer le spectre de l'adultère :

I called my love false love ; but what said he then ?
 Sing willow, willow, willow :
 If I court moe women, you'll couch with moe men
 (IV, 3, 54-56)

Funeste présage s'il en est, à l'heure du châtement. Shakespeare rappelle ainsi fort subtilement à son spectateur la nature de la faute qui pèse sur Desdémone et pour laquelle son époux s'arroge la prérogative du bourreau. Toutefois, l'exécution directe de Desdémone par son

époux se fera sans que le sang ne soit versé (selon le monologue d'Othello V,2,1-22) afin d'en préserver la nature sacrificielle. Le personnage retrouve ainsi le registre sacré qui fonde l'union à présent souillée, par la faute imaginaire.

Les historiens britanniques spécialistes des pratiques conjugales, précédemment nommés, nous apprennent que si le châtement direct de l'adultère par l'époux outragé n'était pas autorisé, et encore moins préconisé, les cas de vengeances conjugales, où le mari trompé infligeait une punition extrême à son épouse adultère, bénéficiaient de la plus grande indulgence. La vengeance directe d'Othello pour rétablir ce qu'il revendique comme son honneur (« in honour », V,2,296) dont Shakespeare nous montre qu'elle suscite l'indignation de l'entourage du personnage en raison de l'injustice qu'elle représente, se trouve néanmoins compensée par le suicide du Maure, lorsqu'il reçoit à la preuve de l'innocence de Desdémone, par le récit de sa suivante Emilia. Du sacrifice au suicide, le registre du sacré est revendiqué, puis transgressé par celui qui évoque son retour à l'animalité « the circumcised dog » (vers 356) au moment de mettre fin à ses jours par un acte d'expiation et de purge imaginaire, sous la forme d'une parabole.

Thomas Heywood utilise également ce puissant ressort dramatique de la vision interdite qui emporte la conviction de l'époux trompé, dans sa tragédie domestique *Woman Killed with Kindness*. Lors de la scène de découverte des amants enlacés par le mari trompé, scène relatée par le principal intéressé mais non montrée, il est bien question d'une vision funeste capable d'engendrer l'aveuglement car la contemplation même de ce qui fonctionne comme une scène primitive porte en rémanence des traces œdipiennes :

O keep my eyes, you heavens, before I enter,
From any sight that may transfix my soul.
Or if there be so black a spectacle,
O strike mine eyes stark blind ; [...]
(XIII, 27-30)

A l'inverse de la funeste méprise d'Othello, fruit du subterfuge malveillant de Iago, Frankford doit se confronter directement au spectacle de l'adultère, dont la réalité tangible ne peut lui échapper. Il ne fait pas l'objet d'une manipulation rhétorique mais bien au contraire dispose d'une relation immédiate et directe à la situation adultérine, dont il doit se faire juge sans tergiverser:

O me unhappy ! I have found them lying
Close in each other's arms, and fast asleep.
But that I would not damn two precious souls
Bought with my Saviour's blood, and send them laden
With all their scarlet sins upon their backs
Unto a fearful judgement, their two lives
Had met upon my rapier.
(XIII, 43-49)

Le spectre de la damnation probable des amants, exécutés durant leur sommeil, sans possibilité du repentir et de la confession du péché, est le garant du choix de surseoir à la vengeance immédiate, opérée par l'époux bafoué²⁰. Le personnage nous rappelle que si la transgression de l'union matrimoniale est un péché devant Dieu, la vengeance aveugle, au mépris de l'œuvre de la miséricorde divine face au repentir de l'épouse adultérine et de son amant, est un péché bien plus grave. Frankford, retenant son coup, évoque le danger pour son propre salut d'un sacrifice sanglant (« a bloody sacrifice », 70) en lieu et place d'une punition légitime. Le nœud dramaturgique et théologique de la tragédie domestique apparaît avec le choix de la miséricorde envers l'épouse adultérine au lieu d'une forme de vengeance légitimée par les codes sociaux de la période :

My God with patience arm me ! Rise, nay, rise,
And I'll debate with thee.

(XIII, 107-109)

Le choix du dialogue, de la bonté (dont l'ambiguïté en anglais est avérée, entre « kindness » et « kinship », marque de la parenté²¹) semble témoigner dans un premier temps d'un désir de compassion conforme aux recommandations de l'Eglise en la matière : « divorces (nowadays) be so commonly accustomed and used by men's private authority, to the great displeasure of God, and the breach of the most holy knot and bond of matrimony » (Thomas Becon, *Certain Sermons...*, (London, 1623). La séparation de corps décrété par l'époux bafoué, qui évoque la séparation *a mensa et thoro* (XIII, 175-181 « I charge thee never after this sad day / To see me, or to meet me [...] ») est en réalité une condition incontournable de l'expiation, qui rappelle, dans le registre théâtral, le schéma de la Moralité (péché, découverte, châtement, espoir de la miséricorde divine, repentance s'exprimant sous la forme d'une lamentation). La bonté dont témoigne Frankford, si problématique car le bannissement de l'épouse adultère fait office de châtement en la poussant au suicide à la scène XVII, est en réalité la condition de l'accomplissement de la tragédie chrétienne. Le repentir de la femme adultère prend la forme du suicide par anorexie (scène XVII, 82-92 / 93-97), mêlant le divorce des corps (« Though thy rash offence / Divorced our bodies », 107-8) et l'union des âmes par le sacrifice (« thy repentant tears / Unite our souls », 108-9).

²⁰ Cela nous permet d'évoquer l'anecdote de la vengeance de Gesualdo, prince de Venosa (Naples, 1560-1614) : « En 1586, Gesualdo épousa sa cousine Donna Maria d'Avalos, femme très belle, dont c'était le troisième mariage. Cette union ne fut guère heureuse : Gesualdo délaissa très vite sa femme qui reporta son affection sur le duc d'Andria. En 1590, découvrant son déshonneur, il fit poignarder les deux amants en sa présence. Redoutant la vengeance des familles, il se réfugia dans son château de Gesualdo et s'y prépara à l'éventualité d'un siège. Doutant de tout, même de la légitimité de son fils, il le fit étouffer. »

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Gesualdo/167867>

²¹ Voir traduction de Pierre Iselin, introduction p.9.

CONCLUSION

« C'est folie de rapporter le vrai et le faux à notre suffisance »

[p. 261] C'est une hardiesse dangereuse et de conséquence, outre l'absurde témérité qu'elle traîne quant et soi, de mépriser ce que nous ne concevons pas. Car après que, selon notre bel entendement, vous avez établi les limites de la vérité et du mensonge, et qu'il se trouve que vous avez nécessairement à croire des choses où il y a encore plus d'étrangeté qu'en ce que vous niez, vous êtes déjà obligé de les abandonner. Que ne nous souvient-il combien [p. 262] nous sentons de contradiction en notre jugement même ? combien de choses nous servaient hier d'articles de foi, qui nous sont fables aujourd'hui ?

Montaigne, *Essais*, Livre I, ch XXVII

Les propos de Montaigne définissent bien la versatilité de la vérité dès lors que l'on entreprend d'en administrer la preuve. L'entendement ne semble pouvoir se satisfaire que de ce qu'il est prêt à envisager, à voir et à croire. Montaigne met en garde son lecteur contre les dangers de l'intime conviction, source potentielle d'aveuglement.

Du point de vue de la perception de la manière dont s'administre la preuve, il s'établit une hiérarchie entre la preuve oculaire et la preuve auditive qui mettent en tension un rapport à la perception visuelle du spectateur au-delà de l'œuvre de la rhétorique. Nous sommes bien dans une axiologie des sens : la priorité semble donnée à l'œil alors que la véritable conviction vient de l'oreille, ce qui autorise le subterfuge. Le théâtre par sa nature même manifeste la rivalité entre l'œil et l'oreille, comme l'exprime si bien l'anglais au moyen de l'expression « hear a play ».

Dans la tragédie domestique de Heywood, Frankford exprime à son tour une incrédulité face à la révélation de l'infidélité de son épouse, qui témoigne d'une incapacité à croire ce qui déroge à l'anticipation, tout en adoptant une position sceptique face au pouvoir de manipulation des signes perceptibles :

Frankford :	Though I durst pawn my life, and on their faith Hazard the dear salvation of my soul, Yet in my trust I may be too secure. May this be true ? O may it, can it be ? Is it by any wonder possible ? Man, woman, what thing moral may we trust, When friends and bosom wives prove so unjust ?
Nick	Eyes, eyes.
Frankford	Thy eyes may be deceived I tell thee, For should an angel from the heavens drop down And preach this to me that thyself hast told, He should have much ado to win belief, In both their loves I am so confident.
Nick	Shall I discourse the same by circumstance ?

(scène VIII, 77-91)

L'établissement de la conviction du personnage bafoué requiert une ouverture de l'esprit, ainsi qu'un acte de confiance, qui n'ont aucun caractère spontané. Le personnage de

Frankford pèse soigneusement le pour et le contre avant de décider de prêter foi à la version des faits de son fidèle serviteur, Nick :

[...] No, shall I trust
 The bare report of this suspicious groom
 Before the double gilt, the well hatch ore
 Of their two hearts ? [...]
 Till I know all, I'll nothing seem to know.
 (scène VIII, 108-115)

Une partie de cartes permettra de confondre les amants coupables, à la scène VIII. La formulation du fidèle serviteur, « Build on my faith » (vers 226), est une invitation à un acte de foi dans l'établissement de la conviction de l'adultère, qui fait écho aux propos de Montaigne.

La conclusion ira à Othello, dont l'ultime fable accompagne à la fois une vision enfin claire et lucide de la vérité et la mise en œuvre de son propre châtement, au cœur de l'épithaphe qu'il compose pour lui-même : « [...] of one whose subdued eyes, / Albeit unused to the melting mood, / Drops tears as fast as the Arabian tree / Their medicinal gum » (V,2,349-352). La contemplation de la vérité, enfin révélée, suscite le repentir et la déploration mais permet également la curation des passions. A ce titre, le sacrifice ultime constitue bien un acte cathartique.