



« O monstrous ! O strange ! » : Le monstrueux dans le théâtre de Shakespeare

Prix du mémoire de la Société Française Shakespeare 2017

Manon Turban



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/5335>

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Référence électronique

Manon Turban, « « O monstrous ! O strange ! » : Le monstrueux dans le théâtre de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], Ressources et prix du mémoire, mis en ligne le 03 juin 2017, consulté le 14 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/5335>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2020.

© SFS

« O monstrous ! O strange ! » : Le monstrueux dans le théâtre de Shakespeare

Prix du mémoire de la Société Française Shakespeare 2017

Manon Turban

Travail d'Étude et de Recherche présenté par Manon Turban en vue de l'obtention du Master 2, sous la direction de Madame Sophie Lemerrier-Goddard, Département Langues, Littératures et Civilisations Étrangères, École Normale Supérieure de Lyon.

Remerciements

Je souhaite remercier très chaleureusement Sophie Lemerrier-Goddard pour avoir accepté de diriger ce travail de recherche et pour avoir pris le temps de me guider avant et pendant sa réalisation. Je lui suis tout particulièrement reconnaissante pour ses précieux conseils et éclairages, qui, en un an, m'ont permis de me familiariser avec un nouveau domaine de recherche. Je tiens enfin à exprimer toute ma reconnaissance pour sa bienveillance et sa disponibilité, dans le cadre de ce M2 et dans d'autres circonstances.

Je remercie également très sincèrement Ladan Niayesh qui a accepté d'assister à la soutenance de ce mémoire. Je suis ravie de pouvoir partager avec elle mes réflexions sur les monstres du théâtre de Shakespeare.



Introduction

« A most rare vision » : les monstres fascinants de la Renaissance ¹

En 1523, Martin Luther et Philippe Melanchthon publièrent un pamphlet contre l'Église catholique intitulé *De deux monstres prodigieux, à savoir, d'un Asne-Pape qui fut trouvé à Rome en la rivière du Tibre, l'an M.CCCC.XCVI, et d'un Veau-Moine né à Friberg en Misne, l'an M.D. XXVIII.*² Cet écrit, dans lequel les deux hommes s'attaquaient avec virulence à Rome rencontra un très grand succès. Il circula dans toute l'Europe et continua de susciter l'intérêt des années après sa rédaction comme en témoigne la traduction en français de Jean Crespin, parue une trentaine d'années plus tard. La pérennité de ce texte se note également dans l'écho qu'y fait Ambroise Paré dans *Des Monstres et des prodiges*, traité médical que le chirurgien français publia en 1573.³

Le contexte religieux très troublé de l'époque explique cette popularité. Dans une Europe qui se déchirait entre protestantisme et catholicisme, les populations cherchaient un éclairage qui leur permettrait d'élire un dogme juste, conforme à la volonté divine. Mais le succès durable de ce pamphlet de 1523 révèle également la fascination des contemporains pour les monstres puisque deux figures monstrueuses sont au cœur de l'attaque de Luther et Melanchthon. Le veau dont il est question serait né avec un surplus de chair au niveau du cou, similaire, d'après Luther, au capuchon des moines tandis que l'âne, lui, est décrit comme un étrange composite entre différentes espèces animales : l'âne, l'éléphant, le dragon et le griffon.⁴

Ce vif intérêt pour les monstres à la Renaissance rend de nouveau compte des interrogations religieuses qui agitaient l'époque dès lors que les naissances monstrueuses étaient perçues comme des signes envoyés par Dieu pour prévenir les hommes de quelque châtement imminent. L'interprétation divinatoire des monstres n'est pas une invention de la Renaissance puisque dès l'Antiquité, des philosophes tels que Cicéron et Aristote y faisaient écho dans leurs écrits.⁵ Au moment de la Réforme, cette lecture devint essentielle alors que les incertitudes religieuses des contemporains les amenaient à rechercher des manifestations de la volonté divine.

Les ballades publiées à l'époque sont une des formes écrites où cette interprétation dite prodigieuse des monstres est diffusée. Ces écrits proposaient en général un texte en prose dans lequel le monstre était décrit, ainsi qu'une ou plusieurs illustrations le représentant. Parfois, un passage versifié les accompagnait.

Une ballade relatant la naissance d'un porcelet difforme en 1562 en est un bon exemple :

Figure 1 : ballade relatant la naissance d'un porcelet monstrueux (1562) ⁶



Dans cette ballade, l'auteur affirme que le porcelet monstrueux est un signe envoyé par Dieu pour informer les hommes de son mécontentement et pour les inviter à réformer leur existence :

Let vs be assured that these strange monstrous sightes do foreshew vnto vs, that his heauy indignation wyl shortly come vpon vs for our monstrous liuyng. Wherefore let vs earnestly pray vnto GOD that he wyll geue vs grace spedely to repent our wickednesses, faithfully to beleue his holy Gospel, and cencerely to frame our lyues after the doctrine of the same to whome be all prayse, honour, and glory.⁷

La naissance du monstre est interprétée par l'auteur comme l'illustration de la vie tout aussi monstrueuse que mènent les hommes et la mise en garde d'un châtement divin imminent. Mais dans ce signe que Dieu envoie à l'humanité, il lui donne également l'opportunité de parvenir au salut. Le corps du monstre est donc à la fois un miroir de la vie humaine, un avertissement et une invitation à la vie pieuse. Cette triple fonction se retrouve régulièrement dans les récits de naissances monstrueuses, à l'image du célèbre monstre de Ravenne cité par Boaistuau dans ses *Histoires prodigieuses* écrites en 1560.⁸

L'intérêt pour les monstres à la Renaissance n'est cependant pas le seul fruit d'une recherche angoissée de réponses, comme en témoigne la présence du veau-moine dans le traité médical d'Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*. Le chirurgien français

reprend cet exemple non plus pour y déceler les signes éventuels envoyés par Dieu, mais pour montrer l'impact de l'imagination maternelle sur la forme de l'enfant.⁹ Une certaine distance est prise avec l'interprétation proposée par Luther, qui n'est d'ailleurs pas citée. La référence au capuchon monastique perd sa valeur prophétique et n'apparaît qu'au travers d'une analogie : « une chair rouge en façon ronde [...] semblable à un capuchon de moine ». La comparaison est ici mise au service de la représentation, elle facilite la création d'une image mentale dans l'esprit du lecteur plus qu'elle ne propose une lecture prodigieuse.

Au centre d'interprétations religieuses, objet d'étude scientifique, le monstre vient également satisfaire un goût de l'époque pour la rareté et la diversité.

Ce plaisir de l'inhabituel et du surprenant était au cœur d'un genre littéraire, les livres de merveilles, mais aussi de lieux tels les cabinets de curiosités dans lesquels étaient collectionnés des objets et des créatures extraordinaires. La description que Thomas Platter donne de la collection de Sir Walter Cope éclaire la diversité des merveilles que l'on pouvait rencontrer dans ce genre d'endroits :

1. An African charm made of teeth.
2. Many weapons, arrows and other things made of fishbone.
3. Beautiful Indian plumes, ornaments and clothes from China
[...]
12. The horn and tail of a rhinoceros, is a large animal like an elephant.
[...]
16. A round horn which had grown on an English woman's forehead.
[...]
20. A unicorn's tail.
[...]
29. Flies which glow at night in Virginia instead of lights, since there is often no day there over a month.
[...]
40. A pelican's beak, the Egyptian bird that kills its young, and afterwards tears open its breast and bathes them in its own blood, until they have come to life.¹⁰

Ces divers exemples éclairent la perception même de la monstruosité à la Renaissance puisqu'on distingue dans la collection des merveilles naturelles, à l'image de la corne de rhinocéros, mais aussi des merveilles artificielles tels les vêtements chinois ou encore les armes faites d'arrêtes. Au XVI^{ème} siècle, la nature n'était donc pas l'unique artisan de la monstruosité : des pratiques vestimentaires, des altérations du corps comme les tatouages, les piercings pouvaient être décrites comme monstrueuses.¹¹ Parfois aussi, des monstres étaient créés de toutes pièces pour satisfaire le goût de l'étrange, de l'inhabituel de l'époque. Des animaux empaillés étaient quelquefois fusionnés pour donner naissance à des hybrides artificiels.¹²

La collection de Walter Cope montre également que le monstrueux pouvait être animal ou humain, exotique ou local comme en témoignent les deux cornes, l'une de rhinocéros et l'autre d'une femme anglaise.

La présence d'autres animaux exotiques, les vers luisants importés de Virginie, révèle combien la découverte de l'Amérique joua un rôle déterminant dans la fascination renouvelée pour les monstres à la Renaissance. Elle donna en particulier du crédit aux textes de Pline l'Ancien et d'autres qui peuplaient les territoires lointains de races monstrueuses.¹³ Ces monstres trouvèrent un second souffle à la Renaissance, en particulier dans les récits de voyage. Dans *The Discovery of Guiana* écrit en 1595, Walter

Raleigh évoque deux des peuples monstrueux souvent mentionnés depuis l'Antiquité : les hommes sans tête et les Amazones.

Exotiques ou lointains, animaux ou humains, mythologiques ou historiques, les monstres étaient donc extrêmement divers à la Renaissance et le concept de monstruosité flexible dès lors que les monstres pouvaient présenter davantage une monstruosité de mœurs qu'une monstruosité physique à l'image des Amazones et des Cannibales.

La découverte et la conquête de l'Amérique, les lectures prodigieuses et le goût de la rareté ménagèrent donc une fascination renouvelée pour les monstres à la Renaissance. Ce vif intérêt se perçoit dans la variété des écrits dans lesquels ils apparaissaient mais aussi dans le fait que, pour la première fois, ils obtinrent une place centrale dans ceux-ci. Certaines ballades firent d'êtres monstrueux leur unique objet, tandis que des ouvrages scientifiques leur donnèrent un rôle essentiel dans la construction du savoir. Bacon, en particulier, en fit un outil clef de compréhension des mécanismes de la Nature dans *The Advancement of Learning* puis *The New Organon*, respectivement publiés en 1605 et 1620.

La production de cette littérature érudite ne doit pas laisser penser que les monstres n'étaient un objet de fascination que pour les classes les plus aisées. Chacun pouvait satisfaire sa curiosité pour le monstrueux dans des lieux et des écrits divers. Les classes les plus populaires avaient accès aux monstres au travers des ballades et de lieux d'exposition variés comme les foires, mais aussi les tavernes, les demeures de particuliers. Les populations plus aisées les rencontraient, quant à elles, dans les cabinets de curiosités, les écrits érudits et même dans les cours des monarques européens. Une naine du nom de Thomasina figurait ainsi dans la suite d'Élisabeth I^{ère}.

Au vu de cette fascination pour les monstres à la Renaissance, on peut se demander quelle place leur est ménagée dans l'œuvre de Shakespeare. Les monstres y sont-ils tout particulièrement présents ? Y occupent-ils une place centrale ?

« I will show you [...] monster[s] » : les monstres et Shakespeare ¹⁴

Dans son théâtre, Shakespeare fait d'un personnage monstrueux, *Richard III*, l'un des protagonistes de trois de ses pièces : (2) *Henry VI*, (3) *Henry VI* et *Richard III*. La centralité de ce personnage monstrueux dans la tétralogie paraît attester l'intérêt que le dramaturge avait pour le monstrueux, intérêt d'autant plus manifeste que la monstruosité de *Richard III* est fréquemment rappelée et dramatisée.

Au tout début de la pièce portant son nom, le personnage éponyme entre sur scène et se décrit ainsi :

RICHARD III
 But I, that am not shaped for sportive tricks
 Nor made to court an amorous looking-glass,
 I that am rudely stamped and want love's majesty
 To strut before a wanton ambling nymph,
 I that am curtailed of this fair proportion,
 Cheated of feature by dissembling nature,
 Deformed, unfinished, sent before my time
 Into the breathing world scarce half made up -
 And so lamely and unfashionable
 That dogs bark at me as I halt by them - ¹⁵

Dans cette scène d'exposition, Richard III met en exergue sa monstruosité en insistant sur les multiples aspects de celle-ci. Il est monstrueux car il est laid, difforme, inachevé mais aussi parce qu'il est immoral comme il le révèle par la suite : « I am determined to prove a villain ».¹⁶ Dès le départ, le personnage dépeint son être tout entier sous un jour monstrueux. Sa difformité physique se fait l'écho de sa monstruosité interne.

Le monologue lui-même est monstrueux car, à l'image du corps de Richard III, il met en scène une véritable inflation du langage et en devient excessif. Les adjectifs et adverbes désignant la difformité du personnage, apparaissant à chaque vers, saturent le monologue : « not shaped » (l.14), « rudely stamped » (l.16), « curtailed of this fair proportion » (l.18), « cheated of feature » (l.19), « deformed, unfinished, sent before my time » (l.20), « scarce half made up » (l.21), « so lamely and unfashionable » (l.22). Les vers eux-mêmes présentent parfois une concentration de ces adjectifs et adverbes : « Deformed, unfinished, sent before my time » (l.20). À cet excès de la syntaxe répond le manque caractéristique du corps du personnage qui se lit, là encore, dans la surabondance de négations : « not » (l.14), « nor » (l.15), de verbes désignant la privation : « want » (l.16), « curtailed » (l.18), et de préfixes indiquant le manque comme « dis- » et « un- » que l'on trouve dans : « dissembling » (l.19), « unfinished » (l.20) et « unfashionable » (l.23).

L'excès du corps de Richard III trouve un écho dans l'excès d'une syntaxe qui ne peut être contenue dans un seul pentamètre et qui ne cesse de donner lieu à des enjambements. Les vers n'arrivent pas à endiguer les phrases qui débordent presque systématiquement, à la manière du corps excessif et monstrueux de Richard III. La répartition des syllabes accentuées est elle aussi chaotique et donne aux vers le même rythme bancal, saccadé, que le personnage claudiquant. L'harmonie du premier vers, un pentamètre iambique régulier, « But I, that am not shaped for sportive tricks », est brisée dans les vers suivants tels : « cheated of feature by dissembling nature ». ¹⁷ La régularité du pentamètre iambique est en effet rompue ici par le trochée initial.

Ainsi, la monstruosité de Richard III est soulignée dès le début de la pièce et soigneusement construite à travers la saturation du vocabulaire de la difformité et une syntaxe bancal, excessive. Une telle mise en scène atteste l'intérêt du dramaturge pour les monstres.

La présence d'autres êtres difformes dans l'univers de Shakespeare confirme l'ancrage du monstrueux dans son œuvre. Dans *The Tempest*, un autre monstre prend chair sur scène avec le personnage de Caliban dont la monstruosité est elle aussi dramatisée, ne serait-ce que par la forte présence lexicale du monstrueux. Le terme « monster » est ainsi répété quarante-six fois dans la pièce, et désigne presque à chaque fois Caliban.¹⁸ Le mot « magic » quant à lui n'y apparaît que trois fois, dont une fois dans une didascalie, alors qu'il est lui aussi une notion centrale de *The Tempest*. Cet écart entre deux thèmes d'importance similaire semble témoigner d'un souci du dramaturge de mettre en avant le monstrueux dans cette romance. Comme dans le cas de Richard III, Shakespeare dramatisé la monstruosité de Caliban en le faisant apparaître sur scène mais aussi en mobilisant le vocabulaire du monstrueux de manière récurrente.

Ce que ces deux exemples montrent également, c'est que le théâtre de Shakespeare est ouvert à la diversité des monstres qui apparaissent à la Renaissance. Alors que Richard III se rapproche des naissances monstrueuses locales, évoquées d'ailleurs dans sa venue au monde prématurée : « sent before my time / into the breathing world », Caliban, lui, mobilise certaines représentations de la monstruosité exotique.¹⁹ Il est par exemple

associé à plusieurs reprises à des races monstrueuses bien connues à la Renaissance comme les cynocéphales, hommes à tête de chien, évoqués par Trinculo, « puppy-headed monster ».²⁰ La monstrosité de Caliban ne peut cependant pas se réduire à un monstrueux exotique puisqu'il s'agit également d'un hybride entre l'homme et le poisson comme en témoigne la perplexité de Trinculo : « What have we here - a man or a fish ? ».²¹ Il semblerait qu'à lui seul, le personnage de Caliban témoigne de l'ouverture globale de l'œuvre de Shakespeare à la diversité des monstres qui peuplent les textes, les cartes et les images à la Renaissance.

Le théâtre du dramaturge présente ainsi une galerie de portraits monstrueux. S'y trouvent des hybrides comme Caliban mais aussi Bottom, des monstres locaux et moraux comme Richard III, des monstres exotiques tels Hippolyta l'Amazone mais aussi, à bien des égards, Othello, Cleopatra, etc. À la Renaissance, la différence ethnique se construit en partie autour de la monstrosité et justifie la présence de ces personnages ici.²²

Alors que tous ces monstres apparaissent sur scène, d'autres ne surgissent que dans les discours. Les monstres mythologiques tels le centaure, la sirène, le minotaure, le sphinx, l'hydre ou encore le Léviathan ne sont que des monstres discursifs.

Dans son théâtre, Shakespeare décuple les identités monstrueuses en les faisant apparaître dans les discours ou sur scène, mais aussi dans des contextes génériques variés. Les monstres surgissent tout autant dans des pièces comiques, que tragiques, historiques ou des romances, à l'image de Bottom, Othello, Richard III et Caliban.

Le monstrueux est donc bien ancré dans l'œuvre de Shakespeare. Mais qu'en est-il de la représentation de ces monstres dans l'œuvre du dramaturge ? Shakespeare reprend-il les lectures prodigieuses, merveilleuses ou scientifiques qui apparaissent à la Renaissance ? Propose-t-il au contraire des appréciations nouvelles des monstres ? Ces questions sont d'autant plus importantes qu'elles ont un impact sur les réactions affectives mêmes des spectateurs face aux êtres monstrueux qui apparaissent sur scène ou dans les discours. La lecture prodigieuse engendre plutôt la terreur tandis que les merveilles de la nature donne naissance à l'admiration. Qu'en est-il des réactions affectives que l'œuvre de Shakespeare promeut face aux monstres ? Sont-elles conventionnelles ou inédites ? De plus, le dramaturge propose-t-il un traitement uniforme des différents monstres qu'il fait apparaître dans son théâtre ? Y a-t-il des monstres tragiques et des monstres comiques ? Y a-t-il des monstres qui suscitent plutôt l'admiration et d'autres l'effroi ? Les monstres mythologiques, exotiques, locaux sont-ils l'objet de mêmes appréciations ?

Une fois peinte, la galerie des êtres monstrueux qui figurent dans le théâtre de Shakespeare donne naissance à de nombreuses interrogations auxquelles on tâchera de répondre en se demandant plus particulièrement : comment Shakespeare réinvestit-il les représentations des monstres produites par les différents discours à la Renaissance, pour donner aux êtres monstrueux qui peuplent son œuvre des significations dramatiques et philosophiques nouvelles ?

Notre exploration du monstrueux dans le théâtre du dramaturge se fera à la lumière de trois œuvres : *A Midsummer Night's Dream*, *Othello* et *The Tempest*.

Écrites à des intervalles d'une dizaine d'années, ces trois pièces nous permettront d'envisager d'éventuelles évolutions dans le traitement que Shakespeare propose du monstrueux. Bien que la catégorie de la romance ait été créée par la critique *a posteriori*,

l'étude des monstres dans ce genre ainsi que dans une comédie et une tragédie nous donnera une occasion d'envisager la question sous un angle générique.²³

La diversité des temporalités et des genres que ce corpus met en scène est aussi visible dans les monstres mêmes qui y apparaissent. Y figurent des monstres exotiques tels Othello, le Roi de Tunis et Hippolyta, des monstres mythologiques comme le centaure, le phœnix ou encore la sirène, des naissances monstrueuses, des merveilles, des animaux monstrueux, des monstres discursifs et matérialisés sur scène, etc. La grande variété des figures monstrueuses qui surgissent dans ces trois pièces nous permettra d'envisager les traitements potentiellement différents qu'elles induisent.

Avant de nous consacrer à l'étude des monstres dans *A Midsummer Night's Dream*, *Othello* et *The Tempest*, on proposera un bilan des études effectuées sur la question du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare. Ce bilan nous permettra d'ancrer notre analyse dans le paysage critique produit autour de ce thème mais aussi de dégager certains prismes nouveaux d'étude de la figure des monstres dans l'univers du dramaturge.

Émergera ainsi la nécessité de prolonger les typologies des êtres monstrueux qui peuplent le théâtre de Shakespeare. La monstruosité se construisant à la fois sur le vocabulaire et l'apparition de monstres sur scène, on complètera la galerie des figures monstrueuses en proposant une étude lexicographique du vocabulaire du monstrueux et une typologie des monstres qui figurent dans l'œuvre de Shakespeare. Cette étude révélera la perception singulière des monstres que le dramaturge déploie dans son théâtre et qui augure de nouvelles lectures, notamment dramatiques, de ceux-ci. Dans l'œuvre de Shakespeare, les personnages difformes deviennent des ressorts essentiels du tragique et du comique.

La réécriture des êtres monstrueux n'est cependant pas uniquement théâtrale. Dans *A Midsummer Night's Dream*, *Othello* et *The Tempest*, les monstres sont convoqués à des fins philosophiques puisque les frontières géographiques et ontologiques qui les séparent des occidentaux et des êtres dits normaux s'évanouissent. Peu à peu, la limite qui les tient à l'écart les uns des autres s'estompe et la norme incarnée par l'Occident devient monstrueuse.

Cette monstruosité nouvelle attachée aux Athéniens dans *A Midsummer Night's Dream*, aux Napolitains et aux Milanais dans *The Tempest* et aux Vénitiens dans *Othello* permet à Shakespeare de penser la monstruosité sous un angle plus local, plus intime. Nous montrerons ainsi comment, dans son théâtre, le monstrueux permet de mettre en lumière une certaine représentation de la féminité et des risques religieux et politiques générés par les traîtres et les mauvais gouvernements.

La nouvelle portée philosophique que Shakespeare donne à ses monstres dans ces trois pièces met également en scène une perception différente de leur rôle dans la construction du savoir. Les monstres du dramaturge permettent bien de donner une représentation du réel mais au travers de modalités différentes de celles promues par les discours scientifiques et prodigieux. On montrera ainsi comment Shakespeare construit du sens grâce aux êtres monstrueux dans son théâtre et comment ces derniers lui permettent de réfléchir à son art.

Bilan de la critique

Parce qu'il est protéiforme, le monstre a suscité une myriade d'analyses offrant des approches très diversifiées de la question. Il est un objet d'étude pour la philosophie, l'histoire, les études littéraires, esthétiques, linguistiques ou encore psychologiques.

De nombreux travaux ont analysé la figure du monstre à la Renaissance. Ils explorent en particulier sa place historique en Europe, sa portée esthétique et littéraire dans les textes de la période et enfin, sa fonction et sa valeur dans l'œuvre de Shakespeare.²⁴

Les études historiques du monstre

S'intéresser au monstrueux à la Renaissance, c'est tout d'abord s'interroger sur l'identité même du monstre : qui est-il ? Qu'est-ce qui le caractérise ? Y a-t-il un ou des monstres ? Cette question est d'autant plus cruciale que l'évolution du savoir médical et en particulier de l'embryologie ont profondément modifié la perception du monstrueux. De ce fait, les définitions que proposent les dictionnaires modernes du monstre occultent des éléments qui étaient cruciaux à la Renaissance comme son lien avec la divination ou les merveilles de la Nature.²⁵

Dans « The Unlucky, the Bad and the Ugly : Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », Surekha Davies étudie des textes de nature et d'origine diverses, comme par exemple les récits de voyage de Christophe Colomb, les *Histoires de la Nature* de Pline l'Ancien, ainsi que des pamphlets d'hommes d'église, et montre que la catégorie du monstrueux englobait des réalités très variées la Renaissance.²⁶ Était qualifié de monstre tout être qui présentait une anomalie physique, ou plus largement qui ne ressemblait pas à son géniteur. Aristote^[1], qui jouissait d'une grande influence à l'époque, avait érigé ce défaut de ressemblance en critère du monstrueux. Les monstres pouvaient être des cas isolés ou bien appartenir à une race monstrueuse où tous les individus partageaient la même (ou les mêmes) difformité(s). La monstruosité pouvait être liée à une absence : les sciapodes^[2] n'avaient, par exemple, qu'une seule jambe tandis que d'autres n'avaient tout simplement pas de tête. Elle pouvait également venir d'un excès, comme chez les géants, ou d'une hybridation à l'image des cynocéphales^[3]. Par ailleurs, la monstruosité n'était pas exclusivement physique : les pratiques et les mœurs des anthropophages les rendaient monstrueux. Elle n'était pas non plus uniquement naturelle mais aussi artificielle. Un excès dans le vêtement, un tatouage ou encore un piercing pouvait changer un corps perçu comme normal en un corps monstrueux.

La catégorie du monstrueux englobait donc à la Renaissance une grande variété de situations que la typologie de Claude-Claire Kappler permet également de bien saisir, même si elle ne traite que des races monstrueuses au Moyen-Âge.²⁷ Cette typologie, écrite à partir des récits de voyage et des contes médiévaux, a l'avantage de réunir de nombreuses catégories de monstres dont certaines qui sont moins souvent mentionnées par la critique. Une langue ou une durée de vie excessivement longue ou courte pouvaient par exemple rendre un peuple monstrueux. Kappler ajoute également que la laideur d'un être semblait être un trait définitoire de la monstruosité. Pendant l'une de ses expéditions, Christophe Colomb écrit n'avoir croisé aucun monstre, les autochtones qu'il avait rencontrés jusque là n'étant pas laids. La catégorie du

monstrueux était variée mais aussi poreuse et extensible puisqu'elle était intimement liée aux merveilles de la nature et de l'art.

Dans *Wonders and the Order of Nature*, Daston et Park montrent que la rareté était l'un des critères centraux de définition des merveilles naturelles et artificielles.²⁸ Tout ce qui générait la surprise, l'admiration, tout ce qui présentait une rupture avec l'habitude, qui avait des vertus exceptionnelles pouvait devenir merveilleux. Les êtres monstrueux, rares du fait de leur difformité, accompagnaient ainsi les pierres magnétiques, les plantes aux vertus extraordinaires et autres merveilles.

La critique montre donc qu'à la Renaissance, la monstruosité renvoyait à des catégories très variées : les monstres pouvaient être locaux ou lointains, des cas isolés ou bien des peuples entiers. Leur monstruosité même était très variable puisqu'elle pouvait venir d'un excès ou d'un manque, d'une hybridation ou de coutumes. La laideur ou la rareté d'un être vivant, animal, végétal ou humain, était également un trait définitoire du monstrueux. Malgré cette porosité et complexité de la catégorie du monstrueux, Alan W. Bates en propose une définition plus générale dans *Emblematic Monsters : Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early modern Europe*.²⁹ Le monstrueux, d'après lui, qualifie tout ce qui échappe à la classification, qui transgresse les règles morales, sociales et religieuses ou qui allie les contraires : le féminin et le masculin, l'animal et l'humain, le simple et le double.

La fréquence des références aux monstres exotiques indique qu'à la Renaissance, il existe une véritable géographie du monstrueux. Dans « Hic Sunt Dragones : The Geography and Cartography of Monsters », Chet Van Duzer montre comment les espaces marginaux, lointains, sont tout particulièrement fertiles en espèces monstrueuses.³⁰ L'Afrique est l'une des terres que les auteurs et cartographes peuplent le plus souvent de monstres. On y trouve des hommes sans têtes, des Amazones, des cynocéphales et des animaux considérés à la Renaissance comme monstrueux tels que les crocodiles, les salamandres venimeuses, les singes, ou encore les éléphants. L'Orient est également très fertile en monstres. L'étude cartographique et architecturale de Van Duzer met en lumière d'autres espaces marginaux qui sont moins souvent évoqués par la critique comme les îles, les océans et les mers, que Pline décrivait comme « the most savage part of Nature ». ³¹ Malgré cette localisation des monstres aux marges du monde connu, certains espaces plus proches pouvaient aussi abriter des êtres monstrueux comme les lacs et les forêts. Mais cette proximité ne les rendait pas pour autant plus menaçants puisqu'ils étaient associés à un passé révolu, un héros local les ayant exterminés. Cette mise à distance des monstres locaux contraste avec la proximité des monstres lointains qui pouvaient se rapprocher dangereusement des côtes familières.

La localisation des monstres à la Renaissance implique d'abord la question de l'origine des monstres. Pourquoi les terres lointaines étaient-elles des lieux plus propices à leur apparition ? Van Duzer explique que les extrêmes climatiques étaient invoqués comme causes des naissances monstrueuses. L'Europe, avec son climat tempéré, ne pouvait pas générer de monstres, contrairement à l'Afrique, l'Inde ou à la Scythie trop chaudes ou trop froides. D'autres causes expliquaient les naissances monstrueuses dans les contrées lointaines et en particulier en Afrique. Dans *Shakespeare, Race and Colonialism*, Ania Loomba explique qu'on donnait à la peau noire, souvent décrite comme monstrueuse, des origines bibliques.³² La couleur de peau était lue comme la punition de Ham, le fils de Noé, qui avait vu son père nu ; elle en rappelait la transgression et le vice. Par ailleurs, ces peuples présentaient également une

monstruosité de mœurs puisqu'il était dit qu'ils subvertissaient les distinctions de genre et s'adonnaient à des pratiques sexuelles transgressives.

Les causes climatiques et le péché de Ham n'expliquaient cependant pas l'apparition de monstres sur le territoire local, c'est pourquoi certains critiques ont exploré d'autres explications données à la Renaissance pour comprendre l'origine des naissances monstrueuses. Dans *Monstrous Imagination*, Marie-Hélène Huet établit qu'à la Renaissance il existait un lien de causalité fort entre maternité et monstruosité.³³ Les désirs secrets de la femme enceinte, ses caprices, ses accouplements transgressifs avec le diable ou des animaux, la forme de son utérus ou encore son imagination se révélaient être des facteurs déterminants pour la forme de l'enfant.³⁴ C'est ce dernier facteur, l'imagination de la mère, que Huet se propose d'étudier de manière chronologique, de la Renaissance au XIX^{ème} siècle. Grâce à diverses sources, comme les *Histoires prodigieuses* de Boaistuau et des textes juridiques, elle montre que ce lien entre monstruosité et maternité était très fréquemment invoqué à la Renaissance pour justifier les naissances monstrueuses. Cette explication fut pérenne puisqu'elle persista jusqu'aux Lumières.³⁵ Après avoir analysé ce lien entre l'imagination de la mère et les naissances monstrueuses du XV^{ème} au XVIII^{ème}, Huet explore les réinterprétations artistiques de ce thème à partir du XIX^{ème} siècle, notamment chez les Romantiques qui le reprirent pour définir la production artistique. L'artiste romantique se réappropria cette capacité prétendue de l'imagination à produire des monstres et son talent devint fonction de sa faculté à engendrer des formes inédites.

À la Renaissance, connaître l'origine des monstres revêtait des enjeux cruciaux pour les contemporains puisque les êtres monstrueux pouvaient également être des créations divines ayant pour but d'avertir les hommes de quelque transgression et / ou de quelque châtement à venir. La critique montre bien à quel point le lien est fort entre le monstrueux et la divination, en particulier au XVI^{ème} siècle où les conflits religieux générèrent une crainte permanente de la punition divine. L'ouvrage de Jean Céard, *La nature et les prodiges : l'insolite au XVI^{ème} siècle* est devenu une référence à ce propos car il propose une analyse très dense et complète de l'évolution du rapport entre le monstrueux et l'art divinatoire de l'Antiquité à la Renaissance française.³⁶ Ainsi, bien que l'étude se consacre surtout à la France en proposant des analyses des textes littéraires de Montaigne^[5] et Rabelais, et les textes médicaux de Paré^[6], elle permet d'éclairer la tradition antique et médiévale dont l'Europe du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècles fut l'héritière. Se concentrant essentiellement sur la Renaissance anglaise, A.W. Bates démontre dans *Emblematic Monsters : Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early modern Europe* que le monstre y est lu comme un prodige.³⁷ Conformément au sens du mot latin dont il dérive, « monstrum », il s'agit d'un signe qui prévient les hommes d'un châtement divin imminent.

Les interprétations du monstre ne sont néanmoins pas univoques à l'époque. Dans leur ouvrage de 1998, *Wonders and the Order of Nature*, Katharine Park et Lorraine Daston ont montré que les êtres monstrueux faisaient émerger des lectures diverses, qui se sont côtoyées et qui ont évolué au fil des siècles, faisant passer le monstre du statut de prodige, à celui de merveille de la Nature et enfin au rang d'objet naturalisé (« naturalized object »).³⁸ Dans cet ouvrage crucial, Park et Daston indiquent que cette progression ne doit pas donner lieu à une représentation trop linéaire de la perception des monstres puisqu'une interprétation ne chasse pas nécessairement l'autre et qu'au contraire, il n'est pas rare de voir les différentes conceptions du monstrueux se

chevaucher à la Renaissance. Cette étude leur permet de revenir sur un article publié quelques années plus tôt qui présentait une lecture trop progressive de l'histoire des monstres.³⁹

Le monstre avait donc une valeur cognitive à la Renaissance, que ce soit en tant que signe qui permettait de connaître la volonté de Dieu ou comme objet d'étude et promoteur de l'enquête scientifique. Cependant, la valeur du monstre ne s'épuisait pas dans ses deux catégories puisque le monstrueux était aussi investi d'une signification sociale. Il démontrait le pouvoir et la richesse de celui qui le connaissait ou qui le possédait. Les cabinets de curiosités, où étaient exposées des merveilles de la nature, offraient la possibilité à des érudits et à des médecins de gagner en prestige social.⁴⁰ Les monstres permettaient aussi aux cours royales d'Europe de rayonner. Janet Ravenscroft a montré dans « Invisible Friends: Questioning the Representation of the Court Dwarf in Hapsburg Spain » que la présence de nains à la cour espagnole et dans les portraits des monarques servait à ces derniers à donner une image idéalisée de leur corps.⁴¹

Il ne faudrait pas pour autant considérer que seuls les plus privilégiés avaient un intérêt pour les monstres, ou qu'eux seuls pouvaient y accéder. Dans *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, Mark Thornton Burnett évoque la diversité des espaces où les classes populaires pouvaient voir les monstres.⁴² Parmi ceux-ci on trouvait, entre autres, le théâtre, les foires, les tavernes, les marchés et des maisons de particuliers. Paul Semonin explore également les moyens dont disposaient les classes populaires pour accéder aux êtres monstrueux. Il mentionne les ballades, les placards et aussi différents lieux où étaient exposés les monstres comme les auberges et la foire de Saint Barthélémy.⁴³ Il se concentre essentiellement sur ce dernier espace et montre comment les monstres y figuraient dans toutes sortes de divertissements. Ils étaient exhibés aux côtés de funambules, de cracheurs de feu, de marionnettistes mais aussi dans des productions théâtrales religieuses comme les miracles, les moralités ou encore de courtes pièces comiques, les « drolls ». On y voyait souvent des personnes présentant une anomalie physique et des hommes sauvages. Cet aspect comique du monstre à la foire était lié à un humour populaire qui fut perdu avec la Réforme, alors que la lecture prodigieuse donna une aura terrifiante aux êtres monstrueux.

La terreur que pouvaient susciter les monstres était également due aux questionnements ontologiques qu'ils induisaient. Souvent hybrides, à mi-chemin entre l'homme et l'animal, les monstres remettaient en cause une humanité qui s'efforçait de se distinguer de la bestialité.⁴⁴ Les contemporains se demandaient également si les monstres devaient être considérés comme des êtres humains à part entière et, en particulier, s'ils descendaient d'Adam. Ce débat fit couler beaucoup d'encre au travers des époques comme l'indique Ladan Niayesh dans « Démons et merveilles : les peuples monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare ». ⁴⁵ Elle montre qu'au Moyen-Âge en particulier, les auteurs s'efforcèrent de réconcilier leur conception de la création divine harmonieuse et juste avec ces créatures monstrueuses en proposant deux théories. Dans la première, les races de monstres étaient les descendants maudits d'une figure pécheresse biblique et dans la seconde, ils incarnaient des vices ou des vertus. Dans « Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human », Karl Steel montre que l'humanité des monstres était au cœur de débats au Moyen-Âge et se retrouvait en particulier dans les discussions autour de la langue des êtres monstrueux.⁴⁶ Certains considéraient que les races monstrueuses possédaient un langage aussi élaboré que les populations européennes, ce qui était la preuve de leur

capacité à raisonner et de leur proximité avec les êtres humains. D'autres, au contraire, affirmaient que les monstres ne possédaient qu'un langage limité à l'expression de sentiments basiques, et étaient de ce fait inférieurs. Ce débat sur l'humanité des monstres était d'autant plus important qu'il ne relevait pas uniquement du plaisir de la spéculation autour de l'humanité des races monstrueuses lointaines. En Europe, les naissances monstrueuses faisaient émerger des problèmes religieux. Fallait-il baptiser deux siamois ? Si oui, fallait-il les baptiser deux fois ?⁴⁷ L'existence monstrueuse posait également des problèmes juridiques, comme en témoigne le cas d'une femme veuve ayant accouché d'un enfant difforme, cas qui fut discuté par une cour de justice française en 1619. L'enjeu était de déterminer si la veuve pouvait hériter de la propriété de son mari, héritage qui dépendait de l'existence d'une progéniture. Si l'enfant monstrueux, qui ne vécut par ailleurs que quelques heures, était considéré comme un être humain, la veuve pouvait se revendiquer la légitime héritière de son mari.⁴⁸

Les approches historiques du monstre à la Renaissance permettent de tisser un portrait du monstrueux, notion dont les contours ne sont pas stables et définis et qui comprend une très grande diversité de réalités. Ces études historiques dégagent également des sources primaires clefs comme *Les Histoires de la Nature* de Pline l'Ancien, *Les Etymologies* d'Isidore de Séville, *Des monstres et des prodiges* d'Ambroise Paré⁴⁹ mais aussi les ballades, les livres de prodiges et de merveilles, les traités médicaux, etc. Elles montrent ainsi que les monstres de la Renaissance sont issus d'un héritage et en particulier de la paradoxographie antique et moyenâgeuse et qu'ils étaient présents dans des productions écrites très variées. Les analyses historiques du monstrueux indiquent aussi la diversité des réactions affectives que les monstres suscitaient, réactions que Lorraine Daston et Katharine Park ont synthétisées. Un être monstrueux inspire le dégoût, lorsqu'il est considéré comme une erreur de la nature, la terreur, quand il est un signe envoyé par une entité supérieure, et l'admiration, lorsqu'il est le fruit de la grande créativité de Dieu ou de la Nature.⁴⁹

Toutes ces études, dans la diversité des thématiques qu'elles embrassent, nous renseignent sur la façon dont étaient perçus les monstres à la Renaissance. Certains domaines sont néanmoins encore à explorer. Malgré l'abondante bibliographie sur le sujet, et l'intérêt toujours soutenu que suscite le monstrueux, on s'étonne de l'absence d'études sur la législation. On peut en effet se demander si des lois particulières furent créées pour encadrer l'existence monstrueuse qui, comme on l'a vu, soulevait des questionnements pratiques. Certaines études offrent des réponses à ce questionnement comme *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture* où Mark Thornton Burnett évoque une loi qui empêchait aux monstres de devenir propriétaires.⁵⁰ Malgré les références ponctuelles à la législation, il y a peu d'analyses qui se concentrent sur la question bien que le statut juridique des êtres monstrueux soit un élément important du discours qui mériterait d'être étudié plus systématiquement.

Études rhétoriques et esthétiques du monstre à la Renaissance

Certaines études ont délimité les emplois rhétoriques du monstre à la Renaissance. La présence d'êtres monstrueux dans les discours atteste une nouvelle fois l'aspect protéiforme de la monstrosité puisque dans les écrits, les références à des monstres peuvent avoir un référent dans le monde extralinguistique, mais elles peuvent également y trouver un emploi plus métaphorique.

C'est cet emploi et son évolution au cours du XVI^{ème} siècle que Kathryn M. Brammall étudie dans un article de 1996, « Monstrous Metamorphosis: Nature, Morality, and the Rhetoric of Monstrosity in Tudor England ». ⁵¹ Elle montre comment un glissement s'opère au cours du XVI^{ème} siècle dans la définition du monstrueux. Brammall établit que jusqu'aux années 1570, la monstruosité physique et la monstruosité morale entretenaient un lien de cause à effet, la difformité corporelle étant considérée comme la manifestation extérieure d'une âme pervertie. Ces deux monstruosités se distinguèrent dans les années 1570 et donnèrent naissance à un nouveau type de monstre, invisible : le monstre intérieur. L'impossibilité de saisir cette monstruosité grâce aux sens engendra une angoisse chez les contemporains, angoisse dont les pamphlétaires, tels John Knox  et John Ponet, s'emparèrent. Ils trouvèrent en effet dans cette monstruosité intime, invisible, un moyen rhétorique puissant pour persuader leurs lecteurs, en suscitant chez eux la peur. Dans un contexte anglais politique et religieux très troublé, après la Réforme et avec les gouvernements successifs des héritiers d'Henry VIII, ces usages rhétoriques du monstrueux trouvèrent un écho puissant auprès du lectorat.

Dans « La rhétorique du monstre au XVI^{ème} siècle », Laure Gonin-Hartmann étudie également l'évolution de la figure monstrueuse dans les discours. ⁵² Elle montre comment les monstres, qui suscitent l'émerveillement et la curiosité, deviennent des figures terrifiantes avec les guerres de religion qui déchirent la France au XVI^{ème} siècle. Elle observe cette mutation dans les œuvres poétiques produites à l'époque en se concentrant essentiellement sur les *Discours* de Ronsard et *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné où il s'agit dans les deux cas d'utiliser le vocabulaire et la figure du monstrueux afin de condamner pour l'un les protestants et pour l'autre les catholiques.

Les emplois rhétoriques du monstrueux ne sont cependant pas uniquement la chasse gardée des textes pamphlétaires et poétiques écrits en réaction aux troubles politiques et religieux qui agitaient l'Europe du XVI^{ème} siècle. Peter Burke montre dans « Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe » que les peuples exotiques monstrueux dont les contemporains peuplaient les marges du monde connu, servaient également à décrire les voisins européens immédiats. ⁵³ Les Anglais sont souvent décrits comme des *homines caudati* ou hommes à queue, tandis que les Italiens prennent les traits d'hermaphrodites simiesques dans les pamphlets et les productions littéraires de l'époque, à l'image de *The English Ape*, une satire écrite par William Rankin en 1588. Dans cette description monstrueuse de l'autre se lit une tentative de définir, par jeu de contraste, son identité.

Le monstrueux offre donc des usages rhétoriques protéiformes à la Renaissance. Mais sa présence dans de nombreux discours s'explique également du fait du goût baroque pour l'irrégularité des formes, les objets curieux et rares. Dans l'ouvrage collectif *La beauté et ses monstres dans l'Europe du baroque 16^{ème} - 18^{ème} siècles*, les différentes participations montrent comment la beauté se redéfinit à la Renaissance et s'écarte en particulier du beau tel qu'il fut défini par Platon. ⁵⁴ L'irrégularité, les formes surprenantes sont à présent recherchées et reproduites pour leurs valeurs esthétiques. C'est dans la disproportion que se cherche à présent le beau. Dans son étude, « La séduction du monstre : Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques », Gisèle Mathieu-Castellani montre comment ces figures monstrueuses mythologiques incarnent une certaine représentation de la beauté. ⁵⁵ Méduse, par exemple, est

employée dans *Les Amours* de Ronsard afin de livrer un portrait séduisant et dangereux de la féminité.

Ce goût baroque pour la disproportion, les formes monstrueuses est également traité dans *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*.⁵⁶ Cette étude collective montre que, malgré des tensions entre le goût de la nouveauté et la tradition, une nouvelle esthétique s'affirme dans les productions iconographiques, littéraires et dans les jardins de l'époque. Au cœur de ce goût de l'inédit, les monstres trouvèrent une place importante dans la recherche esthétique de nouvelles formes comme le montre par exemple l'étude de Mark Thornton Burnett présente dans cet ouvrage.⁵⁷ Dans cette analyse, Thornton Burnett étudie les différents lieux et textes dans lesquels les monstres occupaient une place centrale à la Renaissance. Il montre comment ceux-ci attestent la fascination des contemporains pour ces individus présentant une anomalie. Cette étude de Thornton Burnett est un extrait d'un ouvrage où il étudie la place des monstres à la Renaissance et dans le théâtre de Shakespeare.⁵⁸ Quelles ont été les perspectives de la critique sur la figure monstrueuse dans l'œuvre du dramaturge ?

Les études du monstre et du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare

« What have we here... ? » : typologie des monstres dans l'œuvre de Shakespeare

59

World of Shakespeare, Animals and Monsters fait figure d'exception dans les études du monstre dans le théâtre de Shakespeare car c'est la seule qui en propose une typologie.⁶⁰ Parmi les êtres monstrueux qu'Alan Dent recense se trouvent des monstres antiques tels que la Gorgone, le Minotaure⁶¹ et les Harpies, mais aussi d'autres créatures. Certains animaux comme les reptiles, les hérissons, les amphibiens et même les singes apparaissent sous un jour monstrueux dans l'univers shakespearien, en particulier parce qu'ils sont associés à la sorcellerie. Les aspics et les babouins sont deux des ingrédients de la potion maléfique des trois sorcières dans *Macbeth*⁶² et Sycorax punit ses ennemis en les accablant de crapauds, scarabées et chauves-souris dans *The Tempest*⁶³. Les races monstrueuses, parmi lesquelles les anthropophages et les hommes sans tête⁶⁴ qu'Othello⁶⁵ mentionne, apparaissent également dans cette typologie.⁶¹ Outre ces figures monstrueuses mythologiques, animales et exotiques, Dent étudie l'utilisation même du terme « monster » qui peut désigner de vrais monstres (« actual physical monsters »), des monstres du monde extralinguistique, ou avoir un emploi plus métaphorique.⁶² D'après Dent, ce dernier usage est plus fréquent :

The word is mostly used in the absolute sense. To the pedants in *Love's Labour's Lost*⁶⁶ it is Ignorance, to *Coriolanus*⁶⁷ it is Rabble or Multitude, to *Hamlet*⁶⁸ it is Custom, to *Lear* it is Ingratitude, to *Iago* it is Jealousy.⁶³

Dent rend compte de la diversité des emplois du terme « monster » et des êtres monstrueux qui apparaissent dans l'univers shakespearien et inscrit ces créatures dans des contextes historiques et culturels qui permettent de mieux saisir la manière dont ils étaient perçus à la Renaissance.⁶⁴

World of Shakespeare, Animals and Monsters, véritable galerie de portraits des êtres monstrueux que Shakespeare convoque dans son œuvre, offre une porte d'entrée précieuse à toute étude sur le monstre dans le théâtre du dramaturge. Cet ouvrage

permet de saisir la diversité des figures monstrueuses qui peuplent l'univers shakespearien, et de les envisager pour elles-mêmes, indépendamment de toute autre problématique. Il se distingue ainsi de la majorité des autres analyses qui montrent comment le monstrueux et les monstres sont associés à d'autres thématiques dans le théâtre de Shakespeare.

« O monstrous world ! » : approches thématiques du monstre ⁶⁵

L'Autre monstrueux

Comme le montre Peter Burke dans « *Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe* », le monstre est utilisé à la Renaissance pour désigner l'Autre, celui qui n'appartient pas à la communauté parce qu'il déroge à la norme prescrite par celle-ci ou parce qu'il vit dans un autre territoire et partage une identité commune avec un autre groupe d'individus.⁶⁶ Il n'est ainsi pas surprenant de voir que, dans le théâtre de Shakespeare, les monstres sont utilisés pour décrire l'altérité. Mais qui est cet autre que le dramaturge fait apparaître sous un jour monstrueux ?

L'autre monstrueux est tout d'abord l'étranger, celui qui n'appartient pas à la communauté majoritaire de la pièce, qui vient d'un autre territoire et qui, par conséquent, ne partage pas le même socle culturel et religieux. Parmi les nombreux étrangers que le théâtre de Shakespeare met en scène, certains ont été tout particulièrement privilégiés par la critique comme Caliban, Cleopatra mais surtout Othello⁶⁷.

Dans *Shakespeare, Race and Colonialism*, Ania Loomba montre que ces personnages révèlent comment la notion de différence se construit à la Renaissance.⁶⁷ Il s'agissait, à l'époque, d'un concept protéiforme qui englobait des considérations ethniques, mais aussi religieuses et était indissociable du statut social et du sexe de l'individu.⁶⁸ Dans *Antony and Cleopatra*⁶⁸, on trouve des échos aux inversions des rôles genrés que les sociétés monstrueuses produisaient comme en Égypte où les femmes avaient la réputation d'uriner debout.⁶⁹ Caesar montre que la distinction des sexes entre Antony et Cleopatra s'amenuise : « *he is not more manlike / Than Cleopatra, nor the queen of Ptolemy / More womanlike than he* ». ⁷⁰ Antony lui-même reconnaît sa masculinité mutilée : « *O thy vile lady / She has robbed me of my sword* ». ⁷¹ Le personnage éponyme se dit volé de son épée, un symbole phallique qui révèle sa féminisation auprès de Cleopatra. Caliban, lui, par sa vulgarité et son insubordination incarne les préjugés que l'aristocratie avait des pauvres, de ceux qui n'appartenaient pas au groupe des sangs bleus. Othello⁶⁹ quant à lui, renvoie aux représentations des populations lointaines, qu'on décrivait comme des êtres licencieux dans leurs pratiques sexuelles et soumis à des passions violentes.

Parce qu'il transgressait les rôles genrés, parce qu'il était peu respectueux de l'ordre et parce qu'il avait une sexualité transgressive, l'autre était monstrueux et cette monstruosité devint indissociable de la construction du concept de différence.

La présence de ces personnages, de cet autre monstrueux, suscitait de vives réactions auprès des autres protagonistes et du public. Dans « *Race and the Spectacle of the Monstrous* », James R. Aubrey montre qu'à une époque où la peau noire était perçue comme monstrueuse, la présence d'Othello⁶⁹ sur scène engendrait sans doute de fortes réponses affectives auprès du public, et en particulier sa curiosité.⁷² Il était en effet peu

commun pour les contemporains de Shakespeare de rencontrer des personnes de peau noire, et même si cette rencontre avait lieu, les étrangers n'en étaient pas moins surprenants et exotiques, ce qui attisait le désir de les voir. La présence d'un Africain, ou du moins d'un acteur incarnant un Africain, sur scène rendait le théâtre attractif mais suscitait également la peur des contemporains qui craignaient que cette présence ne sème le désordre en Angleterre. James R. Aubrey précise que cette crainte était tout particulièrement vive au début du XVII^e siècle, au moment où *Othello* fut écrit puis joué, puisque Élisabeth I^{ère} autorisa en 1601 l'expulsion de toutes les personnes de peau noire de son royaume.⁷³

Dans « Unproper Bed : Race, Adultery, and the Hideous in *Othello* »⁷⁴, Michael Neill étudie également la réception affective de la pièce à la Renaissance. L'outrage exprimé par certains contemporains de Shakespeare ne témoigne plus seulement de la crainte d'un désordre politique, mais aussi de la peur de la mixité ethnique qui provoque le rejet profond d'une union entre une femme blanche, européenne, et un homme noir. Neill montre que ce rejet est soigneusement ménagé dans une pièce où l'ombre du lit conjugal et de rapports sexuels monstrueux plane et cristallise les angoisses de mixité ethnique. La fin de la pièce a un impact tout particulièrement fort sur le spectateur puisqu'elle fait apparaître le lit conjugal, qui était jusque là mentionné de façon obsessionnelle, et réunit les deux amants dans une étreinte mortuaire qui rappelle leurs ébats sexuels transgressifs.⁷⁵

L'ouvrage de Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, éclaire cette terreur de la mixité ethnique dans *Othello*. Ce n'est plus le lit conjugal qui hante la pièce mais la couleur de peau d'Othello qui apparaît comme une menace lancinante que le personnage éponyme ne parvient pas à faire oublier malgré sa vertu et sa qualité militaire. La menace que le personnage représente pour l'intégrité de la société vénitienne est poussée à un paroxysme puisque son intrusion dans la communauté vénitienne et son union avec Desdemona est décrite comme une transgression de la frontière géographique mais aussi des codes qui régissaient les mariages. Les contrastes d'âge et de couleur de peau qui existent entre les deux amants rendent leur union aberrante pour les contemporains.⁷⁶

D'autres études critiques ont montré que la peur qu'engendre *Othello* est liée à la crainte de la conversion religieuse qui est elle-même mise en scène dans la tragédie. Alors qu'il est, au début de la pièce, un représentant exemplaire de la foi chrétienne, Othello paraît se convertir à l'Islam au fil des scènes. La conversion est visible, d'après Daniel Vitkus lorsque le Maure est pris de convulsions, ce qui convoque le portrait souvent fait de Mahomet à la Renaissance où il était dit que le prophète musulman était épileptique.⁷⁷ Cette peur de la conversion était alimentée à l'époque par des récits de captures d'Européens qui, pour échapper à la servitude imposée par leurs ravisseurs souvent Turcs, devaient se convertir à l'Islam.

Dans l'étude des rapports entre le monstrueux et l'altérité, la critique a souligné les réactions affectives que la présence de l'étranger suscitait auprès du public et des autres personnages, réactions qui montrent qu'*Othello* cristallise les peurs de désordre politique, de la conversion et de la mixité ethnique des contemporains de Shakespeare. Certains critiques ont cependant refusé cette lecture de la monstruosité d'Othello, comme étant intrinsèquement liée à son appartenance ethnique. Dans *The Monster in the Moor*, Andrew Stesienko démontre que la monstruosité d'Othello ne découle pas de sa couleur de peau et des représentations monstrueuses qui y sont

associées, mais de son statut. Othello est un militaire, un soldat qui ne parvient pas à intégrer les codes de la vie civile. C'est en cela que le héros tragique est hors-norme et monstrueux, parce que sa place est sur le champ de bataille et parce qu'il est contre-nature pour lui d'exister dans la sphère de la vie civile.

Le monstre et le genre

De nombreuses études ont abordé le thème du monstrueux comme un moyen d'exprimer la peur d'une autre altérité. Il ne s'agit plus de décrire l'autre en fonction de son origine ethnique mais en fonction du genre et de révéler, en particulier, la peur du féminin. Le monstre est utilisé essentiellement pour décrire les inquiétudes liées à la sexualité féminine perçue comme transgressive mais aussi la peur du ventre maternel qui devient une véritable matrice pour les êtres monstrueux.

Parmi les études qui lient le monstrueux à la sexualité féminine, Karen Newman montre, dans « 'And Wash the Ethiop White' : Femininity and the Monstrous in *Othello* »⁷⁸, comment les représentations de l'étranger comme un être monstrueux sont transposées au personnage de Desdemona. La monstruosité associée à la couleur de peau noire désigne moins l'être exotique qu'une lecture du désir sexuel féminin perçu comme un désir insatiable. En décrivant Desdemona telle une cannibale qui dévore ses paroles, Othello exprime sa propre peur, toute masculine, d'un désir féminin qu'il ne peut contrôler.⁷⁹

D'autres études se sont intéressées au lien entre le monstrueux et la mère. L'ouvrage de Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities, Crises of Conception in Early Modern England*, étudie la manière dont Shakespeare met en scène des maternités en crise dans son théâtre et comment il déstabilise les discours qui se construisaient à la Renaissance autour du ventre maternel.⁸⁰ Un chapitre nous intéresse tout particulièrement dans cette étude de la maternité puisque dans « The Cabinet of Wonders: Monstrous Conceptions in the Theatre of Nature », il est question de son rapport avec le monstrueux.⁸¹ Laoutaris montre que, à la Renaissance, l'entreprise coloniale et scientifique a tenté de soumettre la Nature féminisée et sa capacité à engendrer des êtres monstrueux à une puissance masculine. Laoutaris étudie comment ces enjeux de contrôle étaient théâtralisés dans les grottes artificielles où des réseaux d'eau construits par l'homme venaient donner un mouvement à des monstres eux aussi artificiels. La nature était de ce fait symboliquement dépourvue de sa capacité à donner vie de manière indépendante à des êtres monstrueux. Ce que Laoutaris montre, c'est que ce désir de contrôle de la création féminine est avorté dans *The Tempest*⁸² où les tentatives de domination de Prospero sont menacées par Sycorax et Caliban qui, comme la Nature, sont capables de produire de manière spontanée et autonome des monstres, sans l'intervention de la force vitale et structurante du fluide paternel. L'association de Caliban à la tortue évoque cette faculté puisque l'animal marin avait la réputation de pouvoir engendrer spontanément et en toute autonomie sa descendance.⁸² Le contrôle masculin, colonial et scientifique, est remis en cause sur l'île où la Nature paraît préserver sa force créatrice autonome et monstrueuse.

Le monstrueux permet de penser la féminité, mais il peut également être utilisé afin de dépeindre une masculinité excessive, comme l'a montré Ian Frederick Moulton dans un article de 1996 intitulé « 'A Monster Great Deformed' : The Unruly Masculinity of Richard III »⁸³. Le critique démontre qu'à la Renaissance, la définition de la masculinité fut mise à mal, en particulier à un moment où le pouvoir était entre les mains d'une

femme qui, qui plus est, montrait une certaine réticence à intervenir militairement ce qui priva bon nombre d'hommes de la possibilité d'illustrer leur valeur à travers des prouesses militaires. Pour Moulton, les pièces historiques de Shakespeare mettent en scène un basculement des rôles genrés associés traditionnellement aux deux sexes. Les femmes sont masculines et les hommes sont féminisés.⁸³ Ce n'est cependant pas le cas de Richard III, qui, au contraire, présente une masculinité excessive. La monstruosité du personnage provient de cet excès et son corps difforme devient l'emblème d'une force masculine indomptée et destructrice qui met en péril la société patriarcale.

Le lien qui existe dans le théâtre de Shakespeare entre la monstruosité et la différence sexuelle ou ethnique est donc un thème qui est fréquemment étudié dans les analyses du monstrueux. D'autres problématiques apparaissent plus marginalement dans la critique à l'image du rapport entre les monstres et la construction du savoir, lien pourtant fort à la Renaissance comme l'ont montré Lorraine Daston et Katharine Park.⁸⁴

Monstres et sciences

Dans *Reason Diminished, Shakespeare and the Marvelous*, Peter G. Platt étudie comment la littérature élisabéthaine et plus particulièrement l'œuvre de Shakespeare s'emparent du statut des merveilles et donc des monstres dans la construction du savoir.⁸⁵ Il montre tout d'abord que la perception des objets et êtres merveilleux à la Renaissance découlait d'une tradition héritée de l'Antiquité qui considérait que les merveilles étaient des promoteurs de l'investigation scientifique. L'émerveillement, la surprise et l'abdication momentanée de la raison qu'elles produisaient invitaient l'observateur à se questionner sur le monde alentour et à en déceler les mystères. Platt explique, dans ses diverses analyses des merveilles dans l'œuvre de Shakespeare, que le dramaturge semblait s'opposer à ce genre d'interprétation. C'est ce qu'il démontre en particulier dans un chapitre consacré à *The Tempest*^[86] intitulé « Wonder Personified, Wonder Anatomized: *The Tempest* ». Platt lit cette pièce comme une remise en cause de la capacité de la rationalité à embrasser les merveilles. Ce doute s'exprime dans la trajectoire du personnage de Prospero qui, au début de la pièce, manifeste un désir de connaissance démiurgique des merveilles et qui, à la fin de celle-ci, renonce à cette quête. Platt montre que dans ce glissement, le personnage comprend que le véritable savoir ne réside que dans la reconnaissance de son ignorance fondamentale. L'émerveillement ne vaut qu'en tant qu'il remet en cause la perception du réel, habitue l'observateur à considérer sa réalité avec un œil critique, et non comme objet de savoir.

⁸⁶

La quête de connaissances de Prospero est également une quête de pouvoir. Dans « 'Some Strange Monster of the Isle' : l'hybride dans *The Tempest*^[87] », Pascale Drouet étudie la figure de l'hybride dans la pièce et montre, entre autres, qu'elle est intrinsèquement liée à celle de l'hubris.⁸⁷ L'île devient un cabinet de curiosités où Prospero revêt le costume du naturaliste qui rêve d'un savoir global lui permettant de connaître mais aussi de maîtriser la création puisqu'en comprenant ses mystères, il peut la contrôler. Le magicien s'invente démiurge dans la pièce où il ne cesse de donner naissance à des merveilles et montre ainsi que la création n'a pas de mystères pour lui.

⁸⁸

Christopher Leslie s'intéresse lui aussi aux rapports qui existent dans cette pièce entre le monstrueux et la construction du savoir.⁸⁹ Il étudie comment *The Tempest*^[89] enregistre les changements épistémologiques apportés par la philosophie naturelle.

Pour Leslie, la réaction de Trinculo lorsqu'il rencontre Caliban est symptomatique du désir de cette science en devenir de classifier et de comprendre les productions peu familières de la Nature.

Monstre et politique

Barbara L. Parker montre quant à elle que la monstruosité croissante de Julius Caesar^[1] dans la pièce du même nom devient le symbole de sa faiblesse politique.⁹⁰ L'empereur est progressivement animalisé et devient infirme ce qui fait écho, d'après Parker, à la corruption des Philosophes - Rois que Platon évoque dans *La République*. Richard Marienstras dédie son étude « Of a Monstrous Body » au personnage de Richard III^[2] et propose également une lecture politique du monstrueux.⁹¹ Il explique que sa difformité provient des récits qui furent faits de la figure historique, en particulier par Thomas More et par Raphael Holinshed, et comment elle est réinvestie dans la pièce à des fins métaphoriques. Marienstras montre entre autres qu'une tension naît entre le corps difforme de Richard III et la perfection qui est attendue du corps du monarque qui incarne métaphoriquement le royaume et l'Église, dont il est la tête. Cette discontinuité entre les deux corps du roi permet dans la pièce de Shakespeare de donner naissance à un tyran démesuré et fantastique.

Le monstre sur scène

D'autres études se concentrent sur les mises en scène de certains êtres monstrueux et les enjeux de représentation que de tels personnages peuvent générer. Dans « 'Something Rich and Strange' : Caliban's Theatrical Metamorphosis », Virginia Mason Vaughan étudie les différentes mises en scène du personnage monstrueux de 1611 à nos jours pour montrer comment ces représentations cristallisent une certaine conception de la différence ethnique à travers les siècles.⁹² Avec l'émergence de la théorie de l'évolution, par exemple, Caliban devient le chaînon manquant entre l'homme et le primate. Ce sont les costumes que Bernice Freeman se propose d'étudier dans « The Costumes of *Love's Labour's Lost*^[3], *Twelfth Night*^[4], and *The Tempest*^[5] », article dans lequel elle analyse les représentations du personnage de Caliban sur la scène anglaise qui était apparemment affublé d'un manteau de fourrure rembourré au niveau du dos pour le faire apparaître bossu.⁹³

Études générales

L'étude de Mark Thornton Burnett sur le monstrueux dans le théâtre de Shakespeare est plus générale.⁹⁴ Il ne se concentre pas sur un seul thème, ni sur une pièce, mais explore comment l'œuvre du dramaturge fait écho aux discours et aux représentations des monstres à la Renaissance. Il montre tout d'abord qu'il existait une continuité entre les lieux d'exposition populaires des monstres comme les foires et le théâtre. Thornton Burnett se propose ensuite d'étudier comment certaines pièces comme *Othello*^[6] et *The Tempest*^[7] font écho aux débats qui structuraient la perception du monstre à la Renaissance. Il montre principalement que la lecture coloniale de *The Tempest* a pu masquer la familiarité de la pièce qui doit beaucoup à l'univers de la foire et plus largement à l'Angleterre contemporaine.⁹⁵ Pour Mark Thornton Burnett, Caliban est moins un monstre exotique que local puisqu'il rappelle les êtres monstrueux qui

étaient exhibés en Angleterre dans les foires. L'étude du monstrueux dans *The Tempest* fait apparaître des problématiques contemporaines et des espaces locaux.

Dans l'étude qu'il propose d'*Othello*⁹⁵, Thornton Burnett fait écho au lien souvent mis en exergue dans la critique entre le monstrueux et la différence ethnique.⁹⁶ Il montre cependant que ce processus est dynamique puisque Othello se « re-racialise » (« re-racialized ») dans la pièce, au même titre que des personnages européens comme Cassio et Desdemona.⁹⁷ Dans ce processus de « re-racialisation », la monstruosité qui est associée aux peuples lointains est appliquée aux personnages locaux.⁹⁸ Outre ce lien que l'on retrouve entre la différence et la monstruosité, Mark Thornton Burnett montre comment *Othello*⁹⁵ renvoie au discours scientifique nouveau qui apparaît au début du XVII^e siècle. La pièce met en scène la faiblesse des sens et de l'empirisme qui ne préserve pas l'observateur d'une erreur d'interprétation. Paradoxalement, c'est la contemplation de la preuve sensorielle qu'est le mouchoir qui fait basculer Othello dans la croyance obscure, dans la superstition à laquelle s'oppose le nouveau discours scientifique sur les monstres.⁹⁹

« A most delicate monster » : les monstres privilégiés par la critique ¹⁰⁰

Les androgynes et les hermaphrodites

On retrouve fréquemment les androgynes et les hermaphrodites dans les études du monstrueux chez Shakespeare. Dans *Erotic Beasts and Social Monsters, Shakespeare, Jonson and Comic Androgyny*, Grace Tiffany évoque cette figure et étudie comment l'androgynie, entendu ici sous un angle morphologique mais aussi psychologique, est un personnage récurrent dans les comédies de Shakespeare.¹⁰¹ Ce personnage se caractérise par une recherche d'un autre, une certaine fluidité de l'être qui est médiatisée dans des thèmes fréquents tels que l'eau, les labyrinthes, et les dauphins. Parmi les personnages qu'elle cite on trouve Helena dont l'ouverture à l'autre se révèle dans son amour pour Demetrius mais également dans son amitié pour Hermia. Dans son étude, Tiffany oppose l'usage que Shakespeare fait des androgynes à ceux que Ben Jonson met en scène. Elle montre comment le premier s'inspire davantage de la tradition antique qui fait de l'androgynie une figure idéalisée tandis que le deuxième en fait un usage satirique et livre une critique acerbe des êtres aux pratiques sociales transgenres.¹⁰² Phyllis Rackin reprend cette distinction dans « Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage » et évoque également les androgynes apparaissant dans l'œuvre de Lyly.¹⁰³ Dans cet article, Rackin montre que ces différents traitements de l'androgynie influent sur la mimésis de l'œuvre. Tandis que les pièces de Jonson, dont les personnages évoluent dans le Londres contemporain, sont réalistes, celles de Lyly proposent un univers mythologique.

Ce traitement de l'androgynie dans le théâtre de la Renaissance fait écho à des mutations sociales. La rigidité de la division des rôles genrés s'amenuise et le théâtre devient le lieu de négociations de nouveaux rôles pour les deux sexes et pour les femmes en particulier. Robert Kimbrough montre que la Rosalind de *As You Like It* parvient dans son travestissement à atteindre la complétude de l'androgynie antique grâce à son interaction avec Celia, Orlanda et Phoebe avec qui elle peut tour à tour se faire amie, homme railleur et amant.¹⁰⁴ Dans son épilogue, Rosalind en invitant son public à embrasser l'amour, fait un plaidoyer en faveur de comportements androgynes.

Comme elle, Viola se révèle capable de naviguer entre les rôles genrés et montre que les divisions entre les comportements des deux sexes ne sont peut-être qu'artifices.¹⁰⁵

La figure de l'androgynie n'apparaît pas uniquement dans les études des comédies de Shakespeare. Dans « 'O monstrous world': Shakespeare's Beast with Two Backs », William Collins Watterson étudie le monstre dans plusieurs autres pièces, et en particulier dans *Othello*^[5]. Il montre que la figure de l'androgynie est convoquée dès le début de la scène lorsque Iago se réfère à « la bête à deux dos » (« the beast with two backs ») qui n'est pas sans rappeler la figure mythologique de l'androgynie que Platon évoque dans le *Banquet*.¹⁰⁶ Dans *Othello*, ce monstre antique se retrouve dans d'autres évocations comme celles de Janus, dieu romain aux deux visages que Iago évoque là encore, mais aussi dans les références à l'hybride qui unit le double dans le simple.¹⁰⁷ La figure de l'androgynie est donc structurelle dans *Othello* et ne cesse d'être rappelée dans un jeu d'échos.¹⁰⁸

Les races monstrueuses ¹⁰⁹

D'autres monstres apparaissent plus marginalement dans les études du monstrueux dans le théâtre de Shakespeare. Ladan Niayesh a consacré plusieurs analyses aux populations monstrueuses. Dans « Démons et merveilles : les peuples monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare », elle retrace l'histoire des races monstrueuses pliniennes et montre comment elles sont mobilisées dans différents écrits au travers des siècles, dont *Le voyage autour de la terre* de Mandeville^[5]. Niayesh questionne ensuite leur place dans le théâtre de Shakespeare et explique que très peu de représentants de ces peuples monstrueux se matérialisent sur scène. Même quand ils y apparaissent, à l'image d'Hippolyta dans *A Midsummer Night's Dream*^[5] et *The Two Noble Kinsmen*^[5], ils perdent leur aura fantastique. Ainsi, la femme de Theseus ne semble apparaître dans la comédie que pour y incarner le fantôme d'une féminité domptée. Les races monstrueuses sont majoritairement des monstres discursifs dans le théâtre de Shakespeare, qui désignent davantage les occidentaux que les étrangers. Le monstrueux n'est plus lointain et inconnu mais proche et familier. Dans les comédies, les peuples monstrueux s'appliquent comiquement aux personnages pour en grossir un défaut ou pour le ridiculiser, tandis que dans les tragédies, ils révèlent un aspect primitif et sauvage de l'humanité. Dans *Aux frontières de l'humain : figures du cannibalisme dans le théâtre anglais de la Renaissance*, Niayesh se consacre à l'étude du cannibalisme, monstruosité de mœurs qui est réinvestie à la Renaissance à l'occasion de l'exploration du Nouveau Monde.¹¹⁰ Elle étudie l'anthropophagie dans les œuvres de Shakespeare, mais aussi chez ses contemporains, dans les tragédies de vengeance, dans son rapport avec la sexualité et l'inceste ainsi que dans sa mise en scène au XVIème et XVIIème siècles. Elle montre comment cette monstruosité de mœurs est utilisée pour construire une représentation de soi et de l'autre dans un jeu de contraste. Les individus vivant ainsi en marge de la communauté anglaise sont susceptibles d'être décrits comme des cannibales à l'image des juifs, des sorcières et des hommes sauvages. Le cannibalisme permet également de livrer un portrait des peuples monstrueux des marges du monde connu, qui deviennent des Autres absolus. Mais cette tentative de construction de l'identité par jeu de contraste avec un autre cannibale est mise à mal et le risque de basculer, de s'adonner à cet acte primitif est toujours latent.

C'est une race monstrueuse en particulier, les Amazones^[5], que Niayesh étudie dans « L'Amazone silencieuse sur la scène anglaise à la Renaissance ». ¹¹¹ Elle montre que

cette figure monstrueuse est assez présente dans le théâtre anglais du XVIème siècle, mais qu'elle y perd sa dangerosité soit parce qu'elle ne participe pas à l'action dramatique ou qu'elle y est tenue à distance. Dans *A Midsummer Night's Dream*^[5], l'Amazone n'est plus représentée comme une guerrière sanguinaire. Shakespeare choisit de la dépeindre au moment même de sa soumission à Theseus.

La Romance et les monstres

Quelques monstres sont tout particulièrement représentés dans les études du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare, mais certains genres sont également plus mis en valeur que d'autres. La romance par exemple, concentre beaucoup d'analyses parmi lesquelles on trouve la thèse de Gary Howard Shaw intitulée « Gracing Monsters : A Study of Shakespeare's Last Plays ».¹¹² Dans cette étude, Shaw montre que les monstres métaphoriques et réels entretiennent un lien privilégié avec l'univers de la romance, univers qui refuse le réalisme pour proposer des formes incongrues et des actions absurdes. Dans une analyse psychologisante, Shaw étudie comment, dans ces pièces, le monstre permet à chacun de quitter la trivialité du monde et de la quotidienneté afin d'atteindre des angoisses existentielles liées à la sexualité et la mort.

113

Bilan de la critique

À la lumière de ce bilan, on constate que certains thèmes, genres et monstres ont tout particulièrement été privilégiés dans la critique et que par conséquent, des horizons nouveaux peuvent être tracés pour l'étude du monstre chez Shakespeare.

***A Midsummer Night's Dream*^[5] : nouvel horizon critique**

A Midsummer Night's Dream^[5] et plus largement les comédies, sont les grandes absentes des études du monstrueux dans l'univers du dramaturge. Les travaux sur les figures androgynes mis à part, très peu d'analyses du monstrueux ont été faites sur le genre. Pourtant, les monstres n'y sont pas absents et dans *A Midsummer Night's Dream*, ils occupent même une place importante puisqu'ils se matérialisent sur scène avec les personnages de Bottom et Hippolyta. Ces deux personnages témoignent d'une certaine richesse de traitement du thème de la monstruosité dans la comédie puisqu'ils sont issus de deux types de monstrueux différents. L'un est un hybride masculin comique tandis que l'autre est un monstre exotique féminin potentiellement tragique. Cette ouverture de *A Midsummer Night's Dream* à des monstruosité différentes témoigne de l'ancrage du monstrueux dans la comédie, ancrage d'autant plus fort que des monstres mythologiques discursifs surgissent également, tels la sirène et le Léviathan^[5].

Le nombre important de monstres dans la pièce implique donc de l'intégrer aux études du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare. La présence, dans *A Midsummer Night's Dream*, d'un monstre exotique, d'une représentante des races monstrueuses pliniennes permet aussi de prolonger la réflexion souvent menée dans *Othello*^[5] autour de l'intrusion d'un élément étranger dans la communauté occidentale. La critique a montré que dans la tragédie, la présence du Maure soulevait des angoisses terribles sur scène mais aussi auprès du public. Qu'en est-il de la comédie ? La présence d'Hippolyta dans la société athénienne est-elle normalisée ? Les thématiques communes qui figurent dans la tragédie et dans la comédie nous permettront de prolonger la réflexion

menée sur *Othello* en établissant des ponts entre les deux genres mais aussi en intégrant *The Tempest* à notre analyse. Si les personnages de Prospero et de Caliban ont beaucoup été évoqués dans les études du monstrueux dans la romance, peu de critiques se sont intéressés à des figures monstrueuses plus fantomatiques telles que le Roi de Tunis. En filigrane, c'est pourtant la même problématique qui émerge, celle de l'intégration par le mariage d'un élément étranger, construit comme monstrueux, dans la communauté occidentale.

La seule figure d'Hippolyta fait donc apparaître un nouvel horizon critique dans un thème souvent traité, celui du rapport entre le monstrueux et la différence ethnique. Elle permet également de réinvestir un autre lien souvent établi par la critique entre le monstre et la féminité. L'Amazone est en effet une figure féminine dangereuse qui menace l'équilibre du patriarcat et la survie des hommes. Hippolyta, domptée et mariée à Theseus, perd-elle toute sa dangerosité ? Là encore, l'étude du monstrueux dans *A Midsummer Night's Dream* permet d'ouvrir des horizons d'études nouveaux, en particulier dans le rapport que la féminité entretient avec la monstruosité dans les comédies.

Othello : au-delà de la monstruosité associée aux étrangers

Dans les études du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare, Othello occupe une place prépondérante. L'essentiel de la critique a montré comment dans la pièce la monstruosité associée aux étrangers se déployait pour livrer un portrait inquiet de l'intrusion de l'Autre dans la communauté occidentale. Si cette réflexion peut être prolongée en envisageant par exemple l'impact politique d'une telle intrusion, il paraît néanmoins nécessaire de prendre des distances avec cette thématique, afin d'aborder dans la pièce d'autres types de monstruosité qui ont finalement été assez peu évoqués par la critique.

La science en crise et The Tempest

The Tempest apparaît souvent dans la critique du monstrueux comme une chambre d'échos aux débats scientifiques de l'époque. Prospero semble être une représentation du naturaliste qui cherche, par le savoir et la collection de merveilles, de monstres, à comprendre et ainsi maîtriser les créations de la nature. La critique a souvent vu dans la renonciation de la fin de la pièce de Prospero, l'abandon de la quête de savoir du naturaliste qui ne peut connaître les mécanismes de la Nature. Ce que la critique n'a que peu noté, c'est que cet échec de l'entreprise de Prospero apparaît également dans un discours contradictoire qui continue de lire le monstre comme un être merveilleux et non pas naturalisé. Dans cette voix dissidente qui apparaît dans *The Tempest* se note moins une condamnation de toute construction du savoir grâce aux monstres, que la promotion d'un autre type de connaissances. À la lumière de cette nouvelle lecture, on verra comment *A Midsummer Night's Dream* et *Othello* proposent elles aussi d'utiliser le monstre comme un outil d'investigation du réel.

« O brave new [monster] » : réinvention du monstre dans le théâtre de Shakespeare¹¹⁴

De nouvelles perspectives peuvent ainsi être établies pour chacune des pièces, soit en prolongeant des études déjà menées, soit en proposant de nouveaux prismes de lectures du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare autour de thèmes tels que la

maternité, le genre, la différence ethnique et la construction du savoir. Dans nos trois pièces, la thématique peu évoquée par la critique du monstrueux et de la politique se révélera également fructueuse.

Mais au-delà de ces nouvelles perspectives, il faudra aussi questionner des aspects nettement moins abordés par la critique. La question de la réception affective des monstres a parfois été étudiée pour *Othello*^[5], mais elle reste absente des analyses de *The Tempest*^[6] et de *A Midsummer Night's Dream*^[6]. Cette question est d'autant plus cruciale que ces trois pièces promeuvent des réponses affectives marginales à la Renaissance telles que l'empathie et le rire. On s'étonne d'ailleurs de l'absence d'études des utilisations comiques, et plus généralement dramatiques, du monstre dans le théâtre de Shakespeare alors que les corps monstrueux qui apparaissent sur scène et dans les discours sont souvent utilisés comme de véritables ressorts comiques et/ou tragiques. Il faudra ainsi proposer une étude de la dramaturgie des monstres dans l'œuvre de Shakespeare.

Cette absence est finalement assez symptomatique d'un manque dans la critique. Il s'avère que celle-ci a beaucoup étudié les échos que Shakespeare faisait aux monstres de la Renaissance mais elle a moins montré l'identité nouvelle que les êtres monstrueux adoptent dans l'univers du dramaturge. Et pourtant, l'identité monstrueuse change, ne serait-ce que dans l'utilisation que Shakespeare fait du vocabulaire du monstrueux.

Afin de comprendre dans quelle mesure les monstres sont réinventés dans l'œuvre de Shakespeare, il faudra donc dans une partie préliminaire déterminer quels monstres apparaissent dans son théâtre et comment la monstruosité y est construite. Ce relevé nous permettra de compléter la typologie de Dent qui ne mentionne que peu ou pas certains monstres.

Dramaturgie des monstres

« Are they not monsters ? » : les monstres shakespeariens¹¹⁵

Hybrides entre l'animal et l'humain, l'organique et le minéral, artificiels et naturels, individus difformes et peuples lointains, les monstres sont protéiformes à la Renaissance.

La diversité des réalités englobées par la monstruosité se retrouve également dans les usages rhétoriques qui en sont faits. Dans les ballades, le monstrueux a un sens littéral puisqu'il s'applique à des êtres véritablement difformes tandis que dans les pamphlets religieux et politiques, il est plus métaphorique. Dans son traité de 1556, *The pathe of obedience, compiled by Iames Cancellor, one of the Quenes Maiesties moste honourable chapell*, James Cancellor décrit l'insubordination sous un jour monstrueux : « I thoughte it not vnmete to treate of, in suche wise, as the reader may wel vnderstand, what a fowle, and vgly monster disobedi~ce is ».¹¹⁶ En associant la désobéissance à un monstre particulièrement laid et repoussant, l'auteur cherche à persuader son lecteur en suscitant son effroi. Cancellor s'attaque ici aux infidèles et aux sujets rebelles de Marie Tudor, dont il se proclame être « [the] most honourable chapell ». Parmi ces individus qu'il accuse, on trouve John Knox^[7] qui, lui aussi, utilise le vocabulaire du monstrueux en 1558 dans son pamphlet *The First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women*.¹¹⁷ Il ne s'agit plus ici pour le réformateur de faire taire les voix qui s'élèvent contre Marie Tudor mais de les renforcer en présentant le gouvernement des femmes

comme un monstre. Dans ces deux exemples, on voit la grande malléabilité du vocabulaire du monstrueux qui peut tout autant défendre une cause que l'accabler.

Au vu de cette pluralité des monstres et des utilisations rhétoriques qui en sont faites, s'intéresser à la monstruosité dans l'œuvre de Shakespeare, c'est se questionner sur la diversité des êtres monstrueux qui peuplent l'univers du dramaturge, qu'ils se matérialisent sur scène ou qu'ils apparaissent dans les discours. Un relevé des monstres s'impose donc, d'autant plus que ce travail de recensement n'a que très rarement été effectué.

« O monstrous ! Monstrous » : étude lexicographique du monstrueux dans le théâtre de Shakespeare¹¹⁸

Le relevé des occurrences de l'hyperonyme « monster » et de ses dérivés n'a été fait que partiellement jusqu'ici et aucune analyse lexicographique n'a été réalisée. Alan Dent ne propose que quelques remarques sur la question et les autres études sont incomplètes.

¹¹⁹

Pourtant, ce recensement s'avère nécessaire ne serait-ce que pour déceler avec quelle fréquence le vocabulaire du monstrueux apparaît dans le théâtre de Shakespeare. Il permet plus largement de répondre à plusieurs interrogations : le vocabulaire du monstrueux est-il distribué uniformément dans le temps et entre les genres ? Shakespeare en fait-il un usage conforme à celui que l'on trouve à la Renaissance ou en propose-t-il des applications inédites ? Y a-t-il des contextes dans lesquels il est plus susceptible d'apparaître ?

Relevé des occurrences et conclusions générales

Le tableau qui suit recense les occurrences de « monster » et de ses dérivés parmi lesquels on compte les adjectifs « monstrous » et « monster-like », l'adverbe « monstrously », les verbes « monster » et « bemonster », des substantifs tels que « monstrousness » et « monstruosity » ainsi que des noms composés comme « sea-monster ».¹²⁰

Tableau 1 : relevé des occurrences de « monster » et de ses dérivés ¹²¹

Pièces	Nombre d'occurrences de « monster » ou de l'un de ses dérivés
<i>The Comedy Of Errors</i> (1589)	1
(2) <i>Henry VI</i> (1590)	6
(3) <i>Henry VI</i> (1590)	1
(1) <i>Henry VI</i> (1591)	1
<i>Richard III</i> ¹²² (1592)	3
<i>The Taming of the Shrew</i> (1593)	5
<i>Titus Andronicus</i> ¹²³ (1593)	3

<i>Romeo and Juliet</i> (1594)	1
<i>The Two Gentlemen of Verona</i> (1594)	1
<i>Love's Labour's Lost</i> (1594)	1
<i>Richard II</i> (1595)	0
<i>A Midsummer Night's Dream</i> (1595)	6
<i>King John</i> (1596)	4
<i>The Merchant of Venice</i> (1596)	1
(1) <i>Henry IV</i> (1597)	5
(2) <i>Henry IV</i> (1597)	3
<i>Henry V</i> (1598)	1
<i>Much Ado About Nothing</i> (1598)	0
<i>Twelfth Night</i> (1599)	1
<i>As You Like It</i> (1599)	2
<i>Julius Caesar</i> (1599)	4
<i>Hamlet</i> (1600)	3
<i>The Merry Wives of Windsor</i> (1600)	2
<i>Troilus and Cressida</i> (1601)	6
<i>All is Well that Ends Well</i> (1602)	3
<i>Othello</i> (1604)	13
<i>Measure for Measure</i> (1604)	0
<i>King Lear</i> (1605)	10
<i>Macbeth</i> (1605)	2
<i>Antony and Cleopatra</i> (1606)	4
<i>Coriolanus</i> (1607)	5
<i>Timon of Athens</i> (1607)	6
<i>Pericles</i> (1608)	2
<i>Cymbeline</i> (1609)	3

<i>The Winter's Tale</i> ^[15] (1610)	3
<i>The Tempest</i> ^[16] (1611)	50
<i>Henry VIII</i> (1612)	2
<i>The Two Noble Kinsmen</i> ^[17] (1612-1613)	1

À la lumière de ce tableau, on constate que le vocabulaire du monstrueux est bien ancré dans l'œuvre de Shakespeare, puisqu'on le rencontre 165 fois et que sur les trente-huit pièces dont nous disposons, seules trois, *Measure for Measure*^[18], *Much Ado About Nothing*^[19] et *Richard II*^[20], ne présentent aucune occurrence du terme ou de l'un de ses dérivés. Notons également que cette terminologie est essentiellement théâtrale puisqu'il n'y a qu'une occurrence de « monster » dans l'œuvre poétique de Shakespeare dans le *Sonnet 114* : « to make of monsters and things indigest / such cherubins ». ¹²² Le vocabulaire du monstrueux est donc bien ancré dans le théâtre du dramaturge ce que confirme l'utilisation moins importante d'un terme proche comme « creature », utilisé 125 fois dans l'œuvre de Shakespeare. ¹²³

Il faut néanmoins ajouter que la notion n'est pas aussi centrale que d'autres grandes thématiques puisque le seul substantif « power » apparaît 350 fois dans l'œuvre du dramaturge, tandis que « love » est utilisé plus de 2 000 fois. ¹²⁴

L'intégration du vocabulaire du monstrueux ne fait pas de Shakespeare une exception dès lors que ses contemporains l'utilisaient également dans leurs œuvres. Sur huit pièces, Marlowe utilise 22 fois les termes « monster » ou « monstrous », tandis que l'on trouve 44 occurrences du nom et de l'adjectif dans neuf œuvres de Ben Jonson. ¹²⁵

Là où Shakespeare se montre plus novateur, c'est dans les néologismes qu'il crée à partir de ce vocabulaire. L'utilisation de « monster » comme verbe dans *King Lear*^[21] et *Coriolanus*^[22] semble inédite à l'époque. ¹²⁶ L'Oxford English Dictionary établit qu'il s'agit là du premier emploi verbal recensé du nom en anglais. ¹²⁷ On ne trouve pas cette utilisation dans les dictionnaires écrits à l'époque, et en particulier dans celui rédigé par John Florio en 1598, *A World of Words*, que Shakespeare consulta. ¹²⁸

King Lear^[23] propose une autre innovation lexicale, là encore pour un verbe. « Bemonster » n'est recensé dans aucun dictionnaire de l'époque. ¹²⁹ Dans l'Oxford English Dictionary, on constate néanmoins que le terme est utilisé dans une édition de 1608 d'une autre œuvre dramatique *The Dumb Knight*. Dans cette comédie de Markham et Machin, on lit : « I'll rather wed a sooty blackamore. Then her that hath bemonster'd my pure soule ». ¹³⁰ Le personnage, vraisemblablement masculin, crée ici une continuité entre sa monstruosité intérieure et la monstruosité extérieure associée à la peau noire à l'époque, ce qui lui permet d'établir une hiérarchie dans le monstrueux. Au pied de la pyramide des monstres, on le trouve lui et son âme difforme, puis une femme de peau noire, et au sommet, celle qui l'a changé en être monstrueux. Cette référence nous permet donc d'illustrer de nouveau le lien relevé par la critique entre la monstruosité et la différence ethnique, mais également entre la monstruosité et la féminité. ¹³¹

Il est donc difficile d'établir si cet emploi de « bemonster » est un néologisme créé par Shakespeare, ou bien s'il s'agit d'un emprunt. Malgré tout, ce terme est rare à l'époque et sa présence dans *King Lear*^[24], aux côtés de l'emploi verbal de « monster », est

significative. La tragédie met en effet en scène la décadence du personnage éponyme qui, emporté par sa folie destructrice, devient monstrueux. Faire figurer deux verbes qui désignent le processus par lequel un être se change en monstre permet donc de faire écho au mouvement général de la pièce. Ces emplois verbaux sont révélateurs de la perception que Shakespeare a de la monstruosité, qui n'est pas seulement un état fixe et inné mais qui peut s'acquérir.

Shakespeare inaugure quelques autres licences poétiques en créant des noms composés dans *The Tempest*^[15] tels « bully-monster », « servant-monster » et « man-monster ».¹³² L'apparition de ce genre d'innovations lexicales permet, entre autres, de renforcer l'hybridité entre l'humain et le monstre de Caliban, dont Trinculo ne parvient qu'avec peine à déterminer s'il est plutôt un animal aquatique ou un homme (« what have we here - a man or a fish ? »).¹³³

Le dramaturge a donc trouvé dans le vocabulaire du monstrueux une source d'innovations lexicales qui lui permettent d'enrichir le sens de ses œuvres mais aussi de donner une représentation dynamique de la monstruosité qui n'est plus un état fixe et qui peut émerger à tout instant comme le montrent les verbes « monster » et « bemonster » ainsi que les composés tels « servant-monster » fleurissant dans *The Tempest*^[15].

Le monstrueux : un vocabulaire tragique

The Tempest^[15] a un statut particulier dans notre relevé puisque, à elle seule, elle comprend plus d'un quart des occurrences de « monster » ou de l'un de ses dérivés. Cette prépondérance s'explique sans doute par la présence de Caliban que les autres personnages désignent plus souvent par « monster » que par son prénom. Seuls Prospero et Ariel le nomment, lui reconnaissant ainsi peut-être une humanité que les autres personnages lui refusent.¹³⁴ Viennent ensuite *Othello*^[16] et *King Lear*^[17] avec respectivement 13 et 10 apparitions du terme ou d'un dérivé.

The Tempest^[15] mise à part, on ne constate pas de moments où le vocabulaire du monstrueux a plus particulièrement été convoqué par Shakespeare. On le trouve de façon assez homogène du début jusqu'à la fin de la carrière du dramaturge. La répartition entre les genres est, quant à elle, plus hétérogène comme l'indique le tableau suivant :

Tableau 2 : répartition du vocabulaire du monstrueux entre les genres

Genre	Comédies	Tragédies	Pièces Historiques	Romances
Nombre d'occurrences	29	51	27	58

Le vocabulaire du monstrueux est un vocabulaire plutôt tragique. On compte 51 occurrences de « monster » ou d'un de ses dérivés dans les tragédies.¹³⁵ Quant aux 58 occurrences du terme dans les romances, elles sont biaisées par *The Tempest*^[15] qui, à elle seule, en compte 50. *Cymbeline*^[18], *Pericles*^[19] et *The Winter's Tale*^[20] ne présentent pas plus d'occurrences du terme ou d'un de ses dérivés que d'autres pièces.

Cette présence plus marquée du vocabulaire du monstrueux dans les tragédies peut s'expliquer par le besoin dramatique de susciter l'effroi du spectateur. De la même

manière que Knox^[5] et Cancellor utilisaient le monstre pour provoquer l'indignation de leurs lecteurs, Shakespeare pourrait se servir du vocabulaire du monstrueux pour renforcer l'horreur que l'action tragique génère auprès du public.

On constate d'ailleurs que lorsque des monstres sont mentionnés dans les tragédies, les personnages accentuent leur monstruosité comme s'ils cherchaient à garantir l'effroi du public. Quand, par exemple, Albany associe l'humanité à un monstre, il en livre un portrait tout particulièrement monstrueux : « Humanity must perforce prey on itself / Like monsters of the deep ». ¹³⁶ La monstruosité de l'humanité se construit tout d'abord au travers de l'évocation du cannibalisme dans l'image des hommes se dévorant entre eux puis dans la référence aux monstres marins peuplant les abysses. Le pluriel de « monsters » participe à la représentation cauchemardesque de l'humanité, en faisant apparaître les monstres aquatiques en grand nombre.

Dans la superposition de différents types de monstrueux, le monstrueux humain et animal, le terrestre et l'aquatique, Albany donne naissance à un monstre tout particulièrement terrible. Le ton hyperbolique utilisé ici suscite et renforce l'effroi du spectateur.

La différence entre les genres se creuse surtout autour des adjectifs. Ils sont plus utilisés dans la tragédie que dans les autres genres :

Tableau 3 : répartition des noms, adjectifs, adverbes et verbes selon les genres

Genre	Comédies	Tragédies	Pièces Historiques	Romances
Nombre adjectifs	11	27	21	6
Nombre adverbes	1	0	0	0
Nombre substantifs	17	21	5	52
Nombre verbes	0	3	0	0

Dans les tragédies, « monstrous » est toujours sémantiquement plein tandis que dans les comédies, il fonctionne parfois comme adverbe d'intensité comme dans *All is Well That Ends Well* : « Thou this to hazard needs must intimate / Skill infinite or monstrous desperate », et dans *A Midsummer Night's Dream*^[5] : « a monstrous little voice ». ¹³⁷ Dans ces deux exemples, le monstre est davantage utilisé pour créer une emphase que pour faire jaillir une image monstrueuse. Ce qui est retenu du monstre, c'est l'excès de son corps qui permet de donner naissance à une hyperbole.

Dans la tragédie, « monstrous » est au contraire toujours mobilisé dans son sens plein, pour donner une représentation abominable d'un individu, d'un acte ou d'un concept abstrait. L'utilisation qu'en fait par exemple Lennox dans *Macbeth*^[5] est emblématique : « Who cannot want the thought how monstrous / It was for Malcolm and Donalbain / To kill their gracious father ? ». ¹³⁸ Trompé par les accusations de Macbeth, Lennox croit que le régicide est également un patricide. « Monstrous » lui permet alors d'exprimer à la fois l'effroi provoqué par cet acte, mais aussi de rendre compte de son caractère doublement monstrueux puisqu'il est tout aussi contre-nature pour un sujet d'assassiner son souverain que pour des enfants de tuer leurs parents. Enfin, la

monstruosité d'un tel acte est renforcée par la bonté du roi, rappelée ici dans l'adjectif « gracious » qui s'oppose avec force à « monstrous » grâce à la rime.

Ainsi, bien que cette utilisation de « monstrous » comme adverbe d'intensité soit un épiphénomène dans les comédies, l'absence d'un tel usage dans la tragédie est révélatrice. Le vocabulaire du monstrueux ne peut y être envisagé que sémantiquement plein parce qu'il s'agit d'un outil dramatique permettant de renforcer l'effroi que la pièce suscite. Ici, la distinction entre les genres, et en particulier entre les pièces tragiques et historiques, apparaît peu pertinente car ces dernières présentent des usages très similaires de « monstrous ». Dans *Richard III*¹³⁹, Lord Hastings ne manque pas d'exprimer sa propre terreur d'une mort violente lorsqu'il s'écrie : « O monstrous, monstrous ! » après avoir appris l'accession au pouvoir de Richard de Gloucester et la mise à mort imminente de ses ennemis.¹³⁹

La tragédie, et plus généralement le registre tragique, inclut donc davantage le vocabulaire du monstrueux que la comédie car ce vocabulaire lui permet de renforcer l'horreur générale que produit l'action tragique. La terminologie devient un outil dramatique ce que l'on retrouve également dans les comédies où ce vocabulaire est utilisé moins pour exprimer l'horreur émanant d'un acte contre-nature, d'un personnage terrible que pour ménager des effets comiques. Les mots de Snug sont ainsi risibles lorsqu'il évoque la peur qu'une souris peut engendrer chez les femmes : « You, ladies, you whose gentle hearts do fear / The smallest monstrous mouse ». ¹⁴⁰ La terreur que les monstres suscitaient à la Renaissance est ici évoquée mais sa cause en est détournée puisque c'est à présent un petit animal qui la provoque. « Monstrous » n'inspire plus la terreur comme dans ses utilisations tragiques, mais le rire.

Contextes d'apparition

L'utilisation dramatique que le registre tragique fait du vocabulaire du monstrueux explique sans doute pourquoi on le rencontre, dans un cas sur cinq, dans des phrases exclamatives qui illustrent l'horreur ressentie par un personnage.¹⁴¹

Dans *Timon of Athens*, l'un des étrangers s'indigne de l'ingratitude de Lucius : « And yet - O see the monstrousness of man / When he looks out in an ungrateful shape ! ». ¹⁴² L'indignation du locuteur se manifeste, là encore, dans l'insistance sur la monstruosité de l'homme ingrat et dans la structure exclamative. Le monstrueux est convoqué dans le substantif « monstrousness », mais aussi dans l'hypallage « ungrateful shape ». ¹⁴³ Dans l'association de l'adjectif à « shape » et non à Lucius, l'étranger donne une représentation monstrueuse du corps même du personnage. L'ingratitude le transforme en être difforme, non seulement à l'intérieur mais aussi à l'extérieur. Cette référence à la monstruosité du personnage apparaît par ailleurs après une aposiopèse, ce qui renforce l'intensité de l'émotion ressentie par le locuteur qui interrompt son propos pour crier son horreur.

Cette abdication du logos, de la parole structurée, au profit de l'émotion, se matérialise fréquemment dans les phrases exclamatives où apparaît le vocabulaire du monstrueux. Ces phrases sont en effet souvent nominales ce qui montre que le locuteur perd sa capacité à organiser son discours autour des règles de syntaxe les plus élémentaires. *Othello*¹⁴⁴ s'écrie ainsi : « O monstrous ! Monstrous ! », après que Iago lui a conté le rêve imaginaire de Cassio. ¹⁴⁴ L'horreur ressentie par le personnage se lit dans la répétition du terme « monstrous » mais aussi dans la structure nominale et exclamative de la

phrase qui semble illustrer l'impossibilité pour la raison de structurer le discours. C'est désormais l'émotion qui engendre la parole.

Cette présence du vocabulaire du monstrueux dans des structures exclamatives n'est pas uniquement le fait de la tragédie. Il s'agit d'un phénomène plus global puisque, dans le théâtre de Shakespeare, le vocabulaire du monstrueux est mobilisé dans 30% des cas dans des phrases exclamatives.¹⁴⁵

Dans les pièces historiques, l'apparition de cette terminologie dans des exclamations est similaire à celle des tragédies. Il s'agit pour les personnages de manifester leur indignation face à quelque personnage ou comportement. La Reine Eleanor s'indigne des mots de Constance : « Thou monstrous slanderer of heaven and earth ! », qui se révolte à son tour face à cette accusation : « thou monstrous injurer of heaven and earth ! ».¹⁴⁶ Le ton est hyperbolique ici puisque les deux femmes s'accusent d'être des monstres qui propagent leurs vices dans le cosmos tout entier.

Dans *The Tempest*^[15], le vocabulaire du monstrueux est plus souvent utilisé dans des exclamations non plus pour exprimer l'indignation ou l'horreur d'un personnage mais sa perplexité.¹⁴⁷ L'abdication de la raison provient désormais de l'incapacité à trouver une logique dans ce qui est perçu. La majorité de ces exclamations apparaissent dans la bouche de Trinculo alors qu'il observe la dévotion de Caliban pour Stephano. Dans ces phrases exclamatives se lit l'étonnement continuellement renouvelé du bouffon face au monstre de l'île, comme le montre par exemple le passage suivant : « By this good light, this is a very shallow monster ! I afraid of him ? A very weak monster ! The man i' th' moon ? A most poor, credulous monster ! ».¹⁴⁸ La perplexité de Trinculo face à Caliban est ici syntaxiquement marquée. Le monstre ne cesse de faire émerger des questionnements qui se matérialisent dans les questions, et de susciter son étonnement qui, lui, se manifeste dans les phrases exclamatives.

Dans ces exclamations, les pièces historiques, la tragédie et dans une certaine mesure, la romance, enregistrent et mettent à profit les réactions affectives que les monstres suscitaient à la Renaissance, soit la terreur et l'étonnement, mais aussi l'admiration : « Four legs and two voices ; a most delicate monster ! ».¹⁴⁹ Stephano s'émerveille de la nature du monstre à quatre jambes et deux voix qu'il voit devant lui.

Ces exemples montrent que le vocabulaire du monstrueux est utilisé par des personnages bouffons, des personnages d'origines sociales peu prestigieuses, mais aussi par des protagonistes plus nobles. Le vocabulaire du monstrueux est donc universel dans le théâtre de Shakespeare, ce qui témoigne peut-être de la réalité d'une époque où les monstres apparaissaient aussi bien à la cour des monarques européens que dans les tavernes et les foires.¹⁵⁰

Ceci a également un impact sur l'apparition des monstres discursifs dans le théâtre de Shakespeare. Ils sont mobilisés dans les répliques plus souvent en prose des personnages les plus bas socialement ainsi que dans les propos versifiés des personnages plus nobles. La répartition la plus homogène est dans le genre comique, où le vocabulaire du monstrueux est également distribué entre la prose et les répliques versifiées. La différence se creuse dans les tragédies et les pièces historiques où le lexique du monstrueux se déploie davantage dans les répliques en vers. Pour les romances, l'inverse se produit, bien que là encore, *The Tempest*^[15] biaise les résultats.

Enfin, on constate que le vocabulaire du monstrueux est beaucoup plus mobilisé dans les dialogues que dans les monologues. On trouve 16 occurrences de « monster » ou d'un dérivé dans des monologues contre plus de 130 dans des dialogues. Ceci peut

s'expliquer par le fait que ce lexique est souvent utilisé dans les réactions vives des personnages face à un autre protagoniste, un événement ou une nouvelle rapportée, comme dans *Antony and Cleopatra*¹⁵¹, lorsque la reine égyptienne pressent ce que doit lui annoncer le messager : « 'But yet' is as a jailer to bring forth / Some monstrous malefactor ». ¹⁵¹ La nouvelle du mariage d'Antony à Octavia est assimilée à l'exposition d'un criminel monstrueux à la vue de tous, ce qui inaugure un renversement dans la pièce où c'est surtout l'amour d'Antony et Cleopatra qui est présenté comme monstrueux.¹⁵² La présence d'un interlocuteur apparaît donc souvent décisive dans la mobilisation du vocabulaire du monstrueux, puisque c'est lui qui encourage son utilisation en suscitant le dégoût, l'effroi ou la révolte de son interlocuteur. L'autre sert de catalyseur au vocabulaire du monstrueux.

Néanmoins, il arrive qu'une perception intime et dépréciative de soi fasse apparaître le monstre dans les monologues comme par exemple dans *Twelfth Night*¹⁵³ où Viola se décrit sous un jour monstrueux : « I, poor monster ». ¹⁵³ La lecture monstrueuse que la jeune femme livre d'elle-même est liée à plusieurs éléments et en particulier à son travestissement puisque à ce moment-ci de la pièce, elle est déguisée en homme et devient hermaphrodite. Par ailleurs, sa monstruosité est liée à la malléabilité de son être, de sa condition de femme amoureuse qui la rend vulnérable aux changements et la façonne malgré elle : « How easy is it for the proper false / In women's waxen hearts to set their forms ». ¹⁵⁴ L'empreinte masculine qui se grave dans le corps de la jeune femme amoureuse renforce son hermaphroditisme et sa monstruosité.

Les autres cas où les monstres sont évoqués dans des monologues mettent souvent en scène des moments de solipsisme intense où le personnage constate sa vulnérabilité ou s'interroge sur son existence. Dans *Cymbeline*¹⁵⁵ par exemple, Leonatus Posthumus se lamente de son impuissance face à la mort :

To-day how many would have given their honours
To have saved their carcasses! took heel to do't,
And yet died too! I, in mine own woe charm'd,
Could not find death where I did hear him groan,
Nor feel him where he struck: being an ugly monster,
'Tis strange he hides him in fresh cups, soft beds,
Sweet words; or hath more ministers than we
That draw his knives i' the war.¹⁵⁵

Le personnage compare ici la mort à un monstre car, comme lui, elle semble aller contre le cours de la nature et de la raison. Elle frappe ceux qui désirent vivre tandis qu'elle épargne ceux qui veulent mourir et elle se loge dans ce qui est, habituellement, dépourvu de dangerosité. Dans ce monologue, Leonatus Posthumus exprime la profonde vulnérabilité des hommes face à une mortalité sur laquelle ils ne peuvent agir.

Regroupement de termes

Dans les dictionnaires écrits à la Renaissance, le monstre est souvent associé à certains autres termes. Parmi les regroupements lexicaux les plus courants, on trouve notamment des noms tels que « beast », « wonder », « prodigy » et des adjectifs comme « strange », « prodigious », « wonderful », « cruel », « unnatural »...¹⁵⁶ Tous ces adjectifs témoignent des différentes lectures qui étaient faites des monstres à la Renaissance. Ce sont des prodiges annonçant quelque événement à venir ou bien des merveilles qui suscitent l'admiration de l'observateur. L'adjectif « strange » rend aussi compte de la

rareté qui leur est associée, tandis que « cruel » et « beast » évoquent la bestialité, la férocité qui était attribuée aux monstres.

Ces associations lexicales sont marginales dans l'œuvre de Shakespeare où seul « beast » est utilisé, à quatre reprises, aux côtés du vocabulaire du monstrueux. Dans certains cas, il paraît être utilisé comme un synonyme de « monster », comme dans *Titus Andronicus*¹⁵⁶, lorsque Marcus Andronicus qualifie les bourreaux de Lavinia de « beast » puis de « monster » ou dans *The Tempest*¹⁵⁷ : « There would this monster make a man - any strange beast there makes a man ». Dans ces deux exemples, il semble y avoir une équivalence entre les deux termes, utilisés comme synonymes comme dans *World of Words* de John Florio où l'on lit par exemple : « Belua, a wilde beast or dreadfull monster ».¹⁵⁸

Dans *Othello*¹⁵⁹, « beast » paraît ajouter une nouvelle nuance au mot « monster » : « a horned man is a monster, and a beast ». Le terme « beast » renforce l'animalisation de l'homme trompé, animalisation qui est déjà manifeste dans les cornes qui lui sont prêtées. Iago renchérit : « There's many a beast then in a populous city, / And many a civil monster ». Il renforce cette bestialité, cette animalisation du monstre en reprenant le terme « beast » et en formant l'oxymore : « civil monster ». Le ton est ici ironique puisque les monstres n'étaient pas généralement représentés comme des êtres courtois et civilisés. L'antiphrase que cet oxymore génère permet ainsi de renforcer l'animalité, la bestialité de l'hybride entre l'homme et le cervidé.

Les dictionnaires écrits entre 1550 et 1630 nous montrent également quels êtres étaient le plus souvent associés au terme « monster ». On trouve beaucoup de références à des monstres mythologiques, comme par exemple : « Chimera. [...] It is also a monster having three heades, one like a Lyon, an other like a Goate, the third like a Oragon. After Homere, it is a beast invincible ». Dans cette définition de la chimère, on retrouve l'utilisation de « beast » comme synonyme de « monster ». Dans *World of Words*, Florio désigne aussi de nombreux monstres mythologiques avec cet hyperonyme. « Monster » lui permet également de désigner, à plusieurs reprises des animaux marins tels la baleine, l'orque, des animaux exotiques comme le rhinocéros, mais aussi le peuple : « Volgo, the common sort of people, the vulgar multitude, the mani-headed-monster multitude ».¹⁶²

Shakespeare reprend cette association à trois reprises : le terme « monster » est allié à « multitude », dont deux fois dans *Coriolanus*¹⁶⁰ : « for the multitude to be ingrateful, were to make a monster of the multitude » et une dans (2) *Henry IV* : « the blunt monster with uncounted heads / The still discordant wav'ring multitude ». On trouve quelques associations de « monster » à des monstres marins dans l'œuvre de Shakespeare comme dans *King Lear*¹⁶¹ lorsque Albany évoque la voracité de l'humanité : « Humanity must perforce prey on itself / Like monsters of the deep », et avec quelques animaux exotiques ou dangereux.¹⁶⁴ Dans *Timon of Athens*, le personnage éponyme associe ainsi les loups, les ours, les tigres et les dragons à des monstres : « Go great with tigers, dragons, wolves, and bears; / Teem with new monsters ». Le théâtre de Shakespeare enregistre donc les associations les plus communes qui sont faites à la Renaissance. Cependant, il en promeut également de nouvelles.

L'amour, par exemple, est souvent associé aux monstres dans nos pièces comme dans *A Midsummer Night's Dream*¹⁶² par exemple où Robin Goodfellow annonce à Oberon le succès de sa vengeance : « my mistress with a monster is in love » ou dans *Twelfth Night*¹⁶³ lorsque Viola se lamente sur l'infortune de ses amours : « I, poor monster, fond

as much on him ». ¹⁶⁶ Le monstrueux et l'amour permettent de dépeindre dans le premier cas un amour contre-nature et dans le deuxième, un amour contrarié. C'est donc sur le mode de l'antithèse, du conflit que doivent se lire les associations entre les deux termes, comme nous l'indique un autre exemple : « in all Cupid's pageants there is presented no monster ». ¹⁶⁷ Troilus rejette le monstrueux hors du règne de l'amour. Dans cette même scène de *Troilus and Cressida* ¹⁶⁸, le personnage reprend cette association quelques répliques plus tard : « This is the monstrosity in love, lady » tout comme Cressida qui se demande si les amants ne sont pas des monstres : « are they not monsters ? ». ¹⁶⁸ Dans ces deux répliques, le monstrueux ne s'inscrit plus en opposition à l'amour mais dans la continuité puisqu'il y a une certaine monstruosité dans les relations amoureuses et que les amants courent le risque de devenir des monstres.

Dans le *Sonnet 114*, l'amour et le monstrueux semblent aussi réconciliés : « And that your love taught it with alchemy, / To make of monsters and things indigest / Such Cherubins ». ¹⁶⁹ L'amour, en transformant la difformité en apparence plaisante, réconcilie le monstrueux et le beau.

Une autre figure apparaît parfois avec les occurrences de « monster » : la femme. Le Roi demande ainsi à Bertram : « I wonder sir, since wives are monsters to you » et dans *King Lear* ¹⁷⁰, le troisième servant affirme : « Women will all turn monsters ». ¹⁷⁰ Ce genre d'associations entre le monstrueux, le féminin et l'amour fait écho à des liens que la critique a notés dans les études du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare, liens qui apparaissent dans les pièces aussi bien comiques que tragiques, ce qui annonce un traitement d'une même thématique sous deux modalités différentes.

Conclusion

Le relevé des occurrences de « monster » ainsi que de ses dérivés, et l'analyse lexicographique qui peut en être faite, montre que le vocabulaire du monstrueux est bien ancré dans l'œuvre de Shakespeare et permet de mettre en lumière certains contextes privilégiés d'apparition comme la tragédie, les phrases exclamatives et les dialogues. Ce sont aussi des utilisations stylistiques variées du vocabulaire du monstrueux qui apparaissent. « Monster » peut désigner un référent du monde extralinguistique comme dans *The Tempest* où il évoque Caliban, ou plus métaphorique à l'image de l'allégorie de *Cymbeline*.

L'intégration de cette terminologie permet au dramaturge de proposer une lecture nouvelle du monstrueux dans son théâtre, notamment autour d'innovations linguistiques qui rendent le concept de monstruosité dynamique et d'associations lexicales nouvelles qui font percevoir certains thèmes sous un jour monstrueux.

Ce relevé n'est cependant pas suffisant pour l'étude du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare dans la mesure où la monstruosité se construit aussi parfois en dehors de ce vocabulaire. Dans *Richard III* ¹⁷¹, la thématique du monstrueux est centrale et pourtant la pièce ne compte que 3 occurrences de « monstrous » comme si le monstre, matérialisé sur scène, n'avait pas besoin d'être nommé. La difformité prend chair au théâtre et se passe du langage pour se construire, comme l'ont montré certaines interprétations du personnage, comme celle d'Antony Sher.

Figure 2 : Photographie d'Antony Sher interprétant le personnage de Richard III ¹⁷¹ dans une mise en scène de Bill Alexander de 1985 ¹⁷¹



Bossu, faisant de ses béquilles de nouvelles jambes, Sher donne une représentation visuelle marquante de la monstruosité de Richard III¹⁷¹ et permet aux nombreuses associations du personnage à l'araignée de prendre un sens plus littéral. Arborant un nombre excessif de jambes, il devient un étrange hybride entre l'arachnide et l'humain dans cette mise en scène.¹⁷² La monstruosité se construit donc à travers d'autres modalités qu'il convient d'étudier à présent.

Cette étude des différentes modalités de construction de la monstruosité nous permettra de prolonger la typologie des monstres shakespeariens élaborée par Dent. On mettra ainsi en lumière certaines catégories d'êtres monstrueux qui n'apparaissent pas ou peu dans son relevé comme les masses informes, les monstres exotiques, et les merveilles.

« Shapes and things » : la construction de la monstruosité¹⁷³

« *Thou lump of foul deformity* » : masses informes¹⁷⁴

Dans *Richard III*¹⁷⁵, la monstruosité du personnage principal est médiatisée par les discours, dès le début de la pièce.¹⁷⁵ Le monologue d'ouverture de Richard III ne présente cependant aucune occurrence du vocabulaire du monstrueux. D'autres champs lexicaux sémantiquement proches, comme celui de la difformité et de l'inachevé, sont conviés pour dresser le portrait monstrueux de Richard III. « *Curtailed of fair proportion* », « *deformed, unfinished* » et « *unfashionable* » sont quelques exemples de ces isotopies.¹⁷⁶ L'absence du vocabulaire du monstrueux dans ce monologue où la monstruosité est centrale montre que la peinture des monstres s'émancipe aisément de ce champ lexical.

« *Deform* » et ses dérivés sont mobilisés 24 fois dans l'œuvre de Shakespeare pour donner naissance à des êtres monstrueux.¹⁷⁷ Dans *The Comedy of Errors*¹⁷⁸, Antipholus de Syracus décrit les habitants d'Éphèse comme des monstres : « *Soul-killing witches that deform the body* ». ¹⁷⁸ La monstruosité se construit ici dans l'utilisation du verbe « *deform* », qui comme « *bemonster* » et « *monster* » (dans son emploi verbal) donne au

monstrueux un caractère dynamique. Le portrait est d'autant plus monstrueux qu'ici, les sorcières sont à l'origine de l'altération du corps ce qui fait écho à la croyance selon laquelle le diable et ses serviteurs pouvaient engendrer des monstres.¹⁷⁹ Le vocabulaire du difforme n'est pas uniquement comique, ou présent dans les pièces historiques puisqu'on le retrouve également dans les autres genres et en particulier dans la tragédie.¹⁸⁰ Albany utilise ce champ lexical pour donner une représentation monstrueuse de la féminité : « Proper deformity shows not in the fiend / So horrid as in woman »,¹⁸¹ Là encore, la croyance populaire qui veut que le diable soit associé au monstrueux se retrouve, cette fois pour livrer un portrait éminemment négatif de la féminité. Ces exemples, l'un comique, l'un tragique, montrent comment le monstrueux et le diabolique peuvent être traités sous deux valences apparemment contraires.

Le vocabulaire de l'informe est lui aussi souvent mobilisé pour construire la monstruosité. Là encore, l'exemple de Richard III^{FF} est révélateur puisque dans la tétralogie que forment la pièce portant son nom et les trois parties d'*Henry VI*, le terme « lump » est utilisé à trois reprises pour le décrire.¹⁸² Plus que la difformité, ce que ce terme évoque, c'est l'absence de forme puisqu'il désigne une masse compacte. Cette manière de décrire la monstruosité renvoie à la naissance prématurée de Richard III mais dépeint aussi la difformité du personnage de manière évasive. Ce vocabulaire ne permet pas au spectateur de créer une image mentale précise de l'apparence monstrueuse de Gloucester. Cette impossibilité du langage à en donner une représentation juste paraît avouée dès le début de Richard III où malgré l'inflation du langage qui ne cesse d'accumuler adjectifs, verbes et noms évoquant le monstrueux, la monstruosité de Richard III échappe à la représentation immédiate, comme si le langage ne parvenait pas à exprimer précisément le hors-norme, l'inclassable, le monstrueux.

Dans *The Comedy of Errors*^{FF}, le langage est de nouveau mis en déroute face à la monstruosité lorsque Adriana s'écrie : « he is deformed, crooked, old and sere, / Ill-faced, worse bodied, shapeless everywhere ». ¹⁸³ Ici aussi l'expression du monstrueux donne naissance à une inflation du langage qui, incapable de produire une représentation mentale claire du monstre, multiplie les termes désignant le difforme, l'informe et le laid.

Cette incapacité à identifier, à donner une représentation fixe et claire de la monstruosité est surprenante à une époque où les contemporains s'efforcent de lire dans les corps monstrueux les signes d'un châtement futur.¹⁸⁴ En mettant en déroute le langage et sa capacité à évoquer un référent, Shakespeare semble rendre impossible la construction du sens attaché au corps monstrueux et met en péril la lecture prodigieuse de celui-ci. Dans « Signs of Monstrosity, The Rhetoric of Description and the Limits of Allegory in Rabelais and Montaigne^{FF} », Timothy Hampton montre comment Rabelais lui aussi rend la représentation mentale des êtres monstrueux impossible.¹⁸⁵ Chez l'auteur de *Gargantua*, c'est dans l'accumulation d'analogies que le portrait de l'être monstrueux devient évasif :

The list of similitudes has the effect of fragmenting meaning, of sending the reader in dozens of different directions to try to figure out how, say, an earlobe can be like a gimlet. Rabelais deploys a rhetoric of similitude borrowed from conventional writing about monsters. Yet through this description he succeeds in representing the familiar as unfamiliar, in making conventional allegory into something unreadable.¹⁸⁶

De la même manière que Rabelais utilise l'analogie, qui dans les textes sur les monstres doit faciliter la représentation mentale de ceux-ci, Shakespeare fait appel à un vocabulaire proche du monstrueux pour rendre impossible la création d'une image précise de leur difformité.

La monstruosité se construit également dans l'œuvre de Shakespeare autour des représentations monstrueuses des peuples lointains et des étrangers qui sont faites à la Renaissance.

« An old black ram » : la monstruosité des peuples lointains¹⁸⁷

Dans *Antony and Cleopatra*^{EE} comme dans *Richard III*^{EE}, la pièce s'ouvre sur un portrait monstrueux :

PHILO
 Nay, but his dotage of our general's
 O'erflows the measure : those his goodly eyes,
 That o'er the files and musters of the war
 Have glow'd like plated Mars, now bend, now turn,
 The office and devotion of their view
 Upon a tawny front : his captain's heart,
 Which in the scuffles of great fights hath burst
 The buckles on his breast, reneges all temper,
 And is become the bellows and the fan
 To cool a gipsy's lust.¹⁸⁸

Dans cette tirade d'ouverture de Philo, le monstrueux est tout d'abord exprimé dans le portrait qui est fait d'Antony, dans la peinture d'un amour excessif qui se dérobe au cours rationnel et naturel des choses et qui transforme le personnage en monstre. Les quatre humeurs qui le composent sont disproportionnées les unes par rapport aux autres comme l'indique l'expression « reneges all temper ». ¹⁸⁹

Le portrait de Cleopatra est lui aussi monstrueux mais sa monstruosité se construit autour d'une autre modalité dès lors qu'elle se base sur l'exotisme de la reine égyptienne. Sa couleur de peau foncée, « tawny front », ainsi que son désir sexuel transgressif, « cool a gipsy's lust », font d'elle un monstre d'après les représentations qui s'élaborent à la Renaissance autour de la figure de l'étranger.

Ania Loomba a montré dans *Shakespeare, Race and Colonialism*, que la différence ethnique se construisait en partie sur une représentation monstrueuse de l'autre.¹⁹⁰ Cette monstruosité s'établit essentiellement sur ces deux éléments qui sont mis en exergue dans la description de Cleopatra : la peau et les pratiques sexuelles transgressives.¹⁹¹ Loomba explique que l'association de la peau noire à la monstruosité est héritée de la religion puisque dans la Bible, la carnation foncée des descendants de Ham symbolise la punition divine et le péché de leur ancêtre qui surprit son père, Noé, nu.¹⁹² Cette représentation de la sexualité comme transgressive est régulièrement invoquée dans les textes produits à la Renaissance et en particulier dans la *Description de l'Afrique*, écrit par Léon l'Africain en 1550.¹⁹³ Ce tableau de l'Afrique se propose d'étudier des aspects multiples du continent : sa géographie, son histoire et ses peuples. Les descriptions de ceux-ci participent à la création d'une représentation monstrueuse des mœurs de certains peuples africains, et en particulier de leur prétendue sexualité transgressive. Léon l'Africain décrit les jeunes femmes des communautés bergères de la manière suivante : « Toutes les jeunes filles, avant de se marier, peuvent avoir des amants et

savourer les fruits de l'amour ». ¹⁹⁴ Ce texte eut une influence majeure en Europe où il circula abondamment et Shakespeare le consulta lorsqu'il écrivit *Othello*.¹⁹⁵

Dans cette pièce, Iago construit aussi la monstruosité du personnage éponyme sur ces représentations. Il crée une emphase sur sa peau noire grâce à un jeu de contraste avec celle de Desdemona : « an old black ram / Is tuppung your white ewe ! ». ¹⁹⁵ Cette référence explicite à la sexualité d'Othello et de Desdemona donne une représentation transgressive des pratiques sexuelles du personnage éponyme puisqu'un jeu de mots pourrait être ici ménagé par Iago dans l'euphonie entre la brebis, « ewe » et le pronom personnel de deuxième personne « you ». Ce rapport homosexuel que Iago met ici indirectement en scène pourrait évoquer la représentation commune des Musulmans souvent accusés, à la Renaissance, d'être des sodomites. ¹⁹⁶

La monstruosité de ces personnages se construit donc au travers des représentations monstrueuses qui circulaient à la Renaissance autour des peuples lointains, de leur corps et de leurs mœurs. Comme le personnage de Richard III, ces étrangers monstrueux apparaissent fréquemment physiquement sur la scène. Aux côtés d'Othello, de Cleopatra, se trouvent également des personnages mineurs tels Aaron dans *Titus Andronicus*, Morocco dans *The Merchant of Venice*, ainsi que des étrangers anonymes comme le groupe de personnes de couleur de peau noire, « blackamoors », qui surgissent dans *Love's Labour's Lost* lors du masque des Moscovites. ¹⁹⁷ Il s'agissait probablement de musiciens déguisés en Africains qui venaient apporter une touche d'exotisme à la scène. ¹⁹⁸ Ce genre d'intégration du lointain, de l'exotique n'était pas rare dans les divertissements de l'époque et en particulier dans ceux de la cour. On sait par exemple que les monarques se plaisaient parfois à enfiler des vêtements traditionnels de régions lointaines, à l'image de Henry VIII qui s'habilla en Turc comme le rapporte Edward Hall dans sa chronique *The Lives of the Kings*. ¹⁹⁹

Les étrangers monstrueux sont donc aussi bien des personnages de tragédies que de comédies. ²⁰⁰ L'intégration d'étrangers monstrueux dans les divertissements se retrouve également dans le genre tragique puisque dans *Timon of Athens* des femmes déguisées en Amazones dansent et jouent de la musique lors d'un banquet donné par le personnage éponyme. ²⁰¹ Même si le cadre de leur apparition est festif, Niayesh ne manque pas de préciser que leur venue sur scène annonce la folie de Timon à venir, à l'image des paroles d'Apemantus : « They are madwomen. / Like madness is the glory of this life ».

²⁰²

La présence des Amazones témoigne également de l'intégration des races monstrueuses pliniennes dans le théâtre de Shakespeare. Depuis l'Antiquité, certains peuples reviennent fréquemment dans les descriptions des terres lointaines. Ils peuvent présenter une difformité de mœurs, tels les Amazones, et / ou une difformité physique. Parmi les races monstrueuses les plus souvent citées, se trouvent en particulier les hommes sans tête, les cynocéphales, les anthropophages, les pygmées, etc. Nombre d'entre eux sont présents dans l'œuvre de Shakespeare. Ces figures monstrueuses furent érigées durant l'Antiquité en particulier par Pline l'Ancien dans ses *Histoires de la Nature* et furent par la suite reprises dans un texte très populaire en Europe *Le voyage autour de la terre* de Jean de Mandeville.

Les Amazones sont une figure que l'on trouve à plusieurs reprises dans le théâtre de Shakespeare. C'est un monstre qui apparaît sur scène dans des déguisements mais aussi de manière plus directe dans *A Midsummer Night's Dream*, Hippolyta étant la reine des Amazones. C'est aussi un monstre discursif. Quatre occurrences de « amazon »

apparaissent dans l'œuvre de Shakespeare.²⁰³ Dans *A Midsummer Nigh's Dream*, le terme renvoie directement à un représentant du monde extralinguistique puisqu'il s'agit pour Titania d'évoquer Hippolyta.²⁰⁴ Les autres emplois sont plus métaphoriques et essentiellement péjoratifs comme lorsque Philippe les évoque dans *King John*^{FF} : « For your own ladies and pale-visaged maids / like Amazons come tripping after drums ». ²⁰⁵ Le personnage dénonce ici la participation des femmes à la guerre, monde exclusivement masculin, en la présentant sous un jour doublement monstrueux puisque les Anglaises, en devenant des guerrières, menacent la distinction des sexes et semblent également perdre leur pâleur pour adopter le teint foncé des peuples étrangers. Les Amazones apparaissent ainsi sur scène dans plusieurs cas, et dans les discours où l'emploi du terme est essentiellement péjoratif.

Les Amazones^{FF} sont les seules représentantes des races monstrueuses à apparaître sur scène.²⁰⁶ Les autres ne sont que des monstres discursifs à l'image des anthropophages, mentionnés six fois de manière explicite, dont deux dans *Othello*^{FF} : « of the cannibals that each other eat, / The Anthropophagi » et dans *The Merry Wives of Windsor*^{FF} : « He'll speak like an Anthropophaginian ». ²⁰⁷ Ces exemples montrent que les mêmes monstres peuvent intégrer le registre tragique et comique. Notons cependant qu'Othello insiste sur la dangerosité de ce peuple en mettant en avant leur consommation de chair humaine d'abord dans la proposition verbale : « that each other eat » puis dans le substantif « anthropophagi ». La dangerosité des anthropophages est également atténuée dans la comédie puisqu'il ne s'agit pas ici d'un substantif se référant à de véritables cannibales mais d'un adjectif qui décrit une manière de s'exprimer.

Parmi les autres races monstrueuses qui peuplent l'univers shakespearien se trouvent les hommes sans tête évoqués par Othello : « men whose heads / Do grow beneath their shoulders » et dont la forme se dessine de manière moins explicite dans d'autres pièces. ²⁰⁸ Dans *The Tempest*^{FF} lorsque Stephano invite Caliban à boire : « Drink, servant-monster, when I bid thee. Thy eyes are almost set in thy head ». ²⁰⁹ Dans ce jeu de mots sur l'ivrognerie et son effet sur le regard, Stephano lie le monstre de l'île aux hommes sans têtes. Costard rappelle lui aussi implicitement ce peuple monstrueux dans *Love's Labour's Lost*^{FF} alors qu'il surgit sur scène avec un tibia cassé : « A wonder, master – here's a costard broken in a shin ». ²¹⁰ Moth se plaît à faire des jeux de mots sur le nom du personnage qui convoque cette représentation monstrueuse puisque « Costard » désigne une pomme mais aussi la tête. Cette tête, dans le discours de Moth, est immédiatement posée sur les jambes du personnage et convoque ainsi l'image des acéphales. Cette possibilité de se référer à cette race monstrueuse par de simples allusions paraît attester la grande popularité des hommes sans tête à la Renaissance. Leur présence dans le *Voyage autour de la terre* de Mandeville^{FF} a peut-être permis à cette race monstrueuse d'accéder à une telle popularité. ²¹¹

Les cynocéphales^{FF} ou hommes à tête de chien, également évoqués par l'auteur médiéval, sont aussi présents en filigrane dans *The Tempest* lorsque Trinculo surnomme Caliban : « puppy-headed monster ». ²¹² Dans ces différentes associations à des peuples monstrueux, la monstruosité de Caliban devient protéiforme, kaléidoscopique ce qui ne manque pas là aussi de rendre difficile la classification du personnage, et le spectateur / lecteur peut se demander avec Trinculo : « what have we here [...]? ». ²¹³

Les géants sont, quant à eux, mentionnés 16 fois tandis que les pygmées, un peuple jugé monstrueux par sa très petite taille, sont évoqués deux fois, et notamment dans *Much*

Ado About Nothing^[5] dans un passage où Benedick fait fleurir les images du monstrueux pour montrer son aversion à tout entretien avec Beatrice : ²¹⁴

BENEDICK

I will go on the slightest errand now to the Antipodes that you can devise to send me on. I will fetch you a tooth-picker now from the furthest inch of Asia, bring you the length of Prester John's foot, fetch you a hair off the Great Cham's beard, do you any embassy to the pigmies, rather than hold three words' conference with this harpy.²¹⁵

Outre la référence aux pygmées, ce passage est remarquable car il mêle des monstruosité différentes, du médiéval avec la référence à John Prester, à l'exotique dans l'évocation du Grand Cham qui régna en Mongolie et des Pygmées, et du mythologique dans la mention de la harpie.²¹⁶ Cette accumulation de références monstrueuses permet à Benedick de dépeindre de manière hyperbolique son aversion pour Beatrice. Lorsqu'ils sont de nouveau évoqués, dans *King John*^[5], les pygmées sont aussi convoqués parmi d'autres races monstrueuses puisqu'ils apparaissent dans le discours où Philippe se réfère aux Amazones^[5]. Les pygmées paraissent donc davantage fonctionner dans des agglomérats de races monstrueuses que de manière indépendante. Dans ces ensembles, ils participent à la création d'un imaginaire monstrueux qui intègre de nombreux types de monstruosité afin de garantir l'éloquence du discours. Pour Benedick, il s'agit de montrer avec véhémence son rejet de Beatrice et pour Philippe de critiquer l'entreprise militaire du roi.

« *Ill-shaped fishes* » : la création d'un bestiaire monstrueux²¹⁷

Le bestiaire monstrueux fonctionne de la même manière. C'est surtout parce qu'ils figurent aux côtés d'autres bêtes dangereuses, féroces ou exotiques que les animaux deviennent des monstres.

Dans *A Midsummer Night's Dream*^[5], par exemple, les fées chassent les bêtes inquiétantes qui pourraient troubler le sommeil de leur reine : « spotted snakes with double tongue », « thorny hedgehogs », « newts », « blindworms », « spiders », « long-legged spinners », « beetles black », « worn nor snail ».²¹⁸ C'est dans l'énumération et la proximité des animaux dans le vers que ce bestiaire devient inquiétant. L'inquiétude qui émerge de ces bêtes monstrueuses est également liée à leur proximité avec le monde de la sorcellerie. Elles composent toutes les ingrédients de la potion maléfique des sorcières dans *Macbeth*^[5]. Dans ce passage, l'énumération d'insectes, de reptiles et d'amphibiens participe à la création d'un bestiaire tout particulièrement monstrueux, d'autant plus qu'il est associé à des animaux exotiques et féroces tels que le loup, le requin, le tigre, le babouin et le léopard.²¹⁹ L'exotisme des créatures mentionnées, et d'autres ingrédients tels le nez d'un Turc et les lèvres de Tartare, renforce la monstruosité du bestiaire en convoquant à l'esprit les créations monstrueuses que les terres lointaines produisaient dans l'imaginaire des contemporains.²²⁰ C'est en particulier le climat qui est tenu comme responsable de la fertilité monstrueuse des marges du monde connu, comme on le voit dans *Timon of Athens*. Dans son apostrophe à la Nature féminisée, le personnage éponyme rappelle le rôle du soleil dans les naissances monstrueuses : « All th'abhorred births below crisp heaven / Whereon Hyperion's quick'ning fire doth shine ».²²¹ Ici, le soleil personnifié, prenant les traits du titan Hyperion, est doué d'une faculté à donner naissance à des monstres. C'est la chaleur extrême de ses rayons qui insuffle la vie à des formes inédites, allant contre le cours de la nature : « th'abhorred births ».

Convoquant le difforme mais aussi un monstrueux exotique, animal, le théâtre de Shakespeare est un théâtre ouvert à une grande diversité de monstruosité. Qu'en est-il des cas isolés de monstres très populaires à la Renaissance ?

« *Our rarer monsters* » : monstres isolés²²²

À la Renaissance, les récits de naissances monstrueuses qui fleurissaient dans le cadre de ballades, de placards et de pamphlets religieux attiraient très fortement le regard du public sur ces cas isolés de monstruosité. S'ils étaient ainsi au centre des préoccupations, c'est parce qu'ils étaient lus comme des signes de l'éminence d'un châtement divin. On les retrouvait également dans les foires et à la cour, où cette dimension prodigieuse perdait de sa superbe pour laisser place au plaisir de la rareté. Si ces monstres avaient une place importante à la Renaissance, qu'en est-il de leur inscription dans le théâtre de Shakespeare ? Y jouissent-ils de la même prépondérance ?

Il n'y a en fait que peu de cas isolés de monstruosité dans le théâtre de Shakespeare, mais malgré leur faible représentation, deux ont tout particulièrement marqué les études : Caliban et Richard III. Cependant, certains cas sont évoqués ici et là, comme par exemple l'ours sans tête, « a headless bear », que Puck évoque dans *A Midsummer Night's Dream* pour rappeler que la forêt d'Athènes comporte maints dangers.²²³ Ici, Shakespeare a pu s'inspirer d'un cas véritable de naissance monstrueuse de 1584 à Dichet dans le Sommerset.²²⁴

« *Something rich and strange* » : les monstres merveilleux²²⁵

Les livres de merveilles proposaient à la Renaissance des compilations d'objets ou de créatures aux vertus et/ou à l'aspect extraordinaire. Il pouvait s'agir de merveilles de la nature, les *naturalia*, ou bien de créations humaines, les *artificialia*.

Tout objet qui créait une surprise, par sa rareté et ses pouvoirs extraordinaires, pouvait être intégré aux livres de merveilles ce qui explique que l'on trouvait fréquemment dans ces listes des objets ou des créatures exotiques. Parmi les éléments souvent évoqués figuraient des monstres, des plantes, des animaux... Des pierres aux vertus surprenantes étaient également beaucoup mentionnées, telles les pierres magnétiques ou le bézoard cité par Mandeville^[5] dans *Voyage autour de la terre*.²²⁶ Ces merveilles naturelles ou artificielles n'apparaissent pas uniquement dans les textes. Les cabinets de curiosités et parfois les églises les collectaient et les exposaient.²²⁷

Shakespeare fait écho à cette autre tradition dans son théâtre. Dans *Cymbeline*^[5], par exemple, la plante que la reine donne à Pisanio possède des vertus extraordinaires, comme en attestent les paroles de Cornelius : « no danger in what a show of death it makes / More than the locking up the spirits a time, / To be more fresh, reviving ».²²⁸ Les vertus incroyables de la plante sont non seulement évoquées, mais elles se matérialisent sur scène puisque Imogen la consomme. Shakespeare étend le canon des merveilles à d'autres éléments qui n'y sont pas habituellement représentés. Dans *The Tempest*^[5], les paroles de Prospero ont un pouvoir remarquable, comme l'indique Miranda : « Your tale, sir, would cure deafness ».²²⁹

Shakespeare utilise aussi le registre du merveilleux pour décrire certains monstres comme les êtres qui allient deux éléments apparemment contraires, tels que la matière organique et le minéral. Cette alliance était source de beaucoup de questionnements et

d'émerveillement à la Renaissance, comme l'indique Susan Wiseman dans *Writing Metamorphosis in the English Renaissance, 1550-1700*.²³⁰ Elle souligne en particulier la fascination pour les fossiles, merveilles de la nature à mi-chemin entre le vivant et l'inanimé. On retrouve ce genre de mélange entre les deux matières dans certaines pièces comme dans *The Winter's Tale*²³¹, quand, dans la dernière scène, Hermione est à la fois pierre et matière organique. Leontes reprend cette opposition dans la description fascinée qu'il livre de son épouse : « The fixture of her eye has motion in't » ou encore « What fine chisel / could ever yet cut breath ? ». Réconciliant l'immobile et le mobile, l'inanimé et le vivant, Hermione devient une merveille et suscite l'admiration de celui qui la contemple.

Dans *Cymbeline*²³², Imogen est aussi décrite comme une merveille. Par son travestissement, la jeune femme devient un hermaphrodite merveilleux qui semble allier à la perfection une valence féminine et une autre masculine. Ses frères ne cessent de s'émerveiller de son androgynie. Avirargus admire par exemple le chant d'Imogen : « How angel-like he sings ». Dans son émerveillement, il renforce l'hermaphrodisme de sa sœur en appliquant des qualités féminines à un jeune homme. Ceci est davantage marqué lorsque, croyant Fidele mort, Avirargus lui livre une élégie ambiguë. Les fleurs auxquelles il associe la jeune femme travestie renforcent là encore la valence féminine de Fidele : « The flower that's like thy face, pale primrose, no / The azured harebell, like thy veins ». L'élégie consacrée au jeune homme, en jouant sur les codes du poème pétrarquiste et en particulier sur le blason, renforce la féminité et donc l'androgynie de ce personnage qu'Avirargus croit être un homme.

Ces deux exemples montrent que la monstruosité est également établie autour du registre du merveilleux dans l'œuvre de Shakespeare, essentiellement grâce au regard émerveillé que certains personnages posent sur d'autres. C'est dans les réactions affectives que se construit un portrait merveilleux de tel ou tel être. Dans la comédie, ce registre apparaît vraisemblablement pour être parodié comme dans *Love's Labour's Lost*²³³ où Moth se plaît à dresser un portrait monstrueux de Costard lorsque celui-ci ressurgit sur scène avec son tibia cassé : « A wonder, master – here's a costard broken in a shin ». Ici, le registre du merveilleux est mobilisé pour donner une aura comique au personnage de Costard et non pour s'en émerveiller.

La romance paraît être le genre où ces constructions de la monstruosité sont privilégiées ce qui peut s'expliquer par la présence marquée dans ces pièces d'éléments magiques, surnaturels qui bafouent la raison. Les merveilles, en suscitant l'admiration stupéfaite de leurs observateurs, participent à cette atmosphère.

De Charybde en Scylla : monstres mythologiques²³⁵

Souvent évoqués dans l'œuvre de Shakespeare, les monstres mythologiques y sont davantage des monstres discursifs.²³⁶ Quelques rares apparitions sur scène sont à noter comme dans *The Winter's Tale*²³⁷ où un groupe de douze satyres surgissent durant la fête des bergers. Cette apparition sur scène des hybrides pourrait faire écho au *Masque of Oberon* de Jonson où une danse de douze satyres est également mise en scène.²³⁸ Mais, cette présence pourrait également rappeler la peur de l'adultère que la pièce met en exergue. Les satyres, et les hybrides plus généralement, étaient en effet souvent dépeints comme des êtres lascifs, incapables de réprimer leurs pulsions sexuelles.²³⁹ Ils pourraient donc matérialiser la peur de Leontes de la sexualité de sa femme, qu'il perçoit comme une sexualité transgressive.

D'autres monstres mythologiques prennent chair dans le théâtre de Shakespeare comme dans *The Tempest*^[5] où Ariel prend les traits d'une harpie.²⁴⁰ En faisant disparaître le banquet que Alonso et ses hommes s'apprêtaient à dévorer, il rappelle un épisode de l'*Énéide* lors duquel Énée et ses hommes voient leur festin ravagé par des harpies. Cette apparition monstrueuse joue également un rôle important dans la réhabilitation de Prospero puisqu'en inspirant la terreur des Napolitains et des Milanais, elle doit les amener à se repentir. Ce processus semble effectif sur Alonso qui s'écrie : « O, it is monstrous, monstrous ! ».²⁴¹ Shakespeare réinvestit ici les lectures prodigieuses des monstres puisque leur corps, en évoquant les péchés des hommes, permettait à ceux-ci de se réformer. Ici, cette lecture prodigieuse n'est pas appliquée à une naissance monstrueuse mais à un monstre mythologique dont Shakespeare propose ainsi une nouvelle lecture, plus en prise avec les problématiques de son temps.

²⁴²

Cette superposition de la monstruosité antique à une autre monstruosité est d'ailleurs assez emblématique des emplois des êtres monstrueux mythologiques discursifs que l'on trouve dans le théâtre de Shakespeare. La mention du centaure dans *Othello*^[5] permet de renforcer la monstruosité associée aux peuples lointains, et en particulier au personnage éponyme. Les références à l'hybride mythologique apparaissent dès la première scène dans la peinture de la descendance d'Othello et Desdemona que Iago élabore : « you'll have your nephews neigh to you, you'll have coursers for cousins and jennets for germans ».²⁴³ Cette représentation hybride de la descendance du Maure et de la Vénitienne permet de consolider la monstruosité associée aux étrangers à la Renaissance puisqu'elle convoque de nouveau des pratiques sexuelles transgressives. Cette mention des hybrides mi-homme, mi-équidé renvoie à l'idée assez commune à l'époque que les étrangers, les peuples des terres lointaines avaient des rapports sexuels avec d'autres espèces.²⁴⁴ La mention des centaures, en ravivant une certaine représentation du monstre mythologique, permet de renforcer cette peinture d'une sexualité monstrueusement transgressive puisqu'ils étaient dépeints, comme les satyres, comme des êtres lascifs se laissant aller librement à leurs passions sexuelles. Plusieurs épisodes de la mythologie antique le montrent tel le conflit entre les Centaures et les Lapithes qui débuta après que les hybrides enivrés violèrent des femmes Lapithes.

Dans *Othello*^[5], la présence lancinante du centaure, que l'on retrouve dans le nom même de l'auberge où Desdemona et Othello fuient, « the Sagittary », permet de renforcer la monstruosité associée à l'étranger.²⁴⁵ Lorsque Antony apprend la trahison de Cleopatra, il évoque un autre épisode mythologique impliquant un centaure : « The shirt of Nessus is upon me ! ».²⁴⁶ La référence à Nessus permet, là encore, de décrire une sexualité transgressive et délétère puisque le Centaure^[5] tenta de violer la femme d'Hercule et lui offrit un vêtement empoisonné qui finit par tuer le demi-dieu. Ici, le parallèle qui s'établit entre Cleopatra et le monstre permet de renforcer le portrait qui est donné des pratiques sexuelles de la reine égyptienne, décrite comme ayant eu de multiples amants, et d'en montrer le danger. La monstruosité mythologique s'ajoute à la monstruosité ethnique et à la monstruosité féminine pour livrer un portrait éminemment monstrueux du personnage.

Conclusion

Nos différents relevés, d'abord du vocabulaire du monstrueux puis des monstres qui peuplent le théâtre de Shakespeare nous ont permis de compléter la typologie de Dent sur les figures monstrueuses qui peuplent l'univers du dramaturge. Le théâtre de Shakespeare se révèle ainsi très ouvert aux différents monstres qu'il intègre et construit sous des modalités variées : au travers du vocabulaire du monstrueux ou d'autres champs lexicaux, en les faisant apparaître sur scène ou de manière discursive et en faisant écho aux représentations de la monstruosité à la Renaissance.

Shakespeare fait écho à la tradition et aux représentations communes des monstres de son époque, mais il s'en détache également en rendant impossible la création d'un discours prodigieux autour des masses informes qu'il fait naître. Le dramaturge se plaît également à composer librement des êtres monstrueux dans son théâtre qui allient divers types de monstruosités. Mais ce que révèle également notre relevé, ce sont des emplois purement théâtraux des monstres. L'exploitation du vocabulaire du monstrueux dans la tragédie, par exemple, permet au dramaturge de renforcer l'effroi que la pièce générerait. Y a-t-il d'autres utilisations du monstre comme ressort tragique ? Des monstres comiques ?

Les monstres : ressorts dramatiques

« More dreadful sights » : monstres tragiques²⁴⁷

Shakespeare convoque les discours ainsi que les contextes où les monstres apparaissent et les met au service de l'économie de ses pièces. Dans *Romeo and Juliet*^[24] par exemple, le besitaire monstrueux est mobilisé afin de renforcer l'effroi de l'erreur tragique de Romeo qui, croyant sa bien-aimée morte, prépare son suicide. Il se rend pour cela à la boutique de l'apothicaire, qui a tout d'un cabinet de curiosités, comme le montre la description qu'il en fait :

And in his needy shop a tortoise hung,
An alligator stuffed, and other skins
Of ill-shaped fishes; and about his shelves
A beggarly account of empty boxes,
Green earthen pots, bladders, and musty seeds,
Remnants of packthread, and old cakes of roses
Were thinly scattered to make up a show ²⁴⁸

Cette boutique rappelle beaucoup les cabinets de curiosités parce qu'elle donne à voir les mêmes animaux que ceux que l'on trouvait dans ce genre d'espace comme en témoigne une illustration présente dans l'histoire naturelle de Ferrante Imperato écrite en 1599, *Dell' historia naturale* : ²⁴⁹

Figure 3 : le cabinet de curiosités de Ferrante Imperato à Naples (1599) ²⁵⁰



Chez l'apothicaire sont exposés une tortue, un alligator, des poissons aux formes étranges ainsi que des plantes aux vertus remarquables. Ce passage rappelle d'autant plus les cabinets de curiosités qu'il avoue explicitement la dimension théâtrale, spectaculaire que ce genre de lieu cherchait à produire: « to make up a show ». ²⁵¹

Néanmoins, les codes du cabinet de curiosités sont repris ici pour mieux être subvertis et pour véhiculer une toute autre réaction que l'émerveillement ou le désir de construire un savoir. Les monstres exposés ne sont plus en effet décrits sous un jour merveilleux et engendrent l'effroi, le dégoût du spectateur. Quant aux plantes, la vertu extraordinaire qui leur est prêtée est ici létale. La signification sociale du lieu est, elle aussi, complètement pervertie dès lors que l'apothicaire n'est pas un homme de pouvoir, riche, qui expose sa puissance au travers de sa collection de *mirabilia*. Bien au contraire, Roméo nous indique que l'homme vit dans une grande pauvreté.

Ici, le bestiaire monstrueux est utilisé pour renforcer l'atmosphère inquiétante de la pièce et l'effroi que la mort des innocents fait éprouver au spectateur / lecteur.

Les interprétations prodigieuses des monstres sont également utilisées dans les pièces tragiques. La lecture divinatoire des êtres monstrueux, très populaire à la Renaissance, en particulier dans le contexte de la Réforme, est utilisée par Shakespeare pour montrer à la fois l'étendue de la faute du personnage tragique ainsi que l'inéluctabilité de sa mort. *Macbeth* est un exemple tout à fait emblématique de cette lecture prodigieuse des monstres. Ross et le vieillard constatent l'apparition d'êtres et d'événements monstrueux après le régicide. ²⁵² Les règles d'écriture du récit des naissances monstrueuses sont rigoureusement reproduites afin de donner à ces phénomènes étranges une aura prodigieuse.

Le vocabulaire de l'étrangeté structure l'échange entre Ross et le vieil homme. Le dialogue s'ouvre sur l'idée que jamais pareil chaos n'a été vu dans le monde, comme l'indique le vieillard: « I have seen / hours dreadful and things strange, but this sore night / hath trifled former knowings ». ²⁵³ L'âge avancé du vieil homme et l'expérience qu'il a des phénomènes étranges renforcent l'étrangeté exceptionnelle de ce qui se déroule alors. L'étrangeté se retrouve aussi dans les répliques suivantes: « 'Tis

unnatural », « a thing most strange and certain » et elle clôt le passage avec les mots de Ross: « to the amazement of mine eyes ». ²⁵⁴ Ce champ lexical qui encadre et structure l'échange est similaire à celui que l'on trouvait dans les récits de naissances monstrueuses comme le montre par exemple cet extrait de ballade de 1570 *A Marveyulous straunge swine*, dont le titre même intègre le champ lexical de l'étrange et du merveilleux : ²⁵⁵

Here Good Reader shalt thou beholde a straunge and deformed Swyne, [...] the proportion wherof is wonderous straunge to beholde and vew: the forepart therof from the Snoute beneath the fore shoulders are in al pointes like vnto a Swine, except the Eares only, which resemble y^e eares of a Lion, [...] and the most straungest thinge of all, is the misshapen and deformed Feete, wheron grow certayne Tallents and very harde Clawes [...] very straunge and wonderfull to beholde. ²⁵⁶

Ici, les vocabulaires de l'étrange et du merveilleux sont souvent mobilisés et les superlatifs permettent d'insister sur la rareté de la naissance monstrueuse.

L'analogie entre les récits de naissances de monstres et le passage se prolonge avec la présence de phénomènes monstrueux. La nuit perdure alors même qu'elle devrait laisser le jour poindre: « By th' clock 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp ». ²⁵⁷ Cet événement contre-nature rappelle le régicide puisque la nuit étrangle le jour, ce qui inscrit de nouveau le récit dans la tradition prodigieuse. Cette imagerie fait écho à la croyance selon laquelle les monstres portaient en eux la marque même du péché qui les avait générés. Ainsi, l'œil que le monstre de Ravenne arbore sur son genou dénonce les intérêts trop terrestres des hommes. ²⁵⁸ D'autres phénomènes monstrueux rappellent également le régicide : « On Tuesday last / A falcon, tow'ring in her pride of place, / Was by a mousing owl hawked at and killed ». ²⁵⁹ L'oiseau noble, le faucon, est tué par un oiseau plus vulgaire, la chouette, et fait écho au régicide.

Les chevaux du roi défunt sont également décrits de manière à rappeler, encore une fois, le meurtre contre-nature. Jusque-là fidèles à leur maître, « beauteous and swift, the minions of their race », les chevaux se rebellent soudain : « contending 'gainst obedience ». ²⁶⁰ L'insubordination des animaux fait écho au personnage éponyme qui, au premier acte, est décrit dans des termes similaires : « valour's minion ». ²⁶¹ La monstruosité de l'insubordination est amenée à un paroxysme dans l'image de cannibalisme qui est convoquée ensuite : « 'tis said they ate each other ». ²⁶² Une monstruosité exotique est ici superposée à la monstruosité locale puisque dans leur folie cannibale les chevaux de Duncan évoquent les anthropophages monstrueux peuplant les marges du monde connu. Le régicide n'en est que plus monstrueux et effroyable.

On a donc dans ce passage une saturation d'événements et d'êtres contre-nature, qui donnent à cette nuit une aura profondément prodigieuse. Cette atmosphère est soigneusement construite autour de la reprise des règles d'écriture des prodiges et en particulier de la mobilisation du vocabulaire de l'étrange et du rare. L'insistance de Ross sur le fait qu'il ait vu cet épisode de cannibalisme rappelle aussi les récits de naissances prodigieuses dès lors que les auteurs de ballades soulignaient la présence de témoins oculaires, garants de la véracité du propos. C'est sous cet angle que peut être lue la réplique suivante de Ross: « They did so, to th' amazement of mine eyes / That looked upon't ». ²⁶³ La mention de la date était également une preuve d'authenticité. Aussi, le fait que le vieil homme donne un ancrage chronologique, « On Tuesday last », renforce cette continuité entre les ballades et ce passage de *Macbeth*.

Shakespeare trouve donc, dans la forme et le contenu des récits de naissances de monstres, un schéma d'écriture qu'il peut mettre au service de l'économie tragique. Les événements contre-nature font écho à la faute du ou des personnages et laissent présager l'inéluctabilité de son destin, de son châtement final.

La tragédie n'est pas le seul genre où les monstres sont mobilisés à des fins dramatiques. Dans les comédies, les êtres monstrueux deviennent de véritables ressorts du comique.

« I shall laugh myself to death at this puppy-headed monster » : monstres comiques²⁶⁴

Le rire n'est pas le propre de l'homme

Le rire est une réaction affective assez minoritaire face aux monstres à la Renaissance. Les êtres monstrueux sont parfois associés au divertissement dans les textes, mais ce divertissement n'est pas autotélique dès lors qu'il est mis au service de l'instruction du lecteur. Dans un traité d'éducation écrit en 1551 qui vise à aiguïser la raison et à développer la rhétorique, Thomas Wilson conte l'histoire d'un crocodile monstrueux :

The Crocodile beyng a monster in Egypt did take a womans childe from her, and spake with the mother in this wise: Woma~ I wil geue the thy child again, if thou wilt saye truth to me, & tel me assuredly, whether I will geue the thy childe againe or no?²⁶⁵

Dans cette anecdote, l'auteur propose au lecteur d'appliquer les préceptes de logique et de rhétorique qui lui ont été enseignés. Cet exercice, qui apparaît vers la fin de l'ouvrage, est décrit comme une activité ludique qu'il propose au lecteur pour s'exercer, maintenant que l'instruction sérieuse a été faite :

And nowe the rather to delite the reader, I wil adde here certaine wittie questions and argumentes, which can hardly be auoided, and yet pleasant, & therefore not vnworthie to be knowne.²⁶⁶

Dans cet exemple, le monstre est mis au service du *placere et docere*. Il apporte un plaisir intellectuel, un divertissement de par son exotisme et sa rareté, mais celui-ci est au service de l'instruction du lecteur.

Dans les foires, la dimension comique des monstres paraît exister davantage. Mark Thornton Burnett évoque des spectacles dans lesquels ils étaient mis en scène de manière à faire apparaître leur difformité sous un jour comique.²⁶⁷ Il parle du cas d'un nain exposé en 1581 aux côtés d'un géant. Cette juxtaposition d'un être très petit et d'un autre très grand accentuait leur monstruosité respective. Le nain se livrait également à une série d'acrobaties : « [He] tossed a cup, shot a bow and arrow, brandished a rapier, blew a trumpet, threw a ball, flourished a hammer, wielded an axe and danced a galliard with a member of the audience ». ²⁶⁸ Toutes ces acrobaties permettaient de mettre en avant sa petite taille, et ainsi d'amuser le public.

Ce rire franc qui émanait de ce genre de spectacle perdit en vigueur à la Renaissance d'après Paul Semonin.²⁶⁹ Il montre comment la tradition médiévale de représentations comiques des monstres dans les miracles, les mystères ou les « drolls » disparut progressivement avec l'apparition et l'affirmation des discours prodigieux qui proposaient une lecture inquiétante des monstres suite à la Réforme.

Dans les textes ou à la foire, le rire paraît avoir été une réaction affective marginale face aux monstres à la Renaissance. Il s'agit pourtant d'une réponse émotionnelle que

l'on retrouve à de nombreuses reprises dans les comédies de Shakespeare où les personnages monstrueux deviennent de redoutables ressorts du comique. Le dramaturge réinvestit une tradition oubliée ou marginalisée pour mettre le monstrueux au service de son projet dramatique.

« *Thereby hangs a tail* » : humour grivois et monstres²⁷⁰

Le monstrueux est un puissant ressort du comique dans *The Tempest*. Lorsque Trinculo et Stephano découvrent Caliban, le monstre est au cœur du ton léger et humoristique qui se déploie dans la scène, tout d'abord parce que son étrange aspect provoque un comique de répétition. L'étonnement de Trinculo : « What have we here – a man or a fish ? » trouve un écho dans la bouche de Stephano, plus tard dans la scène : « What's the matter ? Have we devils here ? ». ²⁷¹ Ce qui rend ce comique de répétition encore plus efficace, c'est qu'il est basé sur l'ironie dramatique, le spectateur connaissant déjà le monstre. L'utilisation comique de Caliban se prolonge dans la scène lorsque son corps est couplé à celui de Trinculo. Ce dédoublement du corps monstrueux permet de donner lieu à des sous-entendus scatologiques et sexuels.

Le ton grivois de la scène est donné avant même que le monstre à quatre jambes ne naisse, puisque Trinculo annonce : « Misery acquaints a man with strange bedfellows ». ²⁷² Cette remarque propulse une série de sous-entendus sexuels que l'arrivée de Stephano sur scène renforce.

Stephano note en effet que le monstre à quatre jambes est pris de tremblements irrépessibles : « This is some monster of the isle with four legs, who hath got, as I take it, an ague » ou encore « he's in fit now ». ²⁷³ Ce que le personnage perçoit comme l'agitation d'un seul corps peut être interprété de manière bien différente par le spectateur qui ne fait pas l'erreur de voir un être là où il y en a deux. L'ironie dramatique est ici cruciale et peut amener à considérer que les tremblements sont le résultat d'un ébat homosexuel. Ce qui renforce ce ton grivois, c'est que ces indications deviennent des didascalies internes qui indiquent aux acteurs de s'agiter sous la cape de Caliban. Cette agitation est d'autant plus ambiguë que le vêtement du monstre pourrait rappeler un drap et que la cachette est explicitement associée à un lit au début de la scène par Trinculo : « Misery acquaints a man with strange bedfellows ». ²⁷⁴

Le reste de la scène continue de développer ce ton grivois autour du corps monstrueux composé par Caliban et Trinculo. La mention des deux bouches du monstre est elle aussi équivoque. L'ouverture avant, « forward mouth », n'est pas problématique et semble bien évoquer la bouche, mais la référence à un orifice arrière, « backward mouth », elle, pourrait désigner l'anus. ²⁷⁵ En témoigne la description des paroles qui s'en échappent : « foul speeches ». L'adjectif « foul », polysémique, permet de développer un humour scatologique ici puisqu'il évoque aussi bien des paroles obscènes, viles qu'une odeur peu plaisante. ²⁷⁶ Étant donné la nature ambiguë de cet orifice, la promesse de Stephano d'y verser son liquide devient elle aussi grivoise : « I will pour some in thy other mouth ». ²⁷⁷ Le ton scatologique se retrouve lors de la parodie de naissance monstrueuse qui suit. Stephano joue ici le rôle de la sage-femme qui extrait son ami non plus du ventre maternel mais de l'anus de Caliban puisque ce jaillissement de Trinculo hors de sa cachette est décrit comme le résultat d'une flatulence : « Can he vent Trinculo ? ». ²⁷⁸

Le potentiel comique des corps monstrueux se lit également dans l'excès anatomique des parties génitales qu'ils présentent parfois. Dans *Othello*²⁷⁹ et *A Midsummer Night's*

Dream^[5], la physionomie des monstres permet de donner une visibilité excessive aux organes génitaux à des fins comiques.

Lorsque dans *Othello*^[6], le clown demande à un musicien : « are these, I pray you, wind instruments ? », il inaugure une série de jeux de mots scatologiques dans cette scène comique, « wind » désignant les instruments à vent ainsi que les flatulences.²⁷⁹ Cette image est reprise quelques vers plus loin : « by many wind instrument that I know ». ²⁸⁰ Les sous-entendus comiques se poursuivent lorsque le clown subvertit l'expression : « thereby hangs a tale » qui devient « thereby hangs a tail ». ²⁸¹ Ce jeu de mot a une résonance grivoise puisqu'il évoque le sexe masculin et réduit monstrueusement le corps des hommes à leurs organes reproducteurs et à l'orifice anal.

Ce gros plan sur les parties génitales fait écho aux descriptions faites des corps des monstres exotiques à l'époque. Les parties génitales des peuples monstrueux étaient tout particulièrement évoquées dans les descriptions de ceux-ci, tout d'abord en creux, puisqu'il s'agissait de représenter ces populations comme ayant une sexualité monstrueuse.²⁸² Les descriptions étaient parfois beaucoup plus explicites et dépeignaient les organes génitaux des peuples lointains en insistant sur leur démesure, et donc leur monstruosité.²⁸³ Cette représentation évoque aussi l'*homines caudati*, ou homme à queue, que l'on retrouve dans le canon des races monstrueuses.

Figure 4 : illustration d'un homme à queue (1646) ²⁸⁴



Du fait des associations que ces images créent avec les monstres exotiques, *Othello*^[6] est convoqué en creux dans ces jeux de mots tout comme l'appétit sexuel de Desdemona, là encore dépeint comme démesuré.

Dans *A Midsummer Night's Dream*^[5], le corps monstrueux est aussi utilisé pour mettre en exergue les parties basses du corps, grâce aux jeux de mots sur « ass » qui désigne, entre autres, l'âne et l'arrière-train. Ainsi, la tête de Bottom devient asine mais elle évoque aussi un renversement dans la hiérarchie du corps puisque le postérieur prend

désormais la place la plus haute du corps, la tête. Par cette inversion du haut et du bas, du noble et du vil, le postérieur gagne une visibilité accrue dans le corps du monstre.

Dans *A Midsummer Night's Dream*^[29] et *The Tempest*^[30], les corps monstrueux sont d'autant plus drôles qu'ils sont ridiculisés. Il y a un processus de réécriture du corps monstrueux qui avilit davantage des corps déjà grotesques.

Des corps avilis

Dans les multiples associations monstrueuses que Caliban fait venir à l'esprit, celle de la sirène est assez prégnante puisque le personnage de *The Tempest* possède certaines des qualités du monstre évoqué par Oberon : « a mermaid on a dolphin's back / Uttering such dulcet and harmonous breath ».²⁸⁵ Tout comme la créature marine évoquée ici, le fils de Sycorax est associé au monde aquatique dans *The Tempest*, comme le montrent les paroles d'Antonio, « One of them / Is a plain fish », et son indéniable don oratoire qui rappelle la parole enchanteresse des sirènes évoquée par le roi des fées.²⁸⁶

Malgré la certaine noblesse de cette association, Caliban est ridiculisé. Lorsque Trinculo le découvre, la description qu'il en livre est synesthésique. L'appréhension du personnage est d'abord visuelle, « what have we here - a man or a fish ? », et convoque également le toucher comme l'indique la référence à la température du monstre : « warm, o' my troth ».²⁸⁷ L'odorat lui aussi est mobilisé : « A fish, he smells like a fish ; a very ancient fish ; a kind of not-of-the-newest poor John ».²⁸⁸ Mais l'association de Caliban au monde aquatique ménagée par les sens est ici utilisée pour critiquer sa texture flasque, visqueuse et son odeur pestilentielle. L'épanorthose sert à créer une emphase sur la mauvaise odeur que dégage Caliban en insistant sur des senteurs de péremption familières. Cette description synesthésique livre un portrait avili de notre monstre aquatique qui n'a rien de la noblesse de la sirène qui apparaît dans *A Midsummer Night's Dream*^[31], et qui n'est plus qu'un hybride inclassable et ridicule entre l'homme et le poisson.

Le même avilissement du corps monstrueux apparaît dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Dans sa monstrueuse hybridation entre un homme et un équidé, Bottom rappelle le centaure. Les paroles de Flute, incarnant Thisbe, semblent alors prophétiques : « as true as truest horse, that yet would never tire ».²⁸⁹ Outre le sous-entendu sexuel qui émane de la référence à l'étalon, le comique naît ici du fait que l'hybridation n'est pas avec l'animal noble qu'est le cheval, mais avec sa version avilie : l'âne. Bottom est mi-homme, mi-âne et se rapproche ainsi de l'onocentaure. Mais même cette version de la créature est moins noble puisque Bottom n'est pas homme jusqu'au buste et âne sur le reste du corps. Comme les personnages de la Nef des Fous, c'est sa tête qui est asine.

La tête animale qui surplombe un corps humain rappelle un autre monstre mythologique : le minotaure. Cette figure monstrueuse est présente en filigrane dans la pièce puisque Theseus délivra la Crête de la créature. De plus, dans son histoire naturelle de 1567, John Maplet définit l'onocentaure comme un hybride entre un âne et un taureau : « The Onocentaure is a Beast monstrous, halfe a Bull & halfe an Asse ».²⁹⁰ Mais, là encore, Bottom est ridiculisé dès lors qu'il n'a rien de la férocité et de la voracité du minotaure. Sa bouche ne sert pas à dévorer mais plutôt à multiplier les inepties.

Shakespeare s'adonne donc à une réécriture comique des monstres. Il convoque des êtres monstrueux bien connus pour en livrer une lecture avilie. Caliban et Bottom sont

des versions ridicules de la sirène, du centaure et du minotaure. Les monstres, et plus particulièrement, les corps monstrueux sont donc utilisés comme des ressorts du comique dans le théâtre de Shakespeare.

Cependant, les personnages monstrueux ne font pas que générer un rire franc et grivois. Ils permettent également à la comédie de revêtir un ton carnavalesque satirique.

Le monstre au service du sens

« Preposterous ass » : corps monstrueux et carnavalesques²⁹¹

L'utilisation du monstre comme ressort du carnavalesque dans *The Tempest*^[E] a été relevée par Mark Thornton Burnett dans *Constructing 'Monsters'*. Il note en particulier que lorsque Caliban est appelé : « servant-monster », cette image rappelle les foires où les serviteurs pouvaient se défaire de l'autorité de leur maître et choisir d'en servir un autre.²⁹² Ces fêtes étaient l'occasion d'inversions carnavalesques des rôles et de scènes d'ivrognerie, atmosphère que l'on retrouve dans *The Tempest*. La marque du carnavalesque est également inscrite dans le corps même des monstres, qui matérialise ces inversions.

L'étude du « preposterous » de Patricia Parker est tout à fait éclairante puisque, revenant à l'étymologie du terme même, elle montre comment il inaugure dans des pièces comme *Love's Labour's Lost* des renversements de l'avant et de l'après (chronologique, logique, etc.).²⁹³ C'est précisément sous ce jour que sont construits les monstres comiques dans le théâtre de Shakespeare. L'exemple le plus emblématique est, là encore, celui de Bottom dont le postérieur vient occuper la place de la tête de manière métaphorique. Le corps de Caliban subit lui aussi le même traitement lorsque Stephano invite le monstre à boire : « Drink, servant-monster, when I bid thee. Thy eyes are almost set in thy head ». ²⁹⁴ Le corps de Caliban rappelle ici la race monstrueuse plinienne des hommes sans tête^[E] mais elle inscrit également la physionomie du monstre dans le domaine du « preposterous ». Le visage vient après sa place normale. Notons d'ailleurs que cette image donne lieu de nouveau à des images grivoises puisque Trinculo s'exclame : « where should they be set else ? He were a brave monster indeed if they were set in his tail ! ». ²⁹⁵ Le carnavalesque va également de pair avec le ton grivois et transgressif qui se développe ici dans la référence au sexe masculin.

Ce corps monstrueux carnavalesque donne naissance à un monde sans queue ni tête. Le fait que la tête de Bottom mais aussi de Caliban soit souvent le lieu de leur monstruosité est significatif puisqu'elle est métaphoriquement associée à la raison, à l'intelligence et au bon gouvernement.²⁹⁶ Ainsi, pervertir cette partie-ci du corps permet de dépeindre un monde sans sens, ce qui est particulièrement visible dans *A Midsummer Night's Dream*^[E].

Après que Bottom a été transformé, Robin Goodfellow convoque de nouveau une monstruosité localisée sur la tête lorsqu'il évoque une naissance monstrueuse : « a headless bear ». ²⁹⁷ Cette image de corps sans tête est associée à un mouvement circulaire : « I'll lead you about a round », qui est renforcé par l'allitération en « b » et par l'anaphore en « through » : « Through bog, through bush, through brake, through brier ». ²⁹⁸ Les sonorités même de ce vers, en se répétant sans cesse, font écho à l'impossibilité d'une progression et renforce la circularité du mouvement. C'est d'ailleurs d'autant plus frappant qu'ici Robin Goodfellow reprend les propos de la fée de

l'acte précédent : « Over hill, over dale, / Thorough bush, thorough brier, / Over park, over pale ». ²⁹⁹ Ici, les allitérations changent et paraissent matérialiser une progression dans l'espace et non une circularité du déplacement.

Ainsi, la naissance d'un monstre sur scène provoque une rupture dans l'organisation du monde : celui-ci est carnavalesque et tautologique. L'ordre n'est plus.

Les corps monstrueux grotesques et carnavalesques permettent donc de dépeindre un monde dépourvu de sens. Ils donnent également naissance à une vision parodique et satirique de la cour.

Caliban et la parodie de la cour

Mark Thornton Burnett a noté que *The Tempest* se rapprochait à bien des égards du monde de la foire. Pour le critique, cet univers de divertissement où le monstre est souvent exposé aux côtés d'artistes, est même l'une des principales empreintes génétiques de la pièce. Il voit ainsi chez Ariel un acrobate et un funambule, en Trinculo et Stephano, des singes farceurs. ³⁰⁰ Ce dernier exemple du singe nous intéresse tout particulièrement puisque cette dimension comique simiesque se retrouve également dans le personnage de Caliban.

Trinculo qualifie Caliban de : « puppy-headed monster ». ³⁰¹ Cette appellation n'est pas sans rappeler les cynocéphales qui peuplent le canon des races monstrueuses. À la Renaissance, « cynocéphale » renvoie aux hommes arborant une tête de chien mais aussi à une espèce animale monstrueuse à mi-chemin entre le singe et le canidé. Dans son dictionnaire de 1587, *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae*, Thomas Thomas définit le cynocéphale comme suit : « A beast like vnto an Ape, but having the face of a dogge ». ³⁰² La définition que donne John Florio en 1611 du cynocéphale renforce ce lien entre Caliban et le singe puisqu'elle montre une affinité particulière entre le cynocéphale et la lune : « a kinde of Monkie or Ape with a face like a dog, which much observeth the Moone & rejoiceth when it riseth ». ³⁰³ Ce lien entre le cynocéphale et la lune existe dans *The Tempest*. Le monstre et l'astre sont liés puisque Caliban est à cinq reprises qualifié de « mooncalf » et qu'il admire Stephano qui prétend être l'homme sur la lune des contes populaires. ³⁰⁴ De la même manière que le cynocéphale de la définition de Florio se réjouit de voir la lune s'élever dans le ciel, Caliban jubile face à l'ascension au pouvoir de Stephano. ³⁰⁵

Cette association de Caliban au singe est significative car le singe est investi d'une dimension comique à la Renaissance :

The 'marmoset' was also, by the sixteenth century and probably earlier, a kind of literal performing object. As various historical records attest, trained monkeys or 'baboons' were a popular form of entertainment in the streets and marketplaces of early modern England, performing various acrobatic tricks and comically miming human behavior. ³⁰⁶

Cette analyse de Scott Cutler Shershow nous renseigne sur le type d'utilisation comique qui est fait du personnage de Caliban. Comme le singe, il mime le comportement des hommes, et plus précisément celui des courtisans, et donne ainsi naissance à une représentation parodique de la cour. ³⁰⁷

Son serment d'allégeance à Stephano par exemple est parodique puisqu'il s'agit de jurer non plus sur un texte sacré mais sur la bouteille de l'ivrogne. Le ton est d'autant plus comique que le roi parvenu file la métaphore : « here, kiss the book », « come, swear to that : kiss the book », « I will furnish it anon with new contents ». ³⁰⁸ En

vénération ce personnage, Caliban singe la soumission des courtisans et donne une représentation parodique des actes officiels comme le serment d'allégeance. Sa dévotion devient ridicule, comme ne manque pas de le rappeler Stephano : « A most ridiculous monster, to make a wonder of such a poor drunkard! ». ³⁰⁹ En singeant sa dévotion, Caliban livre un portrait parodique du courtisan.

La dimension simiesque du monstre est renforcée lorsque Caliban revêt dans l'imaginaire du spectateur, les atours de divers membres importants de la cour. Stephano le promet tour à tour à des titres officiels monstrueux : « servant-monster », « man-monster », « lieutenant-monster, or my standard ». ³¹⁰ Vêtu métaphoriquement des atours associés à ces différents postes, Caliban rappelle les singes qui étaient souvent parés d'habits d'homme dans leurs singeries parodiques. Par ailleurs, le titre de « Monsieur Monstre » renforce ce lien entre les traits simiesques du monstre et la parodie. ³¹¹ À la Renaissance, les Européens dépeignaient souvent leurs voisins immédiats comme des singes lorsqu'ils en proposaient des satires. *The English Ape*, une pièce satirique écrite par William Rankin en 1588 représente les Italiens comme des hermaphrodites simiesques. ³¹² Les associations de Caliban au singe, et cette promotion au titre de « Monsieur Monstre » paraît rentrer dans cette tradition et donne un portrait ridicule des Français.

Dans *A Midsummer Night's Dream* aussi, le monstre est utilisé afin de livrer un portrait parodique de la cour.

La satire du pouvoir royal

La rencontre de Bottom et de Titania et les descriptions qu'elle livre du monstre sont éminemment comiques. Une inadéquation totale apparaît entre les mots de l'amante et l'objet aimé. Alors que Bottom hennit compulsivement, la Reine des fées trouve dans sa voix des notes angéliques : « what angel wakes me from my flow'ry bed ? ». ³¹³ Par ailleurs, l'hybride repoussant est transformé en un parangon de beauté : « mine eye enthralled to thy shape ». ³¹⁴ Cette peinture burlesque du monstre, qui transforme le laid et le vil en beau et en noble, participe au ton parodique de la scène.

La parodie est associée au burlesque. Le contraste qui existe entre la bassesse de Bottom et son statut est rappelé sans cesse dans ses dires à ses sujets et en particulier dans les associations triviales qu'il fait à partir de leurs noms. « Cobweb » est réduit à un pansement et « Mustardseed » à un grain de moutarde. ³¹⁵ Transparaît ici le rang social de Bottom, qui le fait replonger en permanence dans le trivial et le pratique. Un portrait parodique et comique du pouvoir monarchique apparaît donc ici.

Cependant, on pourrait également voir ici une représentation satirique de ce qu'aurait été l'union d'Élisabeth I^{ère} avec l'un de ses favoris. Certaines rumeurs propagèrent l'idée que la Reine avait une liaison secrète avec son Maître de cavalerie, Robert Dudley. ³¹⁶ Cette union, ou du moins la rumeur de celle-ci, suscita un vif émoi parce que Dudley, ne pouvant retracer la noblesse de sa famille qu'à trois générations, avait une origine sociale trouble et que la mort soudaine, violente de sa femme éveilla les soupçons. On pourrait retrouver chez Bottom, certains traits associés à ce favori d'Élisabeth I^{ère}. Bottom, comme Dudley s'il avait été au pouvoir, est illégitime socialement. C'est un parvenu, ce que l'on retrouve dans la trivialité de ses paroles à ses sujets. Par ailleurs, le statut de « Master of the Horse » semble rappelé ici en filigrane dans l'hybridation de Bottom avec un équidé. Ainsi, de par ces jeux d'écho avec Dudley, Shakespeare livre un portrait parodique de celui-ci et de son illégitimité comme monarque.

Le monstrueux est donc un ressort comique dans le théâtre de Shakespeare et il participe à la construction d'une atmosphère carnavalesque et d'un ton satirique. Il permet ainsi d'enrichir les différents degrés de signification des pièces, en leur donnant en particulier une résonance politique. Cette densification du sens n'apparaît pas être la chasse gardée des monstres comiques. On voit que la centralité d'un monstre exotique dans *Othello*³¹⁷ permet également de proposer une nouvelle lecture du genre même de la tragédie.

« Too hideous to be shown » : *Othello* et la faillite de la fin tragique³¹⁷

La présence d'Othello³¹⁸, d'un étranger sur la scène anglaise a suscité une très vive émotion chez les spectateurs. Quelques siècles après l'écriture de cette pièce, Coleridge y réagissait encore avec véhémence, affirmant que Shakespeare n'avait jamais eu l'intention de faire d'Othello un homme de peau noire.³¹⁹ *The Masque of Blackness* de Jonson avait suscité une réaction assez similaire chez les spectateurs. Dans son article « Britain and the Great Beyond: *The Masque of Blackness* at Whitehall », Richmond Barbour rapporte les propos d'un contemporain, Carleton qui critique avec véhémence le déguisement de la Reine Anne, qui vient jouer le rôle d'une des filles du fleuve Niger. Cette critique si acérée rend compte, d'après Barbour, d'une ambiguïté dans le masque. Lorsque les femmes quittent la scène, la noirceur de leur peau n'a pas été effacée. Celle-ci est maintenue jusqu'à une prochaine représentation, *The Masque of Beauty*. Ainsi, la peau de la Reine et des autres personnages semble indélébilement noire.³²⁰ Ce qui transparait dans la révolulsion du commentateur, c'est la terreur ancrée à la Renaissance de voir une identité religieuse, ethnique et culturelle disparaître. Le fait de représenter sur scène un personnage noir revêtait une signification particulière pour les élisabéthains puisque cette présence mettait en scène des craintes.³²¹

Or, si les critiques, comme Neill et Aubrey, ont relevé cette terreur que suscite Othello dans la pièce, peu ont étudié son impact sur le genre tragique même.³²² Au-delà des personnages de la tragédie, c'est le public qui répond avec effroi à la situation. Cet effroi ne découle pas uniquement de l'intrigue tragique et de la mort d'innocents, mais aussi du tableau mortuaire final qui paraît empêcher le retour à l'harmonie.

Il est, à bien des égards, éclairant de comparer la scène finale d'*Othello* avec celle de *Romeo et Juliet* puisque les deux pièces présentent une même clôture de l'action tragique sur la mort des amants.

Dans *Romeo and Juliet*,

Romeo and Juliet

la mort des deux jeunes gens a un effet rédempteur et entraîne la réconciliation des deux familles ennemies. Le retour de l'harmonie se lit dans les répliques successives des pères qui abandonnent leur antagonisme. Capulet invite Montague à cette réconciliation : « O Brother Montague, give me thy hand ». ³²³ La réconciliation est marquée par l'élan fraternel de Capulet et matérialisée dans son geste. Un tel retour à l'harmonie n'est pas dramatisé dans *Othello*. La mort des deux amants n'amène pas avec elle la rédemption et la paix dès lors que le châtement de Iago appartient au hors-scène et se fera hors du temps de la pièce comme l'indique Lodovico lorsqu'il s'adresse à Montano : « To you, lord governor, / Remains the censure of this hellish villain, / The time, the place, the torture ». ³²⁴ La persistance du maléfique Iago sur scène empêche

ainsi le retour complet à l'harmonie. Ce retour paraît d'autant plus difficile que le monstrueux est encore bien présent à la fin de la tragédie. Lodovico évoque : « The object poisons sight, / Let it be hid ». ³²⁵ La source de l'horreur est le tableau mortuaire que composent les corps d'Othello, de Desdemona mais aussi d'Emilia. La mort tragique de ces personnages n'est cependant pas l'unique source de la terreur de Lodovico. Comme l'a montré Neill, le tableau mortuaire final réinvestit la terreur de rapports sexuels construits comme monstrueux dans *Othello* et grave dans l'esprit du spectateur l'image à l'époque effrayante de la mixité ethnique. Cette persistance de la menace étrangère, cette impossibilité de l'évacuer à la fin de la pièce a des effets sur la tragédie puisque son dénouement classique dans le retour à l'harmonie paraît avorté. L'injonction même de Lodovico : « Let it be hid » semble faire écho à la réaction des contemporains. ³²⁶ Là encore, le parallèle entre *Romeo and Juliet* et *Othello* éclaire l'aspect problématique de ce tableau final.

Dans *Romeo and Juliet*, les deux corps, dans leur étreinte funèbre, sont exposés aux yeux des spectateurs pendant une période bien plus longue que les cadavres d'Othello et de Desdemona. Ils sont visibles sur scène du vers 170 à la fin de la pièce, au vers 309, tandis que dans *Othello*, les amants sans vie ne sont visibles qu'entre les vers 370 et 374. La comparaison des deux dénouements montre bien l'aspect dérangent de ce dernier tableau et cristallise la menace que représente Othello. La tragédie ne parvient pas à l'évacuer et le personnage reste problématique jusqu'à la fin de la pièce.

La présence d'Othello sur scène provoque ainsi des mutations génériques puisque la terreur tragique n'est plus uniquement dramatique. Elle ne découle plus seulement de l'intrigue, de la faute et du sacrifice des innocents et elle prend des résonances contemporaines et politiques que la mort du personnage ne permet pas d'évacuer. La terreur politique qu'Othello inspire paralyse le dénouement classique de la tragédie puisque la menace est cristallisée dans le dernier tableau, malgré les tentatives de Lodovico de cacher l'étreinte.

Conclusion

Shakespeare donne aux monstres une signification dramatique. Ils deviennent de véritables ressorts du comique et du tragique. Leur présence sur scène permet également de densifier le sens de la pièce en y donnant naissance à la satire, la parodie mais aussi à des réécritures de moments clés comme le dénouement. La présence d'un étranger dépeint comme monstrueux empêche ainsi à l'harmonie rédemptrice de triompher complètement dans *Othello* car elle met en scène les peurs contemporaines d'une perte de l'identité ethnique, culturelle, et religieuse.

Othello n'est pas la seule pièce à mettre en scène l'intrusion d'un étranger décrit comme un monstre. Dans *The Tempest* et dans *A Midsummer Night's Dream*, ces problématiques réapparaissent. Comment l'intrusion de l'étranger monstrueux est-elle pensée dans ces pièces ? L'Autre est-il la seule source de dangers pour la communauté ? Est-il si irréductiblement Autre ?

Le monstre et l'autre : porosité des frontières dans le théâtre de Shakespeare

L'autre monstrueux et les frontières

L'Autre, une présence accrue

À la Renaissance, l'intensification du commerce international et les expéditions d'exploration du Nouveau Monde ont multiplié les points de contact entre les peuples. Les explorateurs, les colons et les commerçants n'étaient pas les seuls à être soudainement plus proches des populations des marges du monde connu. À travers les récits de voyage, ceux qui ne voyageaient pas pouvaient se familiariser avec les peuples lointains grâce aux descriptions de leur corps, de leurs mœurs et de leurs traditions. Dans son récit de voyage écrit en 1595, *The Discovery of Guiana*, Walter Raleigh^[5] offre une description d'un peuple monstrueux souvent évoqué à la Renaissance, les hommes sans tête^[6] parfois appelés Blemmyes auxquels les pièces de Shakespeare font également référence. L'exemple le plus emblématique est sans doute celui trouvé dans *Othello*^[7] et évoqué par le personnage éponyme : « men whose heads / Do grow beneath their shoulders ».³²⁷

Dans son récit de voyage, Walter Raleigh^[8] introduit la référence à ce peuple monstrueux en lui donnant tout d'abord un ancrage géographique :

Next unto Arui there are two rivers, Atoica and Caora, and on that branch which is called Caora are a nation of people whose heads appear not above their shoulders, which though it may be thought a mere fable, yet for mine own part I am resolved it is true, because every child in the provinces of Arromaia and Canuri affirm the same. They are called Ewaipanonia.³²⁸

Ces références topographiques précises permettent à Raleigh d'inscrire sa description dans un espace identifié mais elles lui permettent aussi de donner du crédit à son récit. Ce souci d'apporter de la crédibilité au témoignage se retrouve dans les différents textes faisant mention de monstres. Les ballades qui relataient les naissances monstrueuses prenaient soin de préciser le cadre dans lequel celles-ci apparaissaient et précisaient le lieu, la date, les noms des personnes impliquées ainsi que des références à d'éventuels témoins oculaires.³²⁹ Ce même souci de vraisemblance apparaît dans les récits de voyage où la vérité est souvent garantie par la présence d'un autochtone faisant office d'argument d'autorité, fonction qui est ici occupée par les habitants des provinces de Arromia et de Canuri. La mobilisation de nombreuses personnes permet à Raleigh de rendre son récit crédible. Il ne mobilise pas un, deux témoins mais l'ensemble des personnes vivant dans ces provinces. Ces témoins locaux donnent à Raleigh une occasion de discréditer les accusations de mensonge qu'il reprend dans son discours même : « though it may be thought a mere fable ».³³⁰ La mention du nom donné à ce peuple, « Ewaipanoma », parachève cet effet de réel puisqu'il montre que cette race est reconnue et nommée par les autres populations de la région.

La vraisemblance du discours se construit donc sur des références topographiques précises, des noms et des témoins locaux qui peuvent garantir la vérité de ce qui est dit. Mais Raleigh ajoute également une autre figure pour faire office d'argument d'autorité dans son récit, en mentionnant, quelques pages plus tard, un Espagnol rencontré lors de son voyage :

After he knew that I had been in Guiana, and so far directly west as Caroli, the first question he asked me was whether I had seen any of the Ewaipanoma, which are those without heads who being esteemed a most honest man of his word [...] told me that he had seen many of them [...]. He is well known to Monsieur Mucheron's son, of London.³³¹

Grâce à l'intervention de cet Espagnol respectable et connu du fils de Mucheron, résidant à Londres, une nouvelle caution est apportée à son récit.

La description des hommes sans tête^{FS} se concentre tout d'abord sur leur apparence physique inhabituelle : « They are reported to have their eyes in their shoulders, and their mouths in the middle of their breasts, and that a long train of hair groweth backward between their shoulders ».³³² L'apparence physique de ces hommes monstrueux correspond aux représentations habituelles qui en étaient données comme le montre par exemple l'illustration issue des *Chroniques de Nuremberg* de Schedel écrites un siècle plus tôt, en 1493 :

Figure 5 : Représentation d'un Blemmye (1493)³³³



Raleigh^{FS} convoque donc des représentations communes des hommes sans tête^{FS} dont il précise ensuite les coutumes : « they are the most mighty men of all the land, and use bows, arrows, and clubs thrice as big as any of Guiana or of the Orinococoni ».³³⁴ Ces êtres monstrueux sont ici à la frontière entre le familier et l'extraordinaire. Ils utilisent des armes assez habituelles mais celles-ci, tout comme leur force, sont démesurées. La monstruosité de ce peuple est construite sur leur aspect physique surprenant mais aussi sur un déplacement du familier vers l'extraordinaire.

À travers les récits de voyage, l'Autre devient ainsi une figure plus commune grâce aux descriptions qui en sont fait.³³⁵

Les contacts des populations avec les peuples lointains s'intensifiaient à la Renaissance du fait de la présence même d'étrangers sur le territoire local. Certains explorateurs

ramenaient avec eux des autochtones. Martin Frobisher par exemple revint en Angleterre en 1577 accompagné de trois Inuits capturés sur l'île de Baffin. Des délégations étrangères résidaient également en Europe comme le montre la présence d'un groupe de seize Marocains qui séjourna à la cour d'Angleterre d'août 1600 à février 1601.³³⁶ Le théâtre de Shakespeare ne manque pas de faire écho à ceci, à l'image de *Love's Labour's Lost* où Navarre et ses hommes enfilent les vêtements traditionnels des Moscovites et se font passer pour une délégation étrangère.³³⁷ Par ailleurs, les émeutes qui éclataient régulièrement dans les années 1590 contre la présence d'étrangers sur le territoire anglais indiquent que les séjours n'étaient pas uniquement temporaires ou diplomatiques et que les migrants pouvaient s'installer de manière définitive.³³⁸

L'Autre au cœur de réactions affectives variées

Le portrait de l'Autre qui se construit à la Renaissance est loin d'être univoque, ne serait-ce que parce que cet Autre est d'origines variées. Il peut être l'Indien du Nouveau Monde, l'Ottoman, le Russe, ou encore l'Irlandais, pour n'en citer que quelques uns. Dans *The Web of Empire, English Cosmopolitans in an Age of Expansion 1560-1660*, Alison Games montre comment les contacts avec les peuples lointains qui se densifient à la Renaissance font émerger une figure de l'étranger complexe qui suscite des réactions affectives diverses et qui peut, par exemple, satisfaire un attrait pour l'exotisme.³³⁹ Cet attrait se retrouve à la cour même des rois et reines d'Angleterre qui revêtent parfois les habits traditionnels, ou du moins perçus comme tels, des peuples lointains. Il plut par exemple à Reine Anne de se peindre la peau en noire et de revêtir un costume africain pour incarner Euphoris, la fille de Niger dans *The Masque of Blackness*. La popularité même des récits de voyage atteste ce goût des contemporains pour l'exotisme.³⁴⁰ L'Autre est une figure qui fascine parce qu'elle répond à l'attrait pour l'exotique, le rare, mais elle peut également être source d'admiration. Stephen Greenblatt montre comment Christophe Colomb s'émerveille de l'ordre qui règne dans certaines sociétés qu'il rencontre en Amérique. Il est admiratif face à l'autorité des chefs locaux : « All of these lords are of a few words and of very attractive customs ; and their commands are for the most part carried out by hand signs so soon understood that it is a marvel ». ³⁴¹ Sous la plume de Colomb, l'autre devient merveilleux, ses coutumes plaisantes.

La représentation de l'étranger découlait également des nouvelles voies commerciales qui se dessinaient sur le globe.³⁴² Au moment où *Othello* fut écrit, de nombreux accords commerciaux furent signés entre Anglais et Turcs.³⁴³ Dans ce contexte, l'Autre était une promesse d'enrichissements dans un monde en perpétuel mouvement.

Source de fascination, d'admiration et au cœur de la quête du profit, l'étranger suscitait également la peur. La présence accrue des peuples lointains dans les textes et sur le territoire local engendra des angoisses identitaires. La mixité ethnique et la conversion religieuse étaient tout particulièrement craintes à une époque où des histoires circulaient de marchands chrétiens s'étant convertis à l'Islam à cause de leur contact accru avec l'Orient. Cette peur de la conversion s'exprimait dans des expressions telles que « turning Turk ». ³⁴⁴ Cette dernière figure une déformation de l'identité, le verbe « turn » désignant un acte de conversion mais aussi de perversion. Vitkus explique que cette idée de perversion était liée à la représentation de la sexualité licencieuse attribuée à l'Autre.³⁴⁵ Se convertir à sa foi était également une conversion à des pratiques sexuelles transgressives. Une telle expression cristallise donc les peurs des

contemporains de perdre leur identité religieuse, morale et de se voir déformés, intrinsèquement changés.

Dans son théâtre, Shakespeare dramatise à plusieurs reprises ce changement radical et soudain d'identité comme dans *Othello* où Iago annonce son plan machiavélique : « So will I turn her virtue into pitch ». ³⁴⁶ Dans le projet du personnage se retrouve l'idée de conversion et de défiguration de l'être. Cette transformation de l'identité est complète puisque le changement n'est plus seulement interne mais aussi externe. En se convertissant, Desdemona adopte la couleur de peau sombre des peuples lointains rappelée dans l'opposition entre la vertu blanche et le vice noir. ³⁴⁷ D'autres actes de conversion tout aussi radicaux apparaissent dans l'œuvre de Shakespeare mais au travers d'un ton léger. Dans *Much Ado About Nothing*, la conversion est comique dans la bouche de Benedick lorsqu'il demande à Claudio : « But I hope you have no intent to turn husband, have you ? ». ³⁴⁸ L'idée de conversion, de défiguration de l'identité, ménage ici un effet comique puisqu'elle présente le célibat et le mariage comme deux confessions opposées et rend la conversion finale de Benedick au statut d'époux d'autant plus drôle.

À toutes ces peurs que la présence accrue de l'étranger faisait naître s'ajoutait la terreur de l'invasion. ³⁴⁹ La menace étrangère était aussi bien africaine, qu'orientale et européenne à une époque où l'Espagne inquiétait régulièrement le royaume d'Élisabeth I^{ère} et où les rumeurs de mariage de la reine avec des hommes de nationalité et de confession différentes généraient l'effroi de la population. Les projets de mariage entre la monarque et le Duc d'Anjou suscitèrent un vif émoi : « memories of the persecution which followed Mary Tudor's marriage to Philip of Spain and of the 'massacring marriage' at Paris haunted Protestant minds ». ³⁵⁰ Au cœur des angoisses suscitées par les rumeurs d'union d'Élisabeth, régnait la terreur de la conversion au catholicisme et d'un nouveau désordre religieux dans une Angleterre déjà agitée par des conflits entre catholiques et protestants depuis la Réforme.

L'Autre monstrueux

Dans ce contexte de peur, la monstruosité qui était associée à l'étranger servait à dépeindre sa dangerosité. Dans le pamphlet de John Stubbes écrit en 1579, la figure du monstre est utilisée dans le titre même pour décrire l'intrusion étrangère sur le territoire : *The Discoverie of a Gaping Gulf whereinto England is like to be swallowed by another French Marriage, if the Lord forbid not the banes, by letting her Maiestie see the sin and punishment thereof*. ³⁵¹ Stubbes dépeint le mariage d'Élisabeth I^{ère} avec le Duc d'Alençon comme un acte de dévoration où un monstre marin français viendrait engloutir l'Angleterre. Dans l'utilisation de cette figure monstrueuse, Stubbes s'inscrit dans la lignée des autres pamphlétaires de son époque, qui utilisaient le monstre afin de persuader leur auditoire. ³⁵² Mais cette image lui permet également de convoquer les peurs que les contemporains ont de voir leur identité absorbée par la présence étrangère.

La monstruosité de l'autre se construit également à la Renaissance autour de la recherche d'une identité collective qui s'établit grâce à un processus de différenciation. Dans *Shakespeare and the Geography of Difference*, John Gillies montre comment la figure de l'étranger monstrueux permet, dès l'Antiquité, aux différents peuples d'Europe de se définir par contraste. ³⁵³ Les Grecs opposaient l'*oikumene* qu'ils peuplaient, aux *eschatia* où vivaient des monstres tels les amazones et les centaures. Cette opposition entre le

centre et les marges était un acte fondateur, et non une création *a posteriori* : « The mythology, poetry and drama of the barbarian should not be thought of as coming after the fact of the Hellenic border, but as a vital means of constituting it ». ³⁵⁴ Au cœur de la fondation de la cité se trouvait un Autre qui permettait de se définir par contraste. Les Romains utilisèrent cette même opposition entre les peuples du centre et les créatures monstrueuses des territoires marginaux pour construire un sentiment d'appartenance et une identité commune. À la Renaissance, cette construction de l'identité par jeu de contraste et d'opposition existe encore, comme le montre Peter Burke dans « Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe ». ³⁵⁵ Les peuples européens utilisaient les représentations attachées à des races monstrueuses bien connues, comme par exemple les *homines caudati* (hommes à queue) ou les hermaphrodites, pour caractériser leurs voisins et affirmer leur supériorité sur eux. Les Italiens, eux, étaient décrits comme des bêtes androgynes et simiesques, comme le montre la satire de 1588 écrite par William Rankin, *The English Ape*. ³⁵⁶ La notion de frontière va de pair avec le monstrueux puisqu'il la renforçait en rendant les différences entre les peuples plus tangibles et en établissant une hiérarchie entre eux.

La monstruosité qui est donnée à l'étranger met donc en scène des stratégies différentes à la Renaissance. Elle peut être un acte de différenciation par lequel une identité locale s'établit ou bien un moyen rhétorique d'exprimer le risque qui plane sur la communauté. Il faut cependant noter que cette monstruosité n'est pas nécessairement inquiétante puisque cette construction de l'Autre est un passage attendu des récits de voyage. Le lecteur de la Renaissance s'attend à y croiser des êtres difformes qui viennent satisfaire un certain plaisir du rare et du curieux. C'est ce que l'on retrouve par exemple dans la description que Raleigh offre des hommes sans tête^{ES}.

C'est cette représentation de l'autre monstrueux que l'on étudiera dans *A Midsummer Night's Dream*, *Othello* et *The Tempest*. La monstruosité de l'étranger permet, dans la comédie, la tragédie et la romance, d'exprimer le danger qui émerge de la porosité des frontières, porosité que le dramaturge ne cesse de dramatiser. Les trois pièces mettent en scène le péril de l'intrusion étrangère sur le territoire comme dans *Othello*, où l'avancée de l'armée turque menace la communauté vénitienne. ³⁵⁷ Mais l'invasion étrangère n'est pas qu'une menace dans la comédie, la tragédie et la romance, elle est actualisée et extrême. Non seulement l'étranger monstrueux s'introduit dans la communauté mais il s'unit à l'un de ses membres. Dans *Othello*, le personnage éponyme épouse Desdemona, tandis que Claribel est mariée au roi de Tunis dans *The Tempest* et que *A Midsummer Night's Dream* se clôt sur l'union entre la reine des Amazones^{ES} et Theseus. Dans cette dernière pièce, les intrigues amoureuses imbriquées ne manquent pas de créer des jeux d'échos entre les couples et l'alliance entre Bottom, l'hybride monstrueux, et Titania rappelle celle de Theseus et Hippolyta en renforçant ainsi sa monstruosité.

Des intrusions monstrueuses

Othello et la contamination monstrueuse

Othello est associé à un monstre dès le début de la pièce, et en particulier dans la scène d'ouverture. ³⁵⁸ Il est immédiatement décrit sous un jour monstrueux par Iago qui ne se réfère à lui qu'au travers d'un « he » anonyme ou de périphrases qui accentuent sa

monstruosité et son appartenance à une autre communauté. Le mystère et l'inquiétude que génèrent les références évasives au Maure sont renforcés par le fait que la scène est nocturne.

L'identité exotique d'Othello est tout de suite mise en avant dans la répétition de « the Moor ». ³⁵⁹ Le néologisme « his Moorship's ancient », construit par Iago à des fins sarcastiques, met en avant l'incongruité de la présence du personnage dans la société vénitienne par la bizarrerie du titre créé de toutes pièces, qui forme un étrange hybride entre le statut officiel porté par le suffixe « -ship » et le Maure. ³⁶⁰ La monstruosité d'Othello est renforcée par les références à son aspect physique. Roderigo indique qu'il a des lèvres épaisses, « the thicklips », et Iago multiplie les références à son hybridité : « Moorship », « an old black ram », « a Barbary horse ». ³⁶¹ L'hybridité d'Othello, mi-homme, mi-animal et mi-étranger, mi-Vénitien, ainsi que les références à sa couleur de peau conjurent un portrait mental monstrueux du personnage. ³⁶²

La monstruosité d'Othello se construit également ici sur les représentations monstrueuses des peuples africains qui, à la Renaissance, faisaient d'eux des êtres lascifs, aux pratiques sexuelles transgressives qui menaçaient les distinctions entre les sexes. ³⁶³ Ainsi, le personnage tragique est monstrueux car il est animalisé, a une peau noire et appartient à un autre monde : « Barbary » fait référence à la Côte des Barbaresques qui était le nom utilisé pour désigner la côte du Maghreb. La monstruosité du personnage est donc établie dès les premiers moments de la pièce et est intrinsèquement liée à ses origines et à sa couleur de peau.

L'intrusion de cet étranger monstrueux dans la tragédie, et son union avec une Vénitienne, présente un danger pour la communauté occidentale, danger qui s'exprime à son tour grâce au vocabulaire et à la rhétorique du monstrueux comme si la monstruosité d'Othello ^{¶¶} venait contaminer Venise. La présence du Maure dans cette société menace de transformer son identité ethnique et politique et de changer les Vénitiens en monstres.

« O Treason of the blood ! » : la monstruosité de l'hybride et la peur du métissage ³⁶⁴

Dans *Shakespeare and the Geography of Difference*, Gillies montre comment dans *Othello* ^{¶¶}, l'intrusion d'étrangers sur le sol vénitien engendre une véritable angoisse de la mixité ethnique qui s'exprime dans les références lancinantes à sa couleur de peau. ³⁶⁵ Il montre que le Duc et Desdemona, pourtant favorables au mariage, ne cessent de s'y référer dans d'étranges antithèses. Alors même qu'ils veulent faire oublier la peau d'Othello pour en vanter la vertu, ils font rejaillir sa carnation, comme si malgré la qualité du personnage, celle-ci ne pouvait pas être totalement normalisée. Ceci apparaît par exemple lorsque le Duc invite Brabantio à considérer la valeur de son gendre : « If virtue no delighted beauty lack / Your son-in-law is far more fair than black ». ³⁶⁶ Ici, malgré sa volonté de rendre compte de la valeur morale d'Othello, le personnage ne peut s'empêcher de faire rejaillir sa monstruosité en évoquant sa couleur de peau. Le compliment est d'autant plus ambigu que le Duc associe syntaxiquement la peau noire à l'immoralité dans l'opposition qu'il construit entre « fair » et « black ».

L'impossibilité d'oublier la peau noire d'Othello est liée au fait que son union avec Desdemona doit donner naissance à une descendance métisse, où la peau blanche de la mère risque d'être perdue. George Best éclaire cette angoisse puisqu'il relate, dans *A True Discourse of the Late Voyages of Discoverie*, la naissance d'un enfant métisse issu de l'union entre une Anglaise et un Africain. La peau noire de l'enfant suscita de

nombreuses inquiétudes dès lors qu'elle remettait en question les causes climatiques qui lui étaient attribuées. Si un enfant né sur le territoire anglais pouvait arborer une telle couleur de peau, c'est que le soleil africain n'en était pas l'unique cause, et par conséquent, cette carnation pouvait apparaître en Angleterre aussi bien que sur les terres lointaines.³⁶⁷ Dans *Othello*, le risque de la mixité ethnique ne s'exprime pas uniquement dans les références lancinantes à la peau noire.³⁶⁸ Il s'incarne également dans des représentations monstrueuses de la descendance de Desdemona et d'Othello, représentations qui font ressortir cette angoisse du métissage.

La peur de la mixité est tout particulièrement forte à l'acte I. Elle s'illustre dans les références que Iago fait à la descendance hybride de Desdemona et d'Othello^{FF}. Les petits enfants de Brabantio sont tour à tour des démons et des hybrides, à mi-chemin entre l'homme et le cheval : « the devil will make a grandsire of you », « you'll have your nephews neigh to you, you'll have coursers and jennets for germans ! ».³⁶⁹ Dans ses allusions aux enfants de Desdemona et Othello, Iago montre une maîtrise redoutable de la rhétorique du monstrueux puisqu'il accentue la monstruosité de la descendance en accumulant plusieurs monstruosité. Il fait tout d'abord écho aux représentations communes du diable qui était souvent peint en noir.³⁷⁰ Cette référence à la noirceur du diable rappelle la carnation d'Othello et le péché de Ham qu'elle était censée incarner. Iago évoque également des hybrides, mi-homme, mi-cheval, hybrides qui se retrouvent dans l'auberge où furent Desdemona et Othello, le Sagittaire.³⁷¹ Cette hybridité de la descendance évoque une autre représentation monstrueuse courante des peuples africains dont il était dit qu'ils s'adonnaient à des relations sexuelles transgressives entre espèces.³⁷² Iago manipule avec un certain brio l'imaginaire monstrueux qu'il amplifie en accumulant les images de monstres mais aussi en choisissant, parmi les différentes monstruosité dont dispose la Renaissance, l'une de ses plus horribles matérialisations, à savoir l'accouplement contre-nature entre un être humain et un animal.³⁷³ Ce genre de relations sexuelles suscitait une révolte tout particulièrement vive à la Renaissance comme en témoigne le dégoût d'Ambroise Paré^{FF} :

Il est, lorsque cela se fait, une chose fort malheureuse et abominable, et grand horreur à l'homme ou à la femme se mêler et s'accoupler avec les bêtes brutes : et partant aucuns naissent demi hommes et demi bêtes.³⁷⁴

Le ton hyperbolique employé ici témoigne de l'effroi du commentateur qui cherche à communiquer à son lecteur l'horreur de telles pratiques. Il livre un portrait très sombre de celles-ci puisqu'il précise qu'athées et sodomites y sont tout particulièrement prompts.³⁷⁵ L'accumulation de transgressions et de vices donne ainsi une image abjecte des relations sexuelles entre espèces. La réaction de Giraud de Barri, contant l'accouplement entre une Irlandaise et un bouc dans *The History and Topography of Ireland* écrit en 1188, est tout aussi violente :

How unworthy and unspeakable! How reason succumbs so outrageously to sensuality! That the lord of the brutes, losing the privileges of his high estate should descend to the level of the brutes, when the rational submits itself to such shameful commerce with a brute animal!³⁷⁶

La révolte de Giraud de Barri semble, elle, découler de l'avilissement de l'humain qui, se laissant aller à ses désirs, s'animalise. L'abdication de sa raison et l'abandon à des passions contre-nature sont rapportés avec terreur.

En convoquant cet imaginaire, Iago amène la peur de la mixité ethnique à un paroxysme et garantit la violence de la réaction de Brabantio. Sa révolte s'exprime dans la saturation de son discours par des structures interrogatives et lapidaires comme par

exemple : « Where didst thou see her ? – O unhappy girl ! - / With the Moor, say'st thou ? – Who would be a father ? ». ³⁷⁷ Le rythme saccadé, l'accumulation de phrases courtes et interrogatives font écho à l'incapacité qu'exprime Giraud de Barri de décrire avec le langage un acte aussi monstrueux (« how... unspeakable ! »). L'irrationalité de l'acte que l'ecclésiastique évoque donne aussi lieu à une abdication de la raison chez ceux qui l'imaginent.

Le danger de la mixité ethnique est ainsi exprimé avec force dans ce passage dans la concentration d'images monstrueuses et dans la convocation d'une monstruosité tout particulièrement abjecte. Ce n'est pas la seule menace qui plane sur la société vénitienne puisque son régime politique risque également de devenir monstrueux, point qui a moins souvent été abordé par la critique qui se concentre essentiellement sur la perversion de l'identité ethnique et religieuse. ³⁷⁸

Gillies montre, dans *Shakespeare and the Geography of Difference*, comment l'intégration d'Othello dans la société vénitienne fait écho au risque d'une invasion turque et comment de ce fait, le rôle militaire d'Othello est paradoxal : « In *Othello*, the defence of Venice is entrusted to a moor whose name punningly invokes that of Venice's arch-enemies ». ³⁷⁹ D'après Gillies, Othello pourrait provenir de « Othoman », le nom du fondateur de l'Empire Ottoman. ³⁸⁰ Ce parallèle entre les deux noms est ménagé dans la pièce même lorsque le Duc s'adresse au personnage éponyme : « Valiant Othello, we must straight employ you, / Against the general enemy Ottoman ». ³⁸¹ Alors que le propos vise à distinguer le personnage de l'ennemi en insistant sur la valeur d'Othello et en créant une opposition entre les noms dans les vers, il génère un lien phonique et visuel entre les deux. Ce lien est d'autant plus fort que c'est la première fois qu'Othello est nommé dans la pièce et que la référence à « general » crée un jeu de mots avec le statut militaire du personnage.

Au-delà des parallèles qu'on peut établir entre les Turcs et Othello, la menace politique s'exprime elle aussi au travers du monstrueux. La présence du monstre, de l'étranger dans la société apparaît comme une contamination où la monstruosité se diffuse sur la scène politique transformant le régime vénitien en gouvernement monstrueux.

« *Are we turned Turks ?* » : la naissance d'un régime politique monstrueux ³⁸²

La maison de Brabantio et le corps de Desdemona sont décrits par Gillies comme des microcosmes faisant directement écho à Venise : « The moor's political and military penetration of the city is thus recapitulated at the level of Brabantio's house, and thence at the level of Desdemona's body ». ³⁸³ L'intrusion de l'étranger dans la ville, sa transgression des limites, ne cesse ainsi de se répéter dans la maison de Brabantio puis dans le corps de Desdemona. Ce parallèle entre les différents espaces permet également de voir comment la présence d'Othello à Venise donne naissance à des régimes politiques monstrueux, d'abord dans la sphère intime de la famille.

Alors qu'il se résigne à voir sa fille partir avec le Maure, Brabantio se lamente : « I am glad at soul I have no other child, / For thy escape would teach me tyranny / To hang clogs on them ». ³⁸⁴ La tyrannie est associée à un régime monstrueux depuis l'antiquité lorsque Platon la décrit comme la perversion de la démocratie, qui par obsession de l'égalité entre les individus donne à la multitude le pouvoir. C'est cette multitude que Coriolanus décrit comme monstrueuse lorsqu'il demande aux patriciens romains : « Why, / You grave but reckless senators, have you thus / given Hydra here to choose an officer ». ³⁸⁵ L'hydre, arborant des centaines de têtes, caractérise la cacophonie de la

foule et le désordre politique qu'elle génère. Shakespeare dans cet emploi qu'il fait de la monstruosité pour décrire la tyrannie n'est pas une exception à la Renaissance, puisqu'il était courant de décrire les tyrans comme des êtres monstrueux. On trouve en particulier de nombreuses références à Caligula et à Néron où les deux empereurs romains sont qualifiés de monstres comme dans l'exemple suivant, datant de 1567 : « Octavia the chast Emperesse and wife of that monster Nero ». ³⁸⁶ La monstruosité de Néron s'oppose à la vertu de sa femme.

Aussi, c'est tout naturellement que dans *Othello*^[1], le microcosme familial menace de tomber dans la tyrannie dès lors que le monstre s'introduit dans la demeure de Brabantio.

La monstruosité du régime de Brabantio n'est pas seulement liée à son caractère tyrannique mais tient aussi à son exotisme. En s'inventant tyran, le père de Desdemona dit qu'il aurait voulu enchaîner ses enfants, « To hang clogs on them ». ³⁸⁷ Dans le contexte de la pièce où la présence ottomane est très marquée, cette référence aux chaînes et à la privation de liberté rappelle les pirates turcs qui sillonnaient la Méditerranée et qui y capturaient des Européens pour les asservir. John Smith est l'un des exemples les plus célèbres de ces pratiques puisqu'il fut capturé et asservi au début du XVII^{ème} siècle par des Turcs.

La crainte de la capture était d'autant plus forte que la seule façon d'échapper à l'esclavage était de se convertir à l'Islam. ³⁸⁸ Cette menace de capture et d'asservissement est très présente dans *Othello*^[1] puisque le personnage éponyme semble en avoir été la victime malheureuse dans son passé : « being taken by the insolent foe / And sold to slavery ». ³⁸⁹ Dans le récit autobiographique qu'il fait à Desdemona, Othello se présente comme la victime de pratiques barbares et renverse ainsi les représentations attachées à son identité. Il n'est plus un païen monstrueux mais se décrit comme un chrétien européenisé. Il semble donc y avoir une inversion des rôles puisque Othello, devient la victime des barbares tandis que Brabantio lui se change en tyran monstrueux, en « insolent foe », prêt à asservir ses enfants. Le régime politique qui s'installe dans la sphère familiale tire sa monstruosité de la tradition antique et de la monstruosité attachée aux étrangers.

Le régime politique vénitien devient lui aussi monstrueux. Ce sont d'abord les affaires militaires et diplomatiques de la ville qui sont menacées puisqu'elles prennent soudain des proportions monstrueuses comme l'indique un sénateur lorsqu'il évoque les nouvelles de l'avancée des Turcs : « They are disproportioned ». ³⁹⁰ Les nouvelles sont disproportionnées et le Duc y répond avec incrédulité : « there is no composition in these news / That gives them credit ». ³⁹¹ Le Duc réaffirme ici la monstruosité du rapport puisqu'il lui inspire la même incrédulité que celle des contemporains face aux récits des voyageurs, accusés de mentir dans leurs récits de rencontre avec des monstres. ³⁹²

Le début *in medias res* de la scène I. 3 crée un lien direct entre l'intrigue amoureuse et l'intrigue politique et militaire qu'introduit ce passage : « there is no composition in these news / That gives them credit ». ³⁹³ Pour les spectateurs, le Duc et le sénateur paraissent évoquer le mariage secret de Desdemona et d'Othello^[1] qui suscite lui aussi l'incrédulité. L'ambiguïté du propos crée une continuité profonde entre les affaires de la cité et le mariage, ce qui montre bien que l'intrusion de l'étranger monstrueux dans Venise menace l'ordre politique.

La menace politique semble actualisée par la suite à Chypre lorsque Othello^[5], arrivant sur scène après la rixe entre ses hommes s'exclame : « Are we turned Turks ? and to ourselves do that / Which heaven hath forbid the Ottomites ? / For Christian shame, put by this barbarous brawl ». ³⁹⁴ Les Vénitiens sont ici présentés comme les monstres exotiques. Leurs pratiques sont barbares et impies tandis qu'Othello est de nouveau européanisé et se fait le représentant de la foi chrétienne. Othello renforce sa propre hybridité ici en s'incluant dans le pronom personnel, « we » et en réaffirmant que sa foi est chrétienne. Cassio, Montano et les autres deviennent les équivalents des Turcs qu'ils combattent, l'ordre politique devient monstrueux et la prédiction de Brabantio semble se réaliser : « For if such actions may have passage free / Bond-slaves and pagans shall our statesmen be ». ³⁹⁵ Alors qu'au début de la pièce, le père de Desdemona mettait en garde les Vénitiens contre la corruption du régime, celle-ci semble actée au deuxième acte. Ce qui apparaît également en filigrane dans cette remarque, c'est la dangerosité associée aux échanges commerciaux maritimes qui promettaient l'enrichissement mais qui ouvraient aussi des espaces, des passages, par lesquels les étrangers pouvaient pénétrer dans le territoire local.

« *Massacring Marriage* » : le mariage comme moment décisif³⁹⁶

Le basculement du régime politique vénitien dans la monstruosité n'a lieu qu'après l'union entre le Maure et la fille de Brabantio. Avant cette union, Othello^[5] brille sur le champ de bataille et sa valeur est célébrée. Le personnage est aimé et estimé par les Vénitiens comme le montrent les mots du Duc lorsque Othello apparaît sur scène : « Here comes Brabantio and the valiant Moor ». ³⁹⁷ L'évolution du comportement de Brabantio est remarquable puisque avant le mariage d'Othello, il invite volontiers celui-ci dans sa demeure pour satisfaire son goût pour l'exotisme et le monstrueux. Après le mariage néanmoins, l'étranger ne lui inspire que dégoût et révolte.

Comment le danger devient-il si fort par la suite ? Le risque d'une altération du sang vénitien est bien sûr présent, mais il est aussi intéressant d'étudier le danger de contamination politique qu'amène le mariage. L'union de Desdemona et d'Othello^[5] n'est pas sans rappeler l'enlèvement des Sabines. Brabantio dit au Duc que sa fille lui a été enlevée : « She is abused, stolen from me ». Othello aurait, à l'image des Romains, volé la jeune femme. Iago joue aussi sur cette idée d'enlèvement lorsqu'il répète : « Thieves, thieves, thieves !... / Thieves, thieves ! » et qu'il dit à Brabantio : « you're robbed ». ³⁹⁸ Iago sous-entend qu'Othello a enlevé Desdemona et la relation sexuelle qu'il dépeint par la suite peut alors être perçue comme un viol : « an old black ram / Is tugging your white ewe ! ». ³⁹⁹ Cette image de la relation sexuelle forcée est d'autant plus révoltante qu'elle accentue les contrastes entre les peaux et diabolise Othello puisque les cornes des chèvres étaient souvent associées à celles du diable. ⁴⁰⁰

Ces images d'enlèvement et de viol rappellent la manœuvre politique des Romains qui, en s'emparant des Sabines, fondèrent Rome. C'est ce processus de création politique qui nous intéresse dans ce mythe puisqu'il donne au mariage entre Desdemona et Othello^[5] le même rôle fondateur. ⁴⁰¹ C'est à partir de l'union entre les deux personnages que le régime politique de Venise est perverti et qu'un nouvel État monstrueux est engendré. Stephen Orgel a montré que l'on retrouvait cette idée du viol comme acte politique fondateur dans *The Tempest*^[6] lorsque Caliban essaie de violer Miranda afin de peupler l'île de ses descendants. ⁴⁰² Il lit dans cette tentative du monstre une réécriture des viols fondateurs comme celui des Sabines mais aussi celui perpétré par les hommes qui

accompagnent Didon dans sa fuite, après que son frère Pygmalion a tué son mari. Ces mythes peuvent également se retrouver dans *Othello* d'autant plus que les femmes violées dans le mythe de Didon sont chypriotes, ce qui n'est pas sans rappeler la tragédie.

Le monstrueux permet donc de penser le danger que pose l'étranger dans la société vénitienne à plusieurs niveaux. Le Maure menace l'intégrité ethnique et religieuse de la ville, mais il en menace aussi le gouvernement. Son alliance avec Desdemona semble être l'acte fondateur d'un nouvel ordre politique qui change le régime en monstre tyrannique, qui transforme les citoyens en Turcs et la descendance vénitienne en hybrides. Cette continuité entre la monstruosité d'*Othello*⁴⁰³ et les transformations monstrueuses qu'il impose à la communauté permet ainsi de lire son intrusion comme une contamination.

Dans *The Tempest*⁴⁰⁴, l'union de Claribel et du roi de Tunis est également dépeinte comme une union monstrueuse et délétère. Il ne s'agit plus ici d'envisager le monstrueux comme une contamination mais plutôt comme la cause d'une perte. Le gouvernement part à la dérive et la lignée royale risque de s'éteindre.

Dérives de l'identité ethnique et du gouvernement dans **THE TEMPEST**

Un régime à la dérive

*The Tempest*⁴⁰⁵ est hantée par l'union de Claribel avec un étranger monstrueux, le roi de Tunis. Lorsqu'il évoque cette union, Gonzalo la présente par le biais d'une figure oxymorique : « the marriage of the King's fair daughter Claribel to the King of Tunis ». ⁴⁰³ En précisant que la fille d'Alonso a le teint clair, Gonzalo crée ici un contraste implicite avec la peau sombre du Roi africain. À la laideur présumée de celui-ci s'oppose également la beauté extraordinaire de Claribel dont Adrian dit « Tunis was never graced before with such a paragon to their queen ». ⁴⁰⁴ C'est par ce jeu d'opposition que se construit la monstruosité du souverain. Dès le départ, l'union entre les deux personnages est présentée comme une union contre-nature et ne manque pas d'avoir un impact délétère sur la communauté.

Après avoir quitté les côtes africaines où le mariage a été célébré, le bateau du Roi de Naples et de ses hommes fait naufrage. La remarque de Sebastian : « 'Twas a sweet marriage, and we prosper well in our return » est doublement ironique puisque le mariage n'avait rien de plaisant et que le retour des hommes vers les côtes européennes est un désastre. ⁴⁰⁵ Cette image du bateau qui fait naufrage convoque la fameuse représentation que Platon fait du bon gouvernement. Grâce au pilotage éclairé des Philosophes-Rois, la cité est orientée dans la bonne direction. À l'inverse, une mauvaise conduite ne peut mener le peuple qu'à la dérive. Le bateau qui fait naufrage au début de la pièce fait écho au bateau métaphorique de la Cité et montre que l'union entre Claribel et le Roi de Tunis met en péril la bonne conduite politique de la communauté. Le roi est d'ailleurs sévèrement blâmé par Sebastian qui l'accuse de mauvais gouvernement : « Sir, you may thank yourself for this great loss ». ⁴⁰⁶ La mort présumée de Ferdinand est liée aux mauvaises décisions politiques du Roi. Cette perversion du pouvoir politique se matérialise d'ailleurs plus tard dans la pièce avec le régime burlesque composé par Stephano, Trinculo et Caliban. ⁴⁰⁷

Le roi a mis en péril son régime mais aussi sa propre descendance dans cette alliance entre sa fille et le monarque africain : « Would I had never / Married my daughter there, for coming thence / My son is lost, and, in my rate, she too ». ⁴⁰⁸

« *Peopled else / This isle with Calibans* » : le danger du métissage ⁴⁰⁹

La mort présumée de Ferdinand ainsi que l'éloignement de Claribel privent le roi de sa descendance, privation qui entraîne la perte inéluctable de sa lignée. La famille royale est à jamais corrompue par l'intrusion d'un sang monstrueux. L'image de dévoration convoquée par Alonso renforce cette idée qu'une créature monstrueuse condamne la famille royale : « O thou mine heir / Of Naples and of Milan, what strange fish / Hath made his meal on thee ? ». ⁴¹⁰ Le monstre marin ⁴¹¹ qui dévore Ferdinand enlève à Alonso son unique héritier, tout comme le Roi de Tunis le prive d'une descendance au sang pur. Les images de dévoration et de monstres marins qui sont évoquées ici ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le pamphlet de Stubbes qui décrivait la perte de l'identité anglaise grâce aux mêmes représentations monstrueuses. ⁴¹¹

Dans *The Tempest* ⁴¹² comme dans *Othello* ⁴¹³, les unions entre un Européen et un étranger monstrueux sont délétères pour le régime politique et pour l'intégrité ethnique de l'Europe. La menace du métissage est d'ailleurs exprimée une nouvelle fois dans la pièce lorsqu'il est dit que Caliban a entrepris de violer Miranda dans le passé afin de s'assurer une descendance : « I had peopled else / This isle with Calibans ». ⁴¹² La perversion du sang européen apparaît dans la génération d'enfants monstrueux présentés comme des équivalents parfaits de leur père, des petits « Calibans ». La création de cette nouvelle catégorie grammaticale, qui érige le nom du monstre en nom de nationalité, enregistre la naissance d'un peuple monstrueux nouveau.

La ressemblance entre le père et sa descendance renforce également l'idée que l'identité européenne est menacée puisque la similitude avec le géniteur rend ces enfants désormais conformes à la norme. Dans *De la génération et la corruption*, Aristotele ⁴¹³ note en effet que les naissances monstrueuses sont le fait de l'incapacité de la semence paternelle à donner une forme à la matière inerte maternelle. ⁴¹³ De cette incapacité naît un être monstrueux, qui se définit comme tout individu ne ressemblant pas à son père. Ici, la semence paternelle accomplit parfaitement sa fonction puisque la descendance de Caliban et de Miranda ne présente pas de défaut de ressemblance avec le géniteur. L'intégrité ethnique européenne est d'autant plus en danger que le monstrueux devient la norme et non plus l'exception.

Les étrangers menacent donc l'intégrité politique et ethnique des Napolitains et des Milanais dans *The Tempest* ⁴¹⁴. L'intrusion de Ferdinand dans l'intrigue permet néanmoins d'apporter une union salvatrice et de préserver la communauté. Le mariage entre Miranda et le fils d'Alonso a une fonction correctrice. Les naufragés arrivent sur l'île vêtus des mêmes habits que ceux qu'ils portaient pour le mariage de Claribel : « methinks our garments are now as fresh as when we put them on first in Afric, at the marriage of the King's fair daughter Claribel to the King of Tunis ». ⁴¹⁴ Le fait que leurs habits soient aussi propres et aussi frais qu'en Afrique les replace dans les mêmes circonstances et les rend aptes à célébrer une nouvelle union, qui cette fois est dépourvue de toute dangerosité puisque Ferdinand et Miranda sont tous deux des représentants de la communauté. *The Tempest* propose donc un retour non seulement au pouvoir légitime avec la réhabilitation de Prospero, mais aussi aux unions salutaires.

Amours contre-nature ou la dangerosité latente d'Hippolyta.

A Midsummer Night's Dream^[1] est, comme nous l'avons indiqué dans le bilan critique, l'une des grandes oubliées des études sur le monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare. Pourtant, la pièce met bien en scène l'intrusion d'un être monstrueux dans une communauté européenne puisque Hippolyta est la Reine des Amazones^[2], peuple exclusivement féminin vaincu par Theseus. Le silence critique autour d'Hippolyta signifie-t-il que dans *A Midsummer Night's Dream*, l'intégration du monstre est réussie, que sa présence est banalisée?

« *The bouncing Amazon* » : *Hippolyta, une Amazone entre domination et soumission*⁴¹⁵

Les Amazones^[3] apparaissent dans le canon des races monstrueuses érigé depuis l'Antiquité, aux côtés d'autres monstres bien connus tels que les hommes sans têtes, les cynocéphales^[4], les sciapodes^[5], etc. Ce peuple monstrueux, exclusivement féminin, menaçait les gouvernements patriarcaux d'Europe puisque leur royaume n'était pas localisé dans des espaces lointains mais dans des territoires limitrophes.⁴¹⁶ La crainte que les Amazones inspiraient aux hommes était due à cette proximité mais aussi à certaines de leurs pratiques monstrueuses puisqu'elles étaient souvent associées aux anthropophages.⁴¹⁷ John Knox^[6] joue d'ailleurs sur ces représentations des Amazones pour livrer un portrait des effets monstrueux des gouvernements féminins dans son pamphlet de 1558 contre Marie Tudor, *The First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women* :

They shuld iudge the hole worlde to be transformed into Amazones^[7], and that suche a metamorphosis and change was made of all the men of that countrie, as poetes do feyn was made of the companyons of Vlisses, or at least, that albeit the owtwarde form of men remained, yet shuld they iudge that their hartes were changed frome the wisdom, vnderstanding, and courage of men, to the foolish fondnes and cowardise of women.⁴¹⁸

Les Amazones^[8] n'apparaissent pas ici pour décrire Marie Tudor mais plutôt pour décrire les sujets d'une monarchie. Sous un gouvernement féminin, les hommes abandonnent leur vertu masculine pour la folie, la lâcheté féminine et ainsi, ils se féminisent. John Knox^[9] réutilise la figure mythique de l'Amazone, qu'il transpose aux citoyens masculins d'Angleterre, pour montrer le résultat monstrueux qu'engendrerait un gouvernement féminin.

Du fait de ces représentations diverses, l'intégration d'Hippolyta dans la société athénienne pourrait ainsi présenter un danger. Comme Othello^[10] et le Roi de Tunis, elle pourrait contaminer la vie politique ainsi que l'identité ethnique d'Athènes et les faire basculer dans le monstrueux. Ce risque n'apparaît cependant pas de manière explicite dans *A Midsummer Night's Dream*^[11]. Ania Loomba explique cette absence : «the Amazons... featur[e] the containment of an alien, seductive, and powerful woman, and in story after story, Amazonian queens are subdued and often married by Greek heroes like Theseus».⁴¹⁹ Elle montre que l'intégration par la force et le mariage de femmes exotiques et monstrueuses, loin de déstabiliser le régime en place, pouvait au contraire renforcer le pouvoir du monarque qui, en réussissant à soumettre une reine étrangère, montrait que sa domination s'étendait aussi bien sur son territoire que sur les espaces limitrophes et lointains. Theseus rappelle ainsi dès le début de la pièce qu'il a soumis l'amazone grâce à la force de ses armes. Il a défait le régime matriarcal et lui a imposé une domination masculine : « Hippolyta, I wooed thee with my sword, / And won thy

love doing thee injuries ». ⁴²⁰ La représentation commune à la Renaissance de l'amour décrit comme une blessure passe ici du sens figuré au sens littéral, ce qui permet à Theseus d'asseoir sa puissance et d'annihiler la dangerosité d'Hippolyta.

Malgré cela, l'intrusion d'un élément étranger et monstrueux dans la société athénienne n'est pas inoffensive. Une menace latente persiste et s'exprime tout au long de la pièce dans le portrait inquiétant qui est donné des amours alliant le lointain et le local, l'exotique et le familier, le monstrueux et la norme. Il ne s'agit pas dans *A Midsummer Night's Dream* ⁴²¹ de penser l'intrusion du monstre dans la société en terme de contamination mais d'amours dangereuses.

Ces amours dangereuses sont structurelles dans la pièce qui ne cesse de créer des jeux d'échos et même des emboîtements entre l'univers des fées et des hommes. La même thématique des amours monstrueuses se retrouve dans les trois intrigues amoureuses. Theseus s'allie avec une représentante des races monstrueuses pliniennes, Titania avec l'hybride qu'est Bottom et le quatuor amoureux composés par Hermia, Lysander, Helena et Demetrius ne cesse de déployer des amours contre-nature.

Amours exotiques, amours périlleuses

La révolte d'Egeus face à la volonté d'Hermia d'épouser Lysandre ressemble sensiblement à celle de Brabantio. Les deux pères convoquent l'image de l'ensorcellement afin de justifier le choix de leur fille. Egeus s'écrie : « This hath bewitched the bosom of my child » et Brabantio accuse Othello ⁴²² d'avoir séduit Desdemona « By spells and medicines bought of mountebanks, / For nature so preposterously to err... Sans witchcraft could not ». ⁴²³ La comédie et la tragédie partage donc cette thématique et l'autorité bafouée du père est dans les deux cas perçue comme le résultat d'un enchantement. La pratique de la magie, et en particulier de la magie noire, était associée aux sorcières à la Renaissance mais aussi aux étrangers. Ania Loomba montre qu'elle était en particulier liée aux Égyptiens et aux Bohémiens. ⁴²⁴ Ces derniers effrayaient tout particulièrement car on les accusait de jeter des sorts, d'utiliser la magie afin de tromper.

Dans son accusation, Egeus convoque ces représentations en disant que Lysander a gagné le cœur de sa fille par la ruse et la tromperie : « Thou hast... sung / with feigning voice verses of feigning love » ou encore « with cunning hast thou filched my daughter's heart ». ⁴²⁵ La répétition de « feigning » éclaire la tromperie dont Egeus accuse Lysander puisque le verbe désignait le chant dans un sens archaïque mais aussi la supercherie et l'imposture. Il en va de même pour « cunning » qui indique que le jeune homme fait preuve de ruse. ⁴²⁶ La rhétorique d'Egeus dépeint ainsi Lysander en Bohémien, d'autant plus qu'il associe le jeune homme à la lune lorsqu'il dit : « thou hast by moonlight at her window sung ». ⁴²⁷ L'astre lunaire est l'astre de prédilection des amoureux qui aiment se retrouver la nuit, mais c'est aussi celui des Bohémiens, communément appelés « moonmen ». ⁴²⁸ Ils étaient appelés ainsi car on leur attribuait la faculté de changer d'aspect au gré de leurs envies et de leurs tromperies. Leur peau sombre était considérée comme artificielle, un masque qu'ils revêtaient pour tromper leurs pauvres victimes. Dans *A Midsummer Night's Dream* ⁴²⁹, Lysander fera preuve d'une telle inconstance, revêtant le masque de l'amoureux tour à tour pour Hermia et pour Helena qui se croiront trompées.

Egeus accuse donc Lysander d'avoir utilisé la magie et la tromperie à la manière d'un Bohémien, pour piéger sa fille qui, en acceptant ses faveurs, en est elle aussi devenue

monstrueuse. Egeus la décrit à présent comme un montre ingrat et désobéissant : « Turned her obedience, which is due to me, / To stubborn harshness », ⁴²⁷ L'idée que la désobéissance et l'ingratitude sont des monstres n'est pas étrangère à l'univers shakespearien puisqu'on la retrouve dans *King Lear*^{FF}. La dangerosité de l'amour qui met en péril l'autorité paternelle d'Egeus est exprimée au travers d'une certaine représentation de la monstruosité de l'étranger.

D'autres passages de la pièce rappellent que les amours entre les peuples monstrueux des marges et les Athéniens sont périlleuses. Après cette confrontation avec son père, Hermia évoque le destin tragique de Didon : « By that fire which burned the Carthage queen / When the false Trojan under sail was seen », ⁴²⁸ Hermia reprend ici la version de Virgile dans laquelle Didon s'éprend d'Enée et s'immole lorsque celui-ci l'abandonne à Carthage, ville qu'elle fonde après avoir fui son frère Pygmalion. Il existe cependant une autre version dans laquelle Didon se suicide en se jetant dans un bûcher pour éviter de se marier avec Iarbas, un roi nomade africain. Cette autre version rappelle la dangerosité de toute alliance entre un étranger monstrueux et un occidental, dangerosité qui est également convoquée dans les références qu'Hermia fait à Cléopâtre. Alors qu'elle s'éveille en sursaut, elle s'écrie : « Do thy best / To pluck this crawling serpent from my breast ! » et plus loin, « Methought a serpent ate my heart away », ⁴²⁹ Il semble qu'Hermia se rêve en Cléopâtre puisqu'elle rencontre la même fin tragique que celle-ci. Cette référence à la reine égyptienne et à son suicide rappelle de nouveau la dangerosité de toute alliance entre un étranger et un occidental puisque Cléopâtre causa la perte d'Antoine.

Bien que la dangerosité des alliances entre étrangers monstrueux et Athéniens ne soit que latente dans *A Midsummer Night's Dream*^{FF}, elle rejaillit à plusieurs reprises dans la convocation de diverses images. Les relations amoureuses qui unissent occidentaux et étrangers sont contre-nature et périlleuses. Notons que Robin Goodfellow se dit « swifter than arrow from the Tartar's bow », ⁴³⁰ Les flèches des Tartares étaient réputées pour leur rapidité et Robin Goodfellow indique ainsi sa volonté à servir promptement son maître. Cette flèche rappelle aussi l'arme de Cupidon, qui est mentionnée par Oberon deux vers plus loin : « Hit with Cupid's archery », ⁴³¹ Les deux flèches s'opposent ici puisque Robin Goodfellow est un piètre entremetteur qui contrarie les amours, fait naître des unions contre-nature, au lieu d'unir les amants. La référence aux Tartares revêt ainsi une nouvelle signification car elle sous-entend que l'introduction d'un élément étranger dans le règne de l'amour n'amène que chaos et désordre. Le fait de remplacer la flèche du Cupidon, mythologique, par la flèche tartare permet également de convoquer un univers géographique lointain, marginal puisque le royaume des Tartares s'étend au-delà des frontières turques. Cette substitution du géographique au mythologique convoque aussi la figure de l'Amazone dont les attributs sont l'arc et la flèche. L'arme tartare fait ainsi de nouveau écho au péril de l'intrusion d'Hippolyta, d'un élément étranger et monstrueux, dans la cité.

Conclusion

Les frontières sont déstabilisées dans *A Midsummer Night's Dream*^{FF}, *Othello*^{FF} et *The Tempest*^{FF} car ces trois pièces mettent en scène l'intrusion d'un personnage étranger et monstrueux dans l'univers occidental normatif. Cette intrusion est toujours perçue comme une menace même si dans le cas de *A Midsummer Night's Dream*, elle n'est que

latente et que dans *The Tempest*, elle est finalement évacuée grâce à l'union salvatrice de Miranda et de Ferdinand.

Dans ces trois pièces, la porosité de la frontière n'est cependant pas le seul fait d'une intrusion extérieure. Shakespeare se plaît à déplacer les sociétés européennes vers des espaces marginaux et à faire progresser ses personnages dans ces territoires. Le mouvement des protagonistes n'est pas uniquement des *eschatia* à l'*oikumene* mais aussi du centre vers les marges du monde connu. Ces mouvements vers l'extérieur bousculent les séparations entre les différents espaces et entre les habitants qui les peuplent, rendant non seulement la frontière mais aussi le concept du monstrueux poreux.

Porosité des frontières géographiques et ontologiques

« *Hic sunt dracones* » : prolifération des monstres sur la scène anglaise⁴³²

Dans *Othello*^[5], *A Midsummer Night's Dream*^[6] et *The Tempest*^[7], l'intrigue se déroule essentiellement dans des territoires marginaux. Shakespeare se plaît à mettre sur le devant de la scène des terres lointaines particulièrement fertiles en êtres monstrueux.

« *Teem with new monsters* » : terres de monstres⁴³³

Dans *The Tempest*^[8], la communauté napolitaine et milanaise se déplace sur une île dont la localisation a soulevé beaucoup de débats dans la critique. Au-delà de ces questionnements, la nature même du lieu est à questionner puisque l'île est un espace tout particulièrement propice à l'apparition de merveilles et d'êtres monstrueux, comme le montre Kappler :

S'il est des lieux particulièrement aimés de l'imaginaire, ce sont les îles. Une île, contrairement au continent, où le merveilleux est toujours englobé dans un ensemble qui en « dilue » le charme, est un univers clos, replié sur lui-même... L'île est, par nature, un endroit où le merveilleux existe pour lui-même hors des lois communes et sous un régime qui lui est propre : c'est le lieu de l'arbitraire.⁴³⁴

Ce que Kappler explique ici c'est que l'insularité est particulièrement propice au développement du merveilleux car elle permet à des formes et à des êtres de se développer de manière indépendante, sans être soumis au joug de la normativité. L'île, n'étant pas contrainte par les lois de la nature qui règnent dans les autres espaces, offre un microcosme inédit. L'espace insulaire de *The Tempest*^[9] correspond parfaitement à cette description puisqu'il est peuplé de nombreuses merveilles et de monstres. Comme le dit Dent, l'île n'est pas seulement habitée de sons et de bruits mais aussi de choses et de formes diverses : « the isle is full of Shapes and Things, as well as noises ». ⁴³⁵ Ses habitants sont de véritables merveilles de la nature et pourraient figurer dans les cabinets de curiosités de la Renaissance. ⁴³⁶ On y trouve des monstres, comme Caliban, des apparitions surnaturelles à l'image d'Ariel, et des animaux exotiques dont les « marmoset », les « scamels » que le fils de Sycorax promet d'offrir à Stephano. ⁴³⁷ Cet espace insulaire paraît également présenter des vertus merveilleuses puisque les naufragés sortent de la mer déchainée avec des vêtements secs et incroyablement frais, d'où l'étonnement de Gonzalo : « our garments, being, as they were, drenched in the sea, hold notwithstanding their freshness and gloss, being rather new-dyed than

stained with salt water ». ⁴³⁸ Dans cet étonnement apparaît l'idée que l'île est un lieu où les lois de la nature sont régies par un ordre différent. Il y a un renversement des phénomènes physiques les plus élémentaires, renversement qui semble dramatiser un effet de passage d'un monde à un autre, de l'espace familial de Naples et de Milan à un endroit marginal et monstrueux.

Cette insularité et sa capacité à engendrer des monstres et des merveilles peuvent également éclairer les lieux dans lesquels se déroule *Othello* ^[5] puisque Chypre est aussi un espace insulaire qui paraît fertile en monstres. C'est dans cet espace que naît le « green-eyed monster ». ⁴³⁹ C'est aussi là que les références aux monstres se multiplient. Le terme « monster », que l'on rencontre six fois, est uniquement utilisé à Chypre et sur les sept occurrences de « monstrous », une seulement apparaît à Venise. Chypre est également un espace marginal puisque l'île est plus proche des rivages orientaux qu'européens.

Venise est aussi un endroit particulier, qui déstabilise les frontières entre Occident et Orient et qui se révèle potentiellement fertile en êtres monstrueux. La ville fut décrite comme un espace insulaire par Gasparo Contarini dans *The Commonwealth and Government of Venice*, publié en 1599 à Londres : « [The City] is seated in the middle of the sea ». ⁴⁴⁰ Elle apparaît également comme un berceau du monstrueux car elle présente une ouverture au cosmopolitisme et à la mixité ethnique. On la décrivait comme une nouvelle Babel ou comme une courtisane à la sexualité monstrueuse : « Venice [was described] as the whore of Babylon, the universal courtesan whose legs were perpetually open ». ⁴⁴¹ Dans cette représentation, on retrouve donc le risque de la porosité de la frontière mais aussi d'une sexualité féminine insatiable, monstrueuse sur laquelle on reviendra.

Dans *A Midsummer Night's Dream* ^[6], on constate ce même mouvement du centre vers les marges. Lysander propose à Hermia de fuir loin d'Athènes : « from Athens is her house remote seven leagues ». ⁴⁴² Il affirme pouvoir trouver un refuge chez une tante qui vit à une grande distance de la cité, « seven leagues » étant une expression lexicalisée qui désigne un long chemin. Lysander invite Hermia à quitter le centre pour aller vers les marges, mouvement qui se répète par la suite plusieurs fois puisque Helena et Demetrius suivent le couple jusqu'à la forêt qui est elle aussi loin d'Athènes, « a league without the town ». ⁴⁴³ Les propos de Lysander montrent qu'il s'agit, là encore, d'un espace assez lointain du centre. Quince invite à son tour les artisans à se déplacer vers le bois, dont il réaffirme la marginalité : « in the palace wood a mile without the town ». ⁴⁴⁴ Le rappel de la distance qui sépare Athènes du bois renforce l'idée de mouvement vers les marges.

Comme les îles, ce lieu est propice à la naissance de monstres puisque c'est là que Bottom est transformé. Notons également que c'est le lieu de résidence de l'enfant indien mais aussi des « stranger companies » qu'Hermia mentionne. ⁴⁴⁵ « Stranger » évoque des personnes étrangères mais peut aussi être interprété comme une référence aux êtres étranges que la jeune femme s'attend à rencontrer dans son exil aux marges du monde connu.

Les mouvements des personnages, du centre vers les marges déstabilisent donc les frontières. Au Globe, le lointain et le monstrueux se superposent à l'univers familial de l'Angleterre et menacent l'étanchéité des frontières.

« Creature[s] of extremity »⁴⁴⁶

Certains personnages jouent également un rôle clef dans la porosité croissante des frontières. Il s'agit de ceux que Gillies a appelé les « voyageurs », ceux qui explorent les marges du monde connu. Gillies décrit ce type de protagonistes ainsi : « [he / she is a] creature of extremity, a creature of horizons, an explorer of *terra incognita* ». ⁴⁴⁷ Parmi ces personnages qui s'inscrivent dans des espaces reculés, extrêmes, inconnus, on trouve Othello^{EE} qui, par ses nombreux voyages, correspond à cette figure. Il en va de même pour Prospero qui dans sa quête de savoir se retire lui aussi vers les marges de la vie politique afin d'étudier l'inconnu : « being transported / And rapt in secret studies ». ⁴⁴⁸ Pour Gillies, ce type de personnage menace l'étanchéité de la frontière : « [they are] boundary-violators by whose means the outside chaotically intrudes ». ⁴⁴⁹ Par leur expérience et leur désir des marges, ces personnages créent une ouverture dangereuse dans la communauté.

Le personnage de Theseus correspond également parfaitement à cette catégorie. Il s'agit d'une figure mythologique extrêmement mobile, qui s'aventure dans les espaces lointains. Il fait partie de l'expédition des Argonautes, il se rend en Crète où il tue le Minotaure^{EE} et explore même les Enfers avec Pirithoos pour tâcher d'y trouver Perséphone. Son mariage avec Hippolyta, une représentante des marges, qu'il ramène volontairement à Athènes parachève son statut de transgresseur des frontières. Oberon et Titania eux aussi circulent librement dans les espaces marginaux et correspondent là encore bien à la catégorie établie par Gillies. Titania dit qu'Oberon revient des plus lointaines terres indiennes : « thou here / come from the farthest step of India ». ⁴⁵⁰ L'extrémité de l'endroit est paroxystique puisque Oberon séjournait dans la pointe la plus reculée d'un territoire déjà marginal. Titania occupe également ces terres lointaines, où elle a des sujets dont la mère de l'enfant indien : « His mother was a vot'ress of my order ». ⁴⁵¹ Non seulement Titania circule librement dans ces territoires, mais elle paraît également y asseoir son influence politique.

Les lieux marginaux qui sont projetés sur scène, ainsi que les personnages explorant les espaces reculés participent à la porosité des frontières. Mais ces frontières ne sont pas uniquement matérielles et géographiques. La déstabilisation des séparations spatiales entre le lointain, le marginal, le monstrueux et le local, le familier et la norme a pour conséquences de déstabiliser les frontières ontologiques qui séparent les occidentaux et les êtres monstrueux dans *Othello*^{EE}, *A Midsummer Night's Dream*^{EE} et *The Tempest*^{EE}.

« What monsters you make of them » : monstres occidentaux⁴⁵²

Les occidentaux monstrueusement exotiques

Dans *Constructing 'Monsters'*, Mark Thornton Burnett démontre qu'Othello^{EE} est « re-racialisé » (« re-racialized ») dans la pièce, c'est-à-dire que malgré ses efforts pour correspondre aux normes chrétiennes et européennes, il renoue avec les représentations monstrueuses des étrangers. ⁴⁵³ Il envisage de découper le corps de Desdemona dans sa rage, ce qui rappelle les anthropophages : « I will chop her into messes ! ». ⁴⁵⁴ Ce que Thornton Burnett montre, c'est que ce processus ne touche pas qu'Othello puisque la monstruosité associée à l'étranger s'applique à d'autres personnages, comme Cassio et Desdemona. Ivre, Cassio se décrit comme un diable, figure démoniaque que les peuples africains avaient, d'après les Occidentaux, érigé en Dieu, tandis qu'Othello applique des préjugés sur Desdemona afin de caractériser un

désir féminin insatiable.⁴⁵⁵ La monstruosité associée à l'étranger est donc utilisée pour décrire les occidentaux dans *Othello*. D'autres personnages dans la pièce revêtent les représentations monstrueuses attribuées aux peuples lointains comme Brabantio qui se transforme en tyran turc et les Vénitiens qui deviennent semblables aux Ottomans dans leur querelle.

La monstruosité supposée des étrangers est également utilisée dans *A Midsummer Night's Dream*⁴⁵⁶ pour décrire les personnages. Lysander exprime son rejet d'Hermia en lui associant une peau noire monstrueuse. Il la chasse en lui criant : « Away, you Ethiop » ou encore « Out, tawny Tartar ».⁴⁵⁶ Ces deux exemples témoignent par ailleurs de l'amalgame des différents peuples lointains qui mettent en scène les mêmes monstruosité malgré leur séparation géographique. Helena est elle aussi racialisée, mais cette fois à des fins mélioratives puisque Demetrius associe sa peau blanche aux neiges d'une montagne turque : « The pure congealèd white – high Taurus' snow / Fanned with the eastern wind ».⁴⁵⁷ Il paraît oxymorique de choisir cette topographie étrangère pour décrire la perfection de la peau blanche de la jeune femme. Cependant, la rareté d'un monstre était parfois appliquée à la beauté féminine pour en révéler le caractère exceptionnel. La référence aux neiges de la montagne turque, en convoquant un lointain exotique et fascinant, permet de livrer un portrait merveilleux de la beauté d'Helena.

Lysander et Demetrius sont également « re-racialisés » mais leur monstruosité est elle liée à leurs mœurs plus qu'à leur apparence. Dans les marges du monde connu, dans le bois, leur désir sexuel et leurs passions prennent le pas sur leur rationalité, et ils menacent d'adopter les mœurs sexuelles transgressives attribuées aux étrangers.⁴⁵⁸ Lysander presse Hermia de l'accepter comme compagnon dans son lit de fortune tandis que Demetrius annonce à Helena qu'il la violera si elle continue de le suivre : « I shall do thee mischief in the wood ».⁴⁵⁹ Demetrius signale qu'il est prêt à s'abandonner à ses désirs licencieux lorsqu'il menace la virginité de la jeune femme. De plus, il affirme à Helena qu'il la laissera sans protection : « I'll... leave thee to the mercy of wild beasts ».⁴⁶⁰ La férocité des bêtes sauvages qui est évoquée ici n'est pas sans rappeler la brutalité du jeune homme. À travers ces bêtes sanguinaires, il dresse son propre portrait monstrueux et convoque l'image des anthropophages qui comme les animaux féroces des bois, n'hésiteraient pas à déchiquer le corps de la jeune femme pour en faire leur festin.

La monstruosité des occidentaux n'est pas qu'exotique. D'autres monstres tels que les monstres mythologiques et les animaux monstrueux sont aussi convoqués pour les décrire. Dans *A Midsummer Night's Dream*, *Othello* et *The Tempest*, les représentants de la norme se changent en monstres protéiformes.

Les occidentaux : monstres protéiformes

Helena associe Demetrius à un hybride mythologique, le griffon : « The dove pursues the griffin ».⁴⁶¹ Elle inverse ici le cycle usuel de la prédation puisque ce sont à présent des animaux frêles et inoffensifs qui pourchassent des créatures sanguinaires mais, la dangerosité de Demetrius est bien présente. Le griffon, un hybride avec le buste d'un aigle et le corps d'un lion, était réputé pour être un animal tout particulièrement dangereux. D'après Mandeville⁴⁶², il est fort comme huit lions et cent aigles.⁴⁶² Ainsi, en associant Demetrius au griffon, Helena en révèle la férocité. Elle montre aussi le péril qu'elle encourt à ses côtés puisque les hybrides étaient souvent associés à un désir

sexuel incontrôlé. Les satyres par exemple, mi-homme, mi-bouc, étaient décrits comme des êtres tout particulièrement lascifs.⁴⁶³ Les références à des monstres mythologiques permettent également de caractériser certains personnages de *The Tempest*⁴⁶⁴. Durant la scène du banquet, Sebastian s'écrie : « Now I will believe [...] There is [...] one phœnix / At this hour reigning there ». Une description de Prospero semble ici être faite en filigrane puisque comme le phœnix, il ressuscite politiquement dans la pièce et qu'il règne en maître absolu sur l'île au moment où Sebastian prononce ces mots.

Helena elle, a recours à d'autres monstres pour se décrire. Elle évoque le bestiaire monstrueux lorsqu'elle se dit aussi laide qu'un ours : « I am as ugly as a bear ». Les ours étaient considérés comme des créatures monstrueuses à la Renaissance car, en plus d'être sauvages et dangereux, il était dit qu'ils n'étaient pas plus qu'une masse sans contours à la naissance à laquelle leur mère, à force de toilettage, donnait une forme. Cette référence lui permet ainsi de décrire son corps et la laideur que lui prête Demetrius davantage que sa dangerosité. Helena s'associe aussi au terme plus générique de « monster » et ajoute : « Demetrius, / Do, as a monster, fly me presence thus ». À la manière de Bottom après sa transformation, Helena effraie les êtres qui l'entourent et les fait fuir dans un mouvement de panique.

La monstruosité d'Hermia elle se construit sur un type de monstrueux local et ponctuel. Lysander multiplie les références à sa taille excessivement petite : « you dwarf, / you minimus », et fait d'elle une naine.⁴⁶⁷

Les personnages qui représentent la norme, l'Occident, subissent ainsi des transformations monstrueuses dans *Othello*, *A Midsummer Night's Dream* et *The Tempest*. Le recours à la monstruosité associée à l'autre, de certaines créatures mythologiques, de certains animaux, certaines difformités corporelles permet de jeter une nouvelle lumière sur les Européens. De par cette monstruosité nouvelle qui leur est attribuée, la frontière qui les sépare des autres personnages monstrueux devient poreuse.

La limite entre la norme et le monstrueux est également déstabilisée car les réactions affectives courantes face aux monstres sont inversées dans nos trois pièces. Le monstre n'est plus seulement effrayant et merveilleux mais il est aussi effrayé et émerveillé.

La norme monstrueuse

Dans le théâtre de Shakespeare, les réactions affectives qui sont traditionnellement associées aux monstres sont reprises. Les êtres monstrueux suscitent l'effroi, l'admiration et le dégoût, réponses affectives auxquelles nos trois pièces font écho.⁴⁶⁸

Dans *A Midsummer Night's Dream*, la sirène que mentionne Oberon provoque l'admiration du personnage. Il livre un portrait merveilleux des qualités oratoires de l'hybride mythologique : « and heard a mermaid on a dolphin's back / Uttering such dulcet and harmonious breath / That the rude sea grew civil at her song ». Ici, l'admiration que suscite le monstre marin est d'autant plus forte qu'il y a une saturation d'images merveilleuses avec la sirène qui chevauche un autre être monstrueux, le dauphin, formant ainsi un nouvel hybride étrange. Son chant aussi est merveilleux car il a des vertus extraordinaires et peut ramener l'ordre, à la manière d'un Orphée reconstruisant les murs de Thèbes grâce à sa lyre. On retrouve ce même émerveillement dans *The Tempest*. Stephano s'extasie face au monstre : « four legs and two voices ; a most delicate monster ! ». Il joue le rôle du collectionneur de merveilles

qui est ébahi face à la diversité et la rareté de certaines des créations de la Nature. Dans la passion de Desdemona pour le récit d'Othello, se perçoit également cette curiosité avide du monstrueux.⁴⁷¹

L'émerveillement, la fascination ne sont pas les uniques réactions affectives qu'on trouve dans *A Midsummer Night's Dream*, *Othello* et *The Tempest*. Le monstre terrifie aussi. La venue de Bottom sur scène provoque l'effroi des artisans. Quince s'exclame : « O monstrous ! O strange ! We are haunted. Pray, masters ; fly, masters. Help ! ». ⁴⁷² La terreur que le monstre inspire est ici mise en exergue puisqu'elle se matérialise sur scène dans un mouvement de fuite et dans les cris des artisans. Dans *The Tempest*^[5], Caliban génère la même inquiétude. Alors qu'il est caché sous le vêtement du monstre, le fils de Sycorax nous apprend que Trinculo tremble de peur : « I know it by thy trembling ». ⁴⁷³ Dans l'expression physique de la peur se matérialise là encore sur scène une réaction affective habituelle face aux monstres. Dans *Othello*, Brabantio évoque la terreur que pouvait originellement inspirer Othello à son épouse : « to fall in love with what she feared to look on ? ». ⁴⁷⁴

Les pièces de Shakespeare rendent également compte de la répulsion que pouvaient inspirer les monstres. Miranda exprime son dégoût face à Caliban lorsqu'elle s'écrie « 'Tis a villain, sir, / I do not love to look on ». ⁴⁷⁵ La simple vue du monstre provoque la répugnance de la jeune femme.

Ces réactions affectives habituelles face aux monstres se retrouvent donc dans les trois pièces. Cependant, ces réponses ne sont pas la chasse gardée des représentants de la norme. Bien au contraire, les monstres les réinvestissent dans leur rapport au monde et aux autres personnages. Ce sont eux qui suscitent à présent émerveillement et terreur.

Dans *A Midsummer Night's Dream*^[6], Bottom fait l'expérience d'un monde monstrueux. Après avoir été transformé, il est frappé d'effroi et il fuit la scène dans un élan de panique semblable à celui de ses camarades.⁴⁷⁶ Ce sont d'ailleurs ceux-ci qui sont directement responsables de son effroi : « this is a knavery of them to make me afeard », « I see their knavery. This is to make an ass of me, to fright me ». ⁴⁷⁷ Outre l'ironie dramatique, ces remarques montrent bien que la terreur ressentie par le personnage est inspirée par les êtres humains. Les rapports habituels entre le monstre et les hommes sont inversés puisque l'on passe d'un monstre terrifiant pour les humains à un monstre apeuré par ceux-ci.

Par ailleurs, c'est au travers du monstrueux que Bottom construit son rapport au monde. Il décrit son étrange expérience dans le bois comme un monstre puisque, comme lui, elle est extraordinaire, rare : « a most rare vision ». Il ajoute que cette nuit pourrait être un bon sujet pour une ballade : « I will get Peter Quince to write a ballad of this Dream », or, celles-ci étaient un des endroits d'inscription privilégiés du monstrueux à la Renaissance.⁴⁷⁸

Dans *The Tempest*^[7], on retrouve ce genre de mise en scène d'un monstre terrifié. Le passage qui inaugure la rencontre entre Trinculo, Stephano et Caliban est emblématique de ces renversements. L'arrivée de Trinculo est annoncée par des phénomènes naturels rares puisqu'un orage violent éclate au début de la scène.⁴⁷⁹ Cet orage est perçu par Caliban comme le signe d'un châtement imminent ce qui rappelle les lectures prodigieuses de phénomènes naturels rares. Dans les ballades, ceux-ci étaient interprétés comme des présages d'une punition divine et/ou d'une naissance monstrueuse. Ici, Prospero joue le rôle de l'entité supérieure toute puissante et Caliban celui d'un homme ayant fauté : « here comes a spirit of his, and to torment me / for

bringing wood in slowly ». ⁴⁸⁰ On retrouve dans ce passage l'idée du péché et de sa punition, bien qu'ici le ton soit burlesque puisque la faute est moindre et que l'esprit n'est autre que Trinculo. La terreur de Caliban, similaire à la terreur des hommes face au châtement divin, s'exprime à plusieurs reprises par la suite, alors que Stephano entre en scène. Il le supplie de ne pas le torturer, « Do not torment me ! O ! », et croit que l'ivrogne est l'agent de la punition de Prospero : « the spirit torments me ! O ! ». ⁴⁸¹ Ce passage inaugure donc un renversement dans la mesure où c'est ici le monstre, Caliban qui joue le rôle de l'humain face aux phénomènes naturels monstrueux annonciateurs d'un châtement divin et l'homme qui joue le rôle du monstre prodigieux.

Le reste de la scène continue de nourrir ces inversions. Caliban s'émerveille des êtres qu'il rencontre. Il décrit les deux comparses comme des merveilles de la nature : « These be fine things, and if they be not sprites ». ⁴⁸² Il s'émerveille de leur forme et peine à les identifier, à les classer dans la création et rappelle ainsi le naturaliste qui s'efforce d'inscrire les monstres dans les productions naturelles ou divines. L'émerveillement de Caliban s'intensifie lorsqu'il découvre l'alcool, qui lui aussi devient une merveille de la nature. Les vertus de la boisson et son caractère exceptionnel sont vantés à tel point qu'elle devient similaire à de l'ambrosie : « the liquor is not earthly ». ⁴⁸³ Après le costume du naturaliste, c'est celui de l'auteur de livre de merveilles que revêt Caliban lorsqu'il utilise le vocabulaire du merveilleux pour décrire l'ivrogne : « thou wondrous man ». ⁴⁸⁴ Il convoque le même champ lexical dans ses descriptions de Miranda. De représentante de la norme, elle devient à son tour merveille de la nature, même auprès de Prospero dont Caliban indique « he himself / Calls her a nonpareil ». ⁴⁸⁵

Dans ces renversements, la norme est déstabilisée et c'est finalement elle qui semble devenir monstrueuse puisqu'elle suscite des réactions qui sont habituellement réservées aux monstres. Les réponses affectives de Miranda face aux hommes sont emblématiques de ce déplacement. Sa rencontre avec Ferdinand fait naître une profonde admiration chez elle. Lorsqu'elle l'aperçoit pour la première fois, elle s'écrie « what is't ? » et s'émerveille de son apparence : « brave form ». ⁴⁸⁶ L'impossibilité de le classer parmi les créations de la nature et l'admiration qu'il suscite rendent Ferdinand monstrueux. Sa rareté est aussi mise en avant : « nothing natural / I ever saw so noble ». ⁴⁸⁷ Pour Miranda, le jeune homme est extraordinaire. La jeune femme est à son tour érigée en merveille lorsque Ferdinand l'aperçoit : « O you wonder ! » dit-il. ⁴⁸⁸ Ainsi, l'émerveillement devient la réaction affective première dans la pièce et s'applique aussi bien à l'humain qu'au monstrueux.

Dans *Othello*^[E], c'est essentiellement Desdemona qui est décrite par le personnage éponyme comme un monstre. Othello s'en émerveille d'abord et, lorsqu'il la retrouve à Chypre, s'exclame : « it gives me wonder great as my content / To see you here before me ! ». ⁴⁸⁹ Desdemona apparaît comme une merveille de la nature qui suscite l'émerveillement du personnage éponyme. Cette admiration se retrouve dans son plaidoyer, lorsqu'il se rappelle la réaction de sa femme : « 'twas wondrous pitiful ». ⁴⁹⁰ Ici, Othello cite les paroles de Desdemona mais il y a une ambiguïté dans l'énonciation puisque le personnage pourrait également s'émerveiller de cette si surprenante réaction de la jeune femme, de cette empathie qu'elle exprime pour lui.

Desdemona suscite une autre réponse affective commune face au monstre à la Renaissance puisque lorsque Othello^[E] se croit trompé, la seule vue de Desdemona le dégoûte :

OTHELLO

Out of my sight !
 DESDEMONA
 I will not stay to offend you.⁴⁹¹

La vue de Desdemona qui engendrait d'abord l'admiration suscite à présent la répulsion comme si elle avait changé d'ordre. D'une merveille de la nature qu'on admire, elle devient une aberration de la création et inspire répugnance et rejet au personnage. La force de sa répulsion apparaît lorsqu'il s'exclame : « Hence, avaunt ! ». ⁴⁹² « Avaunt » était en effet utilisé pour exprimer le dégoût ou l'horreur et Desdemona est chassée à la manière d'un monstre répugnant.

Au-delà des réponses affectives inversées, Othello utilise le vocabulaire du monstrueux pour décrire son rapport avec le monde. Il s'écrie « O monstrous ! monstrous ! » après que Iago lui a révélé le faux rêve de Cassio et donne à ce songe la même dimension prophétique que les naissances monstrueuses : « this denoted a foregone conclusion ». ⁴⁹³ C'est au travers du monstrueux qu'Othello exprime son effroi et c'est aussi au travers du monstrueux qu'il lit le monde.

« *Any strange beast there makes a man* » : la relativité de la monstruosité⁴⁹⁴

La monstruosité comme critère définitoire de l'autre n'est donc pas suffisante. L'étranger est bien monstrueux, mais les représentants de la norme le sont également. La monstruosité est donc relative. Elle met en scène des perspectives et des points de vue très personnels. Pour Bottom, Mustardseed doit percevoir un animal aussi commun que le bœuf comme un géant monstrueux, un dragon : « that same cowardly giantlike ox-beef hath devoured many a gentleman of your house ». ⁴⁹⁵

Déstabilisant les frontières, relative, la monstruosité nouvelle associée aux Athéniens, aux Vénitiens, aux Milanais et Napolitains permet aussi de jeter une lumière nouvelle sur des monstres locaux et intimes, qui sont finalement peut-être plus dangereux et inquiétants que les peuples lointains.

Du lointain au familier

Le monstre et le genre

La monstruosité est, dès l'Antiquité, associée au féminin. Aristote[☞] définit le monstre comme tout être présentant un défaut de ressemblance à son géniteur. Les femmes, dont le sexe diffère de celui du père, sont ainsi monstrueuses. Cette continuité entre la monstruosité et le sexe féminin se trouve également, d'après le philosophe, dans la conception même des monstres puisqu'ils résultent d'une victoire de la matière inerte de la mère sur la semence paternelle. ⁴⁹⁶

Ce lien tissé durant l'Antiquité entre le féminin et le monstrueux est également visible à la Renaissance, ne serait-ce que parce que les contemporains continuaient à attribuer à la mère la responsabilité des naissances monstrueuses. ⁴⁹⁷ Cette continuité est également ménagée dans la rhétorique utilisée à l'époque. Afin de susciter l'indignation de son lectorat, John Knox[☞] établit un lien direct entre la monstruosité et les gouvernements féminins dans le titre même de son pamphlet de 1558 contre Marie Tudor, *The First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women*.

Les récits de voyage eux aussi cultivent l'association entre le monstrueux et la féminité comme le montre l'écrit de Walter Raleigh^{EE} composé en 1595, *The Discovery of Guiana* dans lequel il propose une digression sur les Amazones^{EE}, peuple guerrier exclusivement féminin : « I digress from my purpose, yet I will set down what hath been delivered me for truth of those women ». ⁴⁹⁸ La justification de la digression témoigne là encore du souci des explorateurs de convaincre leurs lecteurs de la vérité de leur récit, garantie ici par la présence d'un cazique ou chef local, qui fait office d'argument d'autorité. ⁴⁹⁹

La description qui suit livre un portrait très détaillé de ce peuple monstrueux, qui commence par des remarques géographiques précises qui servent à asseoir l'autorité du voyageur : « the islands [are] situated on the south side of the entrance, some sixty leagues within the mouth of the said river ». ⁵⁰⁰ Les repères cardinaux et les indications de distance s'efforcent de donner une représentation mentale précise de l'endroit où vivent les Amazones^{EE}. Vient ensuite une description de leurs mœurs et plus précisément de leur rapport aux hommes. On apprend que les Amazones rencontrent les hommes des territoires limitrophes une fois par an, en avril, afin d'assurer leur descendance : elles choisissent parmi les hommes un compagnon avec qui elles s'unissent et cette rencontre est l'occasion de célébrations diverses où hommes et femmes dansent, festoient et boivent du vin en abondance. ⁵⁰¹ Si de cette union naît un garçon, les Amazones le donnent au père et, dans le cas où une fille viendrait à naître, elle reste auprès de la mère qui la nourrit et l'élève. Raleigh^{EE} précise que rien ne laisse à penser que les Amazones se coupent le sein droit comme la légende le racontait : « but that they cut off the right dug of the breast I do not find to be true ». Raleigh tire cette conclusion des témoignages d'autochtones (« it was further told me »), précision qui fonctionne de nouveau comme argument d'autorité donnant du crédit au récit. ⁵⁰² Malgré cette description factuelle, qui se veut objective, l'univers mythologique ressurgit dans ce portrait des Amazones :

The memories of the like women are very ancient as well in Africa as in Asia ; in Africa those that had Medusa for queen, others in Scythia, near the rivers of Tanais and Thermadon; we find also that Lampedo and Marthesia were queens of the Amazons; in many histories they are verified to have been, and in divers ages and provinces. ⁵⁰³

Dans ce passage, la mythologie est convoquée, notamment au travers de la figure monstrueuse de la Gorgone qui est érigée en Reine des Amazones^{EE} africaines, tout comme les sœurs Lampédo et Marthésia. Ce que Raleigh^{EE} souligne ici, c'est que la présence de ces figures monstrueuses est enregistrée dans les récits depuis déjà des siècles dans des zones et à des époques diverses : la mythologie sert ainsi d'argument d'autorité. La référence à Méduse indique que les Amazones du Nouveau Monde sont aussi monstrueuses que leurs homologues africaines. Raleigh insiste sur leur monstruosité de mœurs : « they are said to be very cruel and bloodthirsty, especially to such as offer to invade their territories ». ⁵⁰⁴ Les Amazones apparaissent ici comme de féroces guerrières, assoiffées de sang et meurtrières.

L'association entre la féminité et le monstrueux à la Renaissance est donc renforcée dans les récits de voyage et dans des utilisations rhétoriques, qui ne sont pas uniquement négatives. On trouve des cas où des portraits élogieux font d'une femme un monstre lorsqu'il s'agit de décrire une beauté extraordinaire, comme l'explique Ortensio Landi dans un traité sur l'amour traduit en anglais en 1566 : « Why doe men saie, that a faier woman is a monster in beautie? / Bicause it is a rare thing, as monsters

be». ⁵⁰⁵ La rareté qui est un des traits définitoires du monstrueux renforce le caractère extraordinaire de la beauté féminine. Ce genre d'usage laudatif du monstre se retrouve dans l'œuvre de Shakespeare notamment lorsqu'un personnage est associé à la figure monstrueuse du phœnix. Dans *Cymbeline*⁵⁰⁶, Giacomo vante la beauté extraordinaire d'Imogen en la comparant à l'oiseau : « She is alone, th'Arabian bird ». ⁵⁰⁶ La grande beauté de la jeune femme est exprimée au travers de la rareté du phœnix, oiseau merveilleux dont on ne trouve qu'un seul représentant sur terre. ⁵⁰⁷

La continuité qui existe entre le monstrueux et la féminité à la Renaissance se retrouve donc dans l'œuvre de Shakespeare. Outre ces associations positives, ce lien qui s'établit dans l'univers du dramaturge devient un moyen pour les personnages masculins d'exprimer leurs angoisses face aux femmes et en particulier face à leur sexualité et à la maternité.

Un désir féminin monstrueux

« *To cool a gipsy's lust* » : la monstruosité ethnique et le désir féminin⁵⁰⁸

Plusieurs études, comme celle de Karen Newman, ont montré que, dans *Othello*⁵⁰⁹, la peur qu'inspire la sexualité de Desdemona est exprimée au travers de la monstruosité prêtée aux étrangers. Le personnage éponyme associe sa femme aux anthropophages lorsqu'il montre avec quelle avidité elle dévorait ses récits : « She'd come again, and with greedy ear / Devour up my discourse », et dénonce ainsi sa peur d'un désir féminin insatiable. ⁵⁰⁹ Cette voracité est, d'après Newman, le signe d'une certaine représentation de la féminité à la Renaissance : « femininity... is envisioned as a greedy mouth, never satisfied, always seeking increase ». ⁵¹⁰ Le désir féminin est insatiable, excessif et recherche sans cesse de nouvelles sources de plaisir. Iago reprend également cette monstruosité associée aux anthropophages pour décrire le désir de Desdemona : « Her eyes must be fed... When the blood is made full with the act of sport, there should be, again to inflame it, and to give satiety a fresh appetite, loveliness in favour ». ⁵¹¹ Ce passage prolonge le parallèle qu'Othello établit entre le désir de Desdemona et les anthropophages en le désignant comme une faim qui se renouvelle en permanence, « give satiety a fresh appetite », et en montrant que la voracité de Desdemona ne s'applique pas seulement à son écoute avide (« greedy ear ») mais aussi à sa vue (« her eyes must be fed »). ⁵¹² Différents sens sont ainsi mobilisés et décrits comme des bouches prêtes à dévorer les hommes. Le parallèle entre la monstruosité de mœurs des anthropophages et Desdemona se poursuit : « her delicate tenderness will find itself abused, begin to heave the gorge, disrelish and abhor the Moor ». ⁵¹³ L'idée de consommation de la chair humaine est ici clairement évoquée par Iago qui intensifie l'horreur de cette dévoration. L'acte est non seulement monstrueux car cannibale, mais aussi parce qu'il met en scène une consommation chaotique, aveugle qui engloutit la chair humaine jusqu'à l'écoeurement. ⁵¹⁴ La monstruosité associée aux peuples lointains, et en particulier la monstruosité de l'acte cannibale, est donc utilisée dans *Othello* par le personnage éponyme et par Iago qui révèlent ainsi leur peur de la sexualité féminine insatiable.

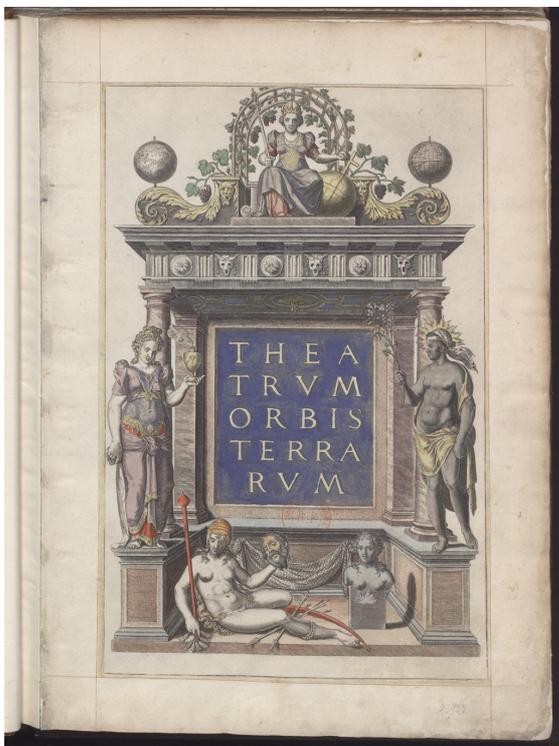
Dans *The Tempest*⁵¹⁵, la monstruosité attribuée à l'étranger est moins utilisée pour décrire un désir insatiable que pour représenter une sexualité transgressive. À la Renaissance, la construction du portrait monstrueux de l'autre était indissociable de pratiques sexuelles licencieuses : « the strangeness of foreign lands and people was also

expressed in terms of a departure from normative gender roles and sexual behaviour ». ⁵¹⁵ Dans *Antony and Cleopatra*, Shakespeare fait écho à cette construction de la monstruosité dans les portraits de la reine égyptienne. Jouant sur les associations entre la jouissance sexuelle et la mort, Enobarbus évoque la sexualité licencieuse du personnage : « I have seen her die twenty times upon far poorer moment. I do think there is mettle in death, which commits some loving act upon her, she hath such a celerity in dying ». ⁵¹⁶ Enobarbus décrit ici Cleopatra comme une femme lascive, multipliant les conquêtes sexuelles et prompte à la jouissance.

John Gillies a montré que dans *The Tempest*, ces mœurs sexuelles monstrueuses associées aux peuples lointains sont convoquées dans les descriptions du personnage de Sycorax. Née à Alger, la sorcière a des pratiques sexuelles licencieuses puisqu'elle s'accouple avec le diable. ⁵¹⁷ La description de l'île même donne également l'image d'une sexualité féminine transgressive au travers de la monstruosité raciale, grâce à un processus de féminisation de l'espace.

La description genrée des territoires était commune à la Renaissance, comme on le voit notamment sur le frontispice de l'atlas d'Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* où l'Amérique est incarnée par une Amazone :

Figure 6 : Frontispice de l'atlas d'Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (1603) ⁵¹⁸



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Cette figure est d'autant plus monstrueuse qu'elle tient à la main la tête décapitée d'un homme, ce qui suggère des pratiques cannibales.

Dans *The Tempest*, on retrouve cette féminisation du territoire lorsque les naufragés commentent le climat et la flore environnante. Le climat est présenté sous un jour idéal par Adrian : « it needs be of subtle, tender, and delicate temperance » tandis que Gonzalo en vante la fertilité apparente : « How lush and lusty the grass looks ! How green ». ⁵¹⁹ Ces descriptions ne sont pas sans rappeler le portrait avantageux que les voyageurs donnaient des territoires outre-Atlantique pour en justifier la conquête.

Thomas Harriot idéalise aussi le climat et la fertilité de la Virginie dans son récit de voyage, *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*, écrit en 1588 : « the ayre there is so temperate and holsome, the soyle so fertile and yeelding such commodities as I haue before mentioned ». ⁵²⁰ La similarité des deux descriptions permet de créer un parallèle entre l'île et le Nouveau Monde, d'autant plus que le territoire est féminisé dans les remarques grivoises de Antonio et Sebastian :

ANTONIO
Temperance was a delicate wench.
SEBASTIAN
Ay, and a subtle, as he most learnedly delivered

Et plus loin :

GONZALO
How lush and lusty the grass looks ! How green !
ANTONIO
The ground indeed is tawny.
SEBASTIAN
With an eye of green in't. ⁵²¹

La féminisation de l'île s'opère dans la bouche d'Antonio qui fait du nom commun « temperance », un nom propre porté par une femme qui est décrite sous un jour grivois, « delicate » supposant une inclination à la luxure. Sebastian poursuit dans cette veine en donnant à « subtle » un sous-entendu grivois, puisque, là encore, l'adjectif suggère une grande expérience sexuelle.

L'île devient alors une femme lascive et expérimentée sexuellement. La féminisation de la terre se poursuit par la suite, et se teinte d'exotisme lorsque Antonio dit de l'île qu'elle est brune : « tawny », un terme souvent utilisé par Shakespeare pour désigner une peau foncée. ⁵²² La monstruosité raciale de l'île se construit également autour de l'adjectif « lusty » qui désigne la luxure et fait écho à la sexualité transgressive généralement associée aux peuples monstrueux tandis que l'expression : « an eye of green in't » pourrait faire écho au « green eyed monster » qui s'empare d'Othello ⁵²³. Non seulement cette référence convoque l'image du Maure, mais elle fait également écho au fait que le climat africain, excessivement chaud, engendrait, d'après les contemporains, un tempérament impulsif et jaloux. ⁵²³

Au travers de toutes ces associations, l'île est féminisée, transformée en une monstrueuse étrangère se laissant dévorée par ses passions et ayant des pratiques sexuelles transgressives.

A Midsummer Night's Dream ⁵²⁴ fait également usage de la monstruosité associée aux peuples lointains pour donner une représentation transgressive de la sexualité féminine. ⁵²⁴ Titania sous-entend que l'Amazone promise à Theseus a été l'amante d'Oberon : « the bouncing Amazon, / Your buskined mistress and warrior love ». ⁵²⁵ La reine des fées, en présentant Hippolyta comme une femme adultère, renvoie aux représentations communes à la Renaissance de la sexualité des monstres exotiques. ⁵²⁶ Les pratiques sexuelles licencieuses attachées aux peuples lointains font planer la menace de l'adultère dans la pièce, menace que Theseus semble vouloir exorciser lorsqu'il refuse d'entendre chanter la bataille des Centaures et des Lapithes durant la célébration de son mariage.

Le conflit dont il est question commence à l'occasion du mariage de Pirithoos et d'Hippodamie, auquel Theseus assista, lors duquel les Centaures s'enivrèrent. Grisés par le vin, ils se laissèrent soudain envahir par leur désir sexuel, capturèrent et violèrent

des femmes Lapithes. Cet épisode mythologique renvoie à la représentation traditionnelle des Centaures qui étaient souvent décrits comme des êtres lascifs incapables de contrôler leur désir sexuel. Ceci transparait également dans le mythe de Nessus qui tenta de violer Déjanire, la femme d'Hercule.⁵²⁷

En refusant d'entendre le récit de la bataille entre les Centaures et les Lapithes, Theseus semble vouloir exorciser la menace de voir l'impulsivité sexuelle associée aux races monstrueuses, et donc à Hippolyta, refaire surface dans son propre mariage. L'association des centaures et d'Hippolyta est d'autant plus forte que le nom de l'amazone est lui-même une forme hybride puisqu'il contient une référence aux chevaux, *hippos* signifiant le cheval en grec.

La sexualité féminine, ainsi associée à la monstruosité exotique, apparaît comme transgressive et incontrôlable.

Le monstrueux permet également de dépeindre un désir féminin irrationnel et aveugle puisque dans *Othello*^[5], *The Tempest*^[5] et *A Midsummer Night's Dream*^[5], les personnages féminins font de monstres l'objet de leur désir.

« *Monstrous matter of feast* » : l'objet monstrueux du désir⁵²⁸

Dans *Othello*^[5], les personnages ne cessent de répéter l'incongruité du désir de Desdemona pour le Maure, incongruité qu'ils expriment au travers du vocabulaire du monstrueux, de ce qui est contraire à la nature. Même Othello intègre cette bizarrerie du désir de Desdemona puisqu'il reprend ce vocabulaire dans son propre discours : « And yet how nature, erring from itself ». ⁵²⁹ Le terme « err » est important ici car il transmet l'idée d'une erreur de la nature. Le désir de Desdemona est monstrueux en cela qu'il va contre le cours naturel des choses. Othello paraît ici se remémorer les paroles de Brabantio, dont il reprend les mots : « for nature so preposterously to err / Being not deficient, blind, or lame of sense / Sans witchcraft could not ». ⁵³⁰ Déjà à l'acte I, Brabantio exprimait avec véhémence l'idée que le choix de sa fille était une aberration, idée qu'il renforçait en dépeignant la Nature comme une entité douée de raison ne pouvant commettre de telles erreurs de jugement.

Iago reprend également cette représentation du désir de Desdemona comme un désir monstrueux : « her will, recoiling to her better judgement, / May fall to match you with her country forms, / And happily repent ». ⁵³¹ Iago dépeint ici un retour à la raison par lequel Desdemona considérerait l'incongruité d'un désir qui se porte sur un être monstrueux et non sur ses compatriotes comme le voudrait le bon sens.

Cette opposition entre les Vénitiens et Othello^[5] permet dans d'autres passages de la pièce de construire la monstruosité du désir de Desdemona. Iago oppose le personnage éponyme à celui de Cassio. Le premier est décrit comme un homme incomplet : « Loveliness in favour, sympathy in years, manners and beauties, all which the Moor is defective in ». ⁵³² Dans la description négative qui en est donnée, Othello est monstrueux et devient le contraire même de ce qui est désirable. Le portrait de Cassio s'oppose directement à celui du Maure : « The knave is handsome, young, and hath all those requisites in him that folly and green minds look after ». ⁵³³ Cassio est, à la différence d'Othello, un être complet qui jouit de tout ce que le personnage éponyme n'a pas. Dans cette opposition entre les deux hommes se construit en creux la représentation monstrueuse du désir de Desdemona qui se porte sur un objet monstrueux et non sur la perfection incarnée par Cassio.

Dans *The Tempest*⁵³⁴, c'est également grâce au monstrueux que Prospero peint le désir de sa fille pour Ferdinand. Il prévient Miranda que le jeune homme pourrait apparaître comme un monstre à d'autres yeux : « thou think'st there is no more such shapes as he, / ... Foolish wench, to th' most of men this is a Caliban, / And they to him are angels ». Prospero met en garde Miranda contre un désir aveugle en lui montrant que son appréciation esthétique de Ferdinand pourrait être erronée. Cette remarque conforte par ailleurs le caractère exceptionnel de l'île où c'est le monstrueux qui sert de point de référence pour décrire le monde, et non l'inverse. Caliban devient ici le repère grâce auquel Miranda peut appréhender la réalité.

Malgré les mises en garde de son père, la jeune femme est bornée dans son désir : « I have no ambition / to see a goodlier man ». Les remarques de son père n'altèrent pas la puissance de son attraction irrationnelle et elle refuse de voir d'autres hommes, ce qu'elle réaffirme plus tard : « Nor can imagination form a shape / Besides yourself to like of ». Malgré la monstruosité potentielle de Ferdinand, Miranda s'obstine dans son désir et ne rêve pas d'autres hommes que lui.

L'exemple le plus frappant de cette irrationalité du désir féminin est celui de Titania dans son amour pour une créature aussi abjecte que Bottom dans sa forme hybride. La raison abdique lorsque la reine des fées s'abandonne à sa passion sensuelle. Même le monstre s'étonne de cette irrationalité du désir : « methinks, mistress, you should have little reason for that. And yet, to say the truth, reason and love keep little company together nowadays ». Dans cette remarque, le monstre fait montre d'une lucidité qu'on ne lui connaît que peu ailleurs et dénonce l'attraction contre-nature de la reine des fées. Le désir féminin est aveugle et irrationnel et peut prendre pour objet la plus vile des créatures qu'il transforme en être divin. Ainsi, Titania loue la voix et l'apparence de Bottom et opère cette transformation que déplore Helena : « things base and vile, holding no quantity, / Love can traspose to form and dignity ». Le monstrueux disproportionné ou difforme, paraît à l'œil amoureux harmonieux.

La monstruosité permet ainsi de décrire un désir féminin insatiable et irrationnel puisqu'il se porte sur des êtres monstrueux. Le monstrueux livre également un portrait angoissant du ventre maternel.

« Maternal matrix » : la matrice des monstres⁵³⁹

Parmi les causes de la monstruosité les plus souvent invoquées à la Renaissance, figure le ventre maternel. Dans la liste qu'Ambroise Paré fait des causes de la génération de monstres, la mère est responsable dans quatre cas sur treize. Son imagination, l'angustie, c'est-à-dire l'étroitesse de son utérus, sa posture, ou des coups reçus dans son ventre peuvent donner lieu à une naissance monstrueuse. D'après Marie-Hélène Huet, c'est surtout l'imagination qui était retenue comme cause principale de la génération des monstres. Les désirs cachés et transgressifs de la mère pouvaient transparaître sur le corps de l'enfant, tout comme une image vue pendant la grossesse pouvait en déterminer la forme. Huet rapporte le cas d'une naissance monstrueuse où le nouveau-né était couvert de poils. La mère expliqua cette monstruosité en affirmant qu'au moment de la conception de l'enfant, elle vit une représentation de Jean-Baptiste dans le désert, habillé en peaux d'animaux. On retrouve cet impact de l'imagination sur le fœtus dans le théâtre même de Shakespeare et plus particulièrement dans (1) *Henry VI* lorsque la Comtesse se moque de la terreur qu'inspire Talbot, dont le seul nom serait tellement effrayant, que les mères en l'entendant, perdraient leur enfant : « Is

this the Talbot, so much feared abroad / That with his name the mothers still their babes ? », ⁵⁴²

Shakespeare fait lui aussi du ventre maternel une matrice pour les monstres, ce que l'on retrouve dans *Othello*^[5], *A Midsummer Night's Dream*^[6] et *The Tempest*^[7]. Le risque que les mères engendrent des êtres monstrueux plane sur ces pièces et a besoin d'être exorcisé. *A Midsummer Night's Dream* se clôt sur la bénédiction des fées qui s'assurent du bonheur des trois couples mais qui empêchent aussi que leur descendance soit monstrueuse : « never mole, harelip, nor scar, / Nor mark prodigious such as are / Despisèd in nativity / Shall upon their children be ». ⁵⁴³ Ici, Oberon retire aux ventres d'Hermia, Helena et Hippolyta leur capacité à produire des monstres, les tâches de naissance, les cicatrices et autres marques étant associées à l'imagination de la mère. ⁵⁴⁴ Dans *The Tempest* aussi, Prospero prend soin de préserver le ventre maternel de Miranda de la génération de monstres en la protégeant, entres autres, de la tentative de viol de Caliban. On peut également imaginer que la rage de Brabantio est due à son incapacité à contrôler le corps de Desdemona dans lequel germent à présent d'étranges hybrides. ⁵⁴⁵

Malgré ces efforts masculins d'ôter toute dangerosité au ventre maternel, celui-ci préserve son caractère inquiétant. Janet Adelman montre, dans « 'Born of Woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth* »^[8], que la féminité est vue comme un obstacle au déploiement de la liberté et de l'individualité masculine. ⁵⁴⁶ Les personnages masculins des pièces de Shakespeare essaient de se libérer de la « matrice maternelle » (« maternal matrix ») mais se retrouvent régulièrement sous l'emprise de personnages féminins et sont comme de nouveau piégés dans le carcan du ventre de la mère. ⁵⁴⁷

La persistance métaphorique du confinement de l'utérus au-delà de la grossesse se retrouve dans nos pièces où les femmes ont le pouvoir de changer non seulement leur enfant mais aussi leurs amants adultes en monstres.

« *Man that's of a woman born* » : la contagion monstrueuse ⁵⁴⁸

A Midsummer Night's Dream^[9] met en exergue la dangerosité du féminin, même si Theseus tâche de l'exorciser dès la première scène en rappelant sa force militaire. Hippolyta n'en est pas moins indomptable et le risque d'une mutilation de la virilité semble toujours présent puisque les Amazones^[10] avaient la réputation de couper les organes génitaux de leurs fils qu'elles asservissaient ensuite :

Not only did the Amazons refuse to suckle their sons but - according to their enemies - they often slew them at birth. At best they banished them to the fathers for rearing. Or - a third account, preferred by violent antifeminists - these outrageous mothers dislocated the boys' joints and then enslaved the cripples at spinning. ⁵⁴⁹

Ici, les pratiques des mères sont décrites comme monstrueuses car, en plus de la mutilation, elles impliquent un renversement des rôles genrés, les jeunes garçons émasculés ne pouvant prétendre à d'autres activités que le tissage. Les amazones menacent donc de multiples manières la masculinité puisqu'elles risquent de renverser les régimes patriarcaux et de mutiler les hommes.

Là encore, le refus de Theseus d'entendre la bataille des centaures chantée par un eunuque athénien est révélateur :

LYSANDER

Reads « The battle with the centaurs, to be sung

By an Athenian eunuch to the harp. »

THESEUS

We'll have none of that.⁵⁵⁰

Dans ce refus, on peut voir la volonté de Theseus de rejeter la sexualité transgressive présumée d'Hippolyta hors de leur union mais aussi une tentative d'évacuer le risque d'émascation que les Amazones⁵⁵⁰ imposaient à leurs captifs et à leurs fils. Ce risque de castration apparaît ici avec d'autant plus de force que Theseus est rappelé en creux dans la figure de l'eunuque qui est un Athénien mais aussi dans l'épisode en question auquel il assista précédemment. Le réseau d'associations qui se tisse ainsi entre la figure de l'eunuque et le mari d'Hippolyta ravive la dangerosité de cette dernière. Ce qui est également rappelé ici, c'est le mythe de la *vagina dentata*, de l'organe sexuel féminin monstrueux qui mutile les hommes. Cette représentation d'un sexe délétère provient de la figure de Scylla⁵⁵¹, belle jeune femme jusqu'aux hanches, dont le bas du corps est hérissé de têtes de chiens.⁵⁵¹ Aux limiers domestiqués dont se vante Theseus, s'opposent ainsi les dents acérées et la dangerosité de l'organe d'Hippolyta.⁵⁵²

*King Lear*⁵⁵³ offre une image encore plus explicite de la partie inférieure du corps féminin, dangereuse et destructrice dans ses passions sexuelles. Edgar décrit les femmes comme des centaures : « They're centaurs, though women all above... / Beneath is all the fiend's »,⁵⁵³ Les organes féminins sont délétères, diaboliques et mutilent des hommes. Ainsi, les femmes peuvent transformer en monstres non seulement leurs enfants mais aussi leurs amants.

Cette figure de la mutilation se retrouve dans *Othello*⁵⁵⁴ de manière métaphorique. Le pouvoir de Desdemona sur le personnage est décrit de manière négative par Othello : « lest her body and beauty / unprovidèd my mind again ». ⁵⁵⁴ L'action de Desdemona sur le personnage est décrite comme une privation et devient symptomatique de l'émascation progressive d'Othello. Elle le prive de sa masculinité d'abord métaphoriquement. Lorsque Othello s' imagine trompé, son passé exclusivement masculin et sa gloire militaire lui semblent interdits : « Farewell the plumed troops and the big wars / That makes ambition virtue ! O Farewell ... The royal banner, and all quality, / Pride, pomp and circumstance of glorious war ! ». Othello renonce à sa gloire masculine dont l'accès est désormais impossible comme le montre la structure anaphorique, avec la répétition de « Farewell », qui insiste sur le fait que sa virilité appartient désormais au passé. Plus la pièce progresse, plus la masculinité d'Othello est mise en question et Iago semble dans son droit lorsqu'il lui demande : « Are you a man ? ». ⁵⁵⁵ La mutilation d'Othello est perceptible dans les remarques d'autres personnages qui remettent en question sa complétude louée au début de la pièce, à l'image de Lodovico : « is this the noble Moor whom our full senate / Call all in all sufficient ? ». ⁵⁵⁶ À la fin de la pièce, l'émascation métaphorique paraît actée puisque, celui qui était au début de la pièce décrit comme un être complet, « full soldier », se qualifie lui-même comme un « circumcized dog » avant de mourir. ⁵⁵⁷

Parallèlement à ce processus d'émascation, Othello⁵⁵⁸ est féminisé dans la pièce à cause de son attachement excessif à Desdemona : « In early modern England a man could show himself effeminate by being too devoted to women as well as by acting like a woman ». ⁵⁵⁸ Sa passion trop prononcée pour Desdemona et la jalousie aveugle qui en découle féminisent Othello qui pourrait ainsi, d'après les mots de Cassio, se désoler d'être féminisée : « to have [the others] see [him] womaned ». ⁵⁵⁹ Ici, l'expression qui désigne originellement le fait d'être accompagné d'une femme prend un sens beaucoup plus littéral puisque Othello est féminisé et devient un étrange hermaphrodite.

Dans la tragédie, la capacité des femmes à produire des monstres s'étend donc au-delà de la grossesse. On voit d'ailleurs très bien cette subsistance du pouvoir des femmes à engendrer des êtres monstrueux dans une autre figure monstrueuse que la pièce évoque, celle de l'homme à cornes. C'est dans le ventre maternel que les hommes commencent à arborer les cornes de l'amant trompé comme l'indique Othello : « Even then this forked plague is fated to us / When we do quicken ». ⁵⁶⁰ Cette monstruosité est latente dès la conception de l'enfant puisque le fœtus présente déjà les marques de l'adultère qui se développent ensuite sur l'homme adulte. La transformation d'Othello se s'opère tout au long de la pièce. Il annonce avoir une douleur au front, « I have a pain upon my forehead, here », douleur qui provient de la pousse de ses cornes. ⁵⁶¹ Sa transformation est complète à l'acte suivant : « A horned man's a monster, and a beast ». ⁵⁶² La métamorphose d'Othello en être hybride entre l'homme et le cervidé dont le fœtus portait les germes est ici réalisée.

Le pouvoir des femmes d'engendrer des êtres monstrueux est donc durable. Othello, à la fois hermaphrodite et cornu, devient un monstre protéiforme. Dans l'émergence de monstres divers se lit la vulnérabilité extrême des hommes face aux femmes. Cette vulnérabilité est d'autant plus forte qu'Othello ne cesse de devenir plus monstrueux en rappelant également la figure d'un monstre bicéphale.

Les représentations qu'il se fait de Desdemona le rendent monstrueusement divisé entre sa raison et sa folle jalousie. Le moment le plus emblématique de cette division interne du personnage est sans doute celui où Othello se décide à assassiner Desdemona. Ce passage met en effet en scène la contradiction interne du personnage qui ne cesse de vanter la vertu de sa femme, tout en décidant de la punir. Desdemona est un parangon de vertu et de beauté, « so delicate with her needle, an admirable musician... of so high and plenteous wit and invention ! ». ⁵⁶³ Desdemona apparaît ici comme un être complet, doué pour les arts et vive d'esprit. Pourtant Othello décide de la tuer.

Dans les représentations contemporaines des siamois, il était souvent dit que les deux têtes rentraient en conflit et que l'un des deux frères ou sœurs finissait par succomber au profit de l'autre. Ici, la tête déraisonnée d'Othello remporte le combat sur sa raison. Ce qu'Othello convoque également, c'est la représentation de l'âme que donne Platon. Pour le philosophe, l'âme humaine est similaire à une hydre :

Façonner par la pensée une image de l'âme... comme celle de ces natures antiques dont les mythes rapportent le genèse : la Chimère, Scylla, Cerbère, et un certain nombre d'autres constituées d'un ensemble de formes naturelles multiples réunies en un seul. ⁵⁶⁴

L'âme se compose de plusieurs têtes qui incarnent différentes qualités ou différents défauts qu'il incombe à l'homme de nourrir afin de développer les uns plutôt que les autres.

On peut enfin rappeler qu'Othello se « re-racialise » dans la pièce. Lorsqu'il projette de couper Desdemona en morceau, « I will chop her into messes ! », il rappelle les anthropophages et leurs pratiques monstrueuses, ce que l'on retrouve aussi dans les images d'auto-dévoration que fait apparaître Iago : « you are eaten up with passion ». ⁵⁶⁵ Le comble de cette re-racialisation a peut-être lieu à la toute fin, dans le tableau final où Othello git sans vie aux côtés de Desdemona et Emilia, tel un Sardanapale polygame avec ses épouses. ⁵⁶⁶

Le ventre maternel garde donc une empreinte plus métaphorique dans la vie des hommes, au-delà de la grossesse. Othello⁵⁶⁵ se trompe lorsqu'il dit de Desdemona : « she will sing the savageness out of a bear ! », puisque c'est plutôt l'inverse qui se produit.⁵⁶⁷ Sa femme le transforme peu à peu en monstre protéiforme, à la fois hermaphrodite, siamois, exotique et hybride.

Parce que les femmes ont ainsi un pouvoir incontestable sur leur destin, les hommes regardent avec convoitise leur faculté à engendrer des monstres. Cette faculté est au cœur d'enjeux de domination, comme on le montrera à présent.

« *Although the print be little* » : la place du père⁵⁶⁸

Dans *The Tempest*⁵⁶⁹, Prospero défend farouchement le ventre maternel de sa fille. L'asservissement de Caliban est en grande partie lié à son désir de violer Miranda pour peupler l'île de sa descendance monstrueuse. Le mage met également Ferdinand en garde contre tout acte sexuel hors mariage, qui donnerait des enfants monstrueux au jeune couple : « discord shall bestrew / The union of your bed with weeds so loathly / That you shall hate it both ». ⁵⁶⁹ Ces deux références montrent que Prospero veut préserver la descendance de sa fille de tout risque de monstruosité. Dans le premier cas, il s'agit de la protéger d'une hybridité dangereuse et dans le second, de naissances dont la monstruosité s'exprime au travers des mauvaises herbes qui, comme les monstres, suscitent une réaction affective violente de rejet.

Prospero précise que ces enfants monstrueux seront engendrés si Ferdinand et Miranda n'attendent pas de concevoir dans le cadre du mariage : « If thou dost break her Virgin-knot before / All sanctimonious ceremonies may / With full and holy rite be ministered ». ⁵⁷⁰ Il rappelle ici le châtement divin qui incombait aux conceptions illégitimes. Dans une ballade de 1562, l'auteur anonyme nous indique qu'un enfant est né sans membres et sans langue car il fut conçu hors mariage :

The aforesayde Anthony Smyth of Much Horkesley husbandman and his wyfe, were both maryed to others before, and haue had dyuers chyl dren, but this deformed childe is the fyrst that the sayd Anthony and his wyfe had betwene them two, it is a man chylde. This chylde was begot out of matrimony, but borne in matrimonye. And at the makynge hereof was liuing, and like to continue. ⁵⁷¹

Comme le montre cet exemple, on considérerait que Dieu envoyait un enfant monstrueux pour châtier les conceptions illégitimes, adultères ou hors-mariage. Dans *The Tempest*,⁵⁷² Caliban peut ainsi être perçu comme la punition de la relation illicite de Sycorax avec un démon.

Dans ce désir d'empêcher toute naissance monstrueuse, on retrouve la nécessité politique de préserver la virginité de Miranda avant toute alliance définitive. Cependant, Prospero paraît également vouloir exorciser sa propre peur, concernant la vertu de la mère, qu'il met en doute dans la pièce. La naissance d'êtres monstrueux remet en effet en cause la moralité des parents mais le plus souvent de la mère, comme l'attestent les mots de Miranda : « I should sin / To think but nobly of my grandmother : / Good wombs have borne bad sons ». ⁵⁷² La vertu de la mère était souvent remise en question dans les cas où un enfant monstrueux naissait car il apparaissait comme la preuve de ses pratiques sexuelles transgressives. Marie-Hélène Huet montre, lorsqu'elle évoque un jugement de 1619, comment les avocats de la mère de l'enfant monstrueux devaient prouver à la fois que l'enfant était humain et que la mère n'était pas fautive. ⁵⁷³

Cette monstruosité de l'enfant que Prospero veut éviter à tout prix est donc intrinsèquement liée à la sexualité féminine perçue comme transgressive et mettant en péril la possibilité pour le père de garantir sa paternité. Prospero formule d'ailleurs cette angoisse dans la pièce lorsqu'il évoque la mère de Miranda : « Thou mother was a piece of virtue, and / She said thou wast my daughter ». ⁵⁷⁴ L'instabilité du savoir, l'incertitude qui plane autour de la paternité de Prospero est exprimée ici. Il ne peut que croire les mots de la mère de Miranda. En dépeignant sa fille comme une merveille de la nature, et donc d'une certaine manière, comme un monstre, *The Tempest* ⁵⁷⁵ renforce le soupçon de Prospero qui reconnaît lui-même la beauté monstrueusement rare de sa fille comme nous l'indique Caliban : « He himself / Calls her a nonpareil ». ⁵⁷⁵

Le désir de Prospero de préserver la descendance de sa fille de toute monstruosité paraît donc faire écho à son angoissante impossibilité de vérifier la vertu de la mère de Miranda et sa paternité.

Dans *A Midsummer Night's Dream* ⁵⁷⁶, le monstrueux dans son rapport à la maternité met en scène un désir masculin de retrouver un rôle central dans la conception de l'enfant.

James L. Calderwood montre dans « *A Midsummer Night's Dream* ⁵⁷⁶ : Anamorphism and Theseus' Dream », que ce qui se passe dans le monde des fées renvoie aux peurs de Theseus par un réseau de parallèles entre lui et Oberon. ⁵⁷⁶ Il montre que dans le désir du roi des fées de posséder l'enfant indien transparaît le souhait de contrôler Titania : « [he is a] symbol of what Oberon really desires, the gift of Titania's love and obedience ». ⁵⁷⁷ Le désir de posséder l'enfant est d'autant plus fort qu'il est également le symbole du mystère de la maternité que seules les femmes possèdent et que les hommes ne peuvent imiter que de manière risible, à l'image des bateaux dont les voiles se gonflent et dont se moquent Titania et la mère de l'enfant. ⁵⁷⁸ C'est cet univers exclusivement féminin qu'Oberon essaie d'effacer en prenant possession de l'enfant et d'après Calderwood, dans cet effort du roi des fées se lit également le désir de Theseus de rejeter le passé matriarcal d'Hippolyta. Cette analyse est d'autant plus intéressante qu'elle peut être prolongée par d'autres parallèles entre le monde des fées et Athènes qui mettent en scène le désir de contrôle masculin du ventre maternel.

Alors qu'Oberon lui ordonne d'aller chercher la plante magique qui fait tomber amoureux quiconque a les yeux couverts de son nectar, Robin Goodfellow lui répond : « I'll put a girdle round about the earth / In forty minutes ». ⁵⁷⁹ Comme avec l'image de la flèche tartare, Robin indique ici qu'il est un serviteur fidèle qui exécute les ordres de son maître avec vélocité. Cette image propose également une féminisation du globe terrestre que Robin se propose d'entourer d'un corset. La représentation de la terre ainsi personnifiée convoque, dans sa rondeur, l'image du ventre maternel bombé par la grossesse. En dépeignant ainsi le globe terrestre, Robin trahit un désir masculin de contrôler la maternité, de l'entourer d'un cadre oppressif.

La référence au corset est cruciale ici parce qu'elle fait également directement écho à Hippolyta. L'un des douze travaux d'Hercule était en effet de lui dérober sa ceinture en or. Les parallèles que Calderwood établit entre le monde des fées et celui des hommes peuvent se prolonger ici puisque dans cette volonté de Robin Goodfellow d'encercler le ventre maternel de la terre, transparaît également la volonté de Theseus de contrôler le ventre d'Hippolyta.

A Midsummer Night's Dream ⁵⁸⁰ met donc en scène différents désirs de domination masculine du ventre maternel. Oberon essaie également d'en détourner la faculté à générer des monstres de manière autonome et tâche de se l'accaparer. Le lit de Titania

est un espace ambigu : « and there the snake throws her enamelled skin, / Weed wide enough to wrap a fairy in ». ⁵⁸⁰ Ici, le serpent pourrait évoquer Titania qui se défait de ses atours pour s'endormir. Ce parallèle semble d'autant plus plausible qu'il y a une reprise de la structure existentielle en « there » qui introduisait le personnage de Titania quelques vers plus haut. ⁵⁸¹ Le serpent est une créature dont la génération suscite de nombreux questionnements à la Renaissance. On le croit notamment capable de s'engendrer spontanément, sans l'intervention d'une semence masculine. Edward Fenton rapporte, dans sa traduction des *Histoires Prodigieuses* de Boaistuau de 1569

Boaistuau

, comment un serpent jaillit d'un espace hermétiquement clos et il en déduit que ces reptiles sont issus de générations spontanées. ⁵⁸² En dépeignant Titania comme un serpent, Oberon semble raviver cette idée de créations autonomes et renforce le mystère de la maternité féminine où les hommes n'ont qu'un rôle marginal voire inexistant à jouer.

Cependant, le vers qui suit ce parallèle entre Titania et le serpent remet en cause cette faculté puisque Oberon semble imaginer la possibilité de glisser une fée dans la peau du serpent, et donc dans le corps de la reine. Oberon paraît se figurer ici une union sexuelle avec Titania, dont le résultat serait la conception de sa descendance. Il revalorise l'importance du rôle du père dans la conception puisque le jus de la fleur pourrait rappeler la semence masculine : « with the juice of this I'll... make her full of hateful fantasies ». ⁵⁸³ Ces deux vers inaugurent un complet renversement dans la génération des monstres. Ce n'est plus le ventre de la mère, ses désirs, son imagination ou la forme de son utérus, qui déterminent la forme monstrueuse de l'enfant. C'est la semence paternelle seule qui en est à l'origine puisque c'est elle qui remplit le corps féminin de monstres : « hateful fantasies ». Dans ce passage, Oberon souligne le désir de domination masculine du ventre maternel exprimé par d'autres personnages masculins. Il réhabilite la parthénogenèse et fait du père l'unique cause de la forme monstrueuse de l'enfant.

*Othello*⁶⁹ met également en scène plusieurs tentatives de contrôle du ventre maternel. Le Maure cherche à garantir son rôle dans la conception. Par le langage, il tente d'ôter à l'utérus sa capacité à créer de manière autonome des êtres monstrueux, danger d'autant plus fort que le ventre maternel de Desdemona apparaît dès le début de la pièce comme la matrice d'êtres hybrides et diaboliques. Iago l'habite d'êtres hybrides et démoniaques : « the devil will make a grandsire of you », « you'll have your nephews neigh at you ». ⁵⁸⁴ Parmi ces stratégies de neutralisation du risque, Othello décrit la maternité en des termes financiers : « Come, my dear love, / The purchase made, the fruits are to ensue : / That profit's yet to come 'tween me and you ». ⁵⁸⁵ Dans cette métaphore financière, le ventre maternel est contrôlé car il est réduit au titre de bien qu'Othello peut mettre à profit. Le personnage neutralise ici l'angoisse liée à la maternité et à sa capacité à produire des monstres. Les productions du ventre maternel sont décrites dans les métaphores euphémistiques du profit et des fruits. Malgré ses efforts, Othello ne parvient pas à asseoir son contrôle sur la création. Le ventre maternel de Desdemona reste un lieu mystérieux qui échappe à son contrôle.

De ses tentatives de domination avortées naît une vision cauchemardesque de l'utérus de la jeune femme. Les monstres y pullulent en toute autonomie, ce qui cristallise l'angoisse masculine d'être dépossédé de tout rôle dans la conception. Cette idée transparaît en particulier dans l'image de la fontaine qui ne devient plus que réceptacle

d'êtres monstrueux : « The fountain from which my current runs / Or else dries up – to be discarded thence ! / Or keep it as a cistern for foul toads / To knot and gender in ! ».

⁵⁸⁶ Il existe ici une continuité entre le ventre maternel et la fontaine puisque tous deux sont des lieux où la vie apparaît. La référence à la « cistern », à un récipient clos et rond renforce la continuité entre les deux. Mais cette image positive est ici complètement pervertie puisque la vie qui y est générée est monstrueuse. Les crapauds, qui appartiennent au bestiaire monstrueux, y pullulent de manière autonome. Les parallèles qui se créent entre la fontaine et le ventre maternel sont d'autant plus forts que l'on trouve à la Renaissance des croyances selon lesquelles les femmes pouvaient engendrer des crapauds de manière spontanée. A.W. Bates rapporte que :

In 1558 Giovanni Battista della Porta... remarked that 'neither it is hard to generate Toades of women... for women do breed this kind of cattel, together with their children', adding that the women of Salerno 'were wont to use the juice of parsley and leeks, at the beginning of their conception... to destroy this kind of vermin'.⁵⁸⁷

Cette génération autonome, indépendante de toute intervention masculine, apparaît dans *Othello*^[5] dans cette image de la fontaine afin de donner une représentation cauchemardesque du ventre maternel où les monstres prolifèrent. La génération spontanée est au cœur des angoisses d'Othello et devient obsédante, comme le montre cet autre exemple : « O, ay, as summer flies are in the shambles, / That quicken even with blowing ». ⁵⁸⁸ Les mouches semblent être engendrées de manière spontanée et rappellent cette faculté féminine à créer des monstres en toute autonomie.

Dans *Othello*^[5], les personnages féminins deviennent ainsi les réceptacles de monstres. Le Maure s'exclame, dans une affirmation ambiguë qui pourrait autant désigner Desdemona qu'Emilia : « This is a sublte whore, / A closet, lock and key, of villainous secrets ». ⁵⁸⁹ De nouveau, le ventre maternel est dépeint comme un espace hermétique, impénétrable abritant des monstres, ici des secrets hideux.

Dans la pièce, Iago fait lui aussi montre d'un désir fort de dominer le ventre maternel et sa créativité, mais ce désir n'est plus, dans son cas, sous-tendu par un souci d'assurer sa paternité ou de forger une place au père. On montrera comment dans *Othello*^[5] le désir de contrôle de Iago du ventre maternel est symptomatique d'une masculinité déficiente.

« *I have't, it is engendered !* »⁵⁹⁰

À l'acte I scène 3, Iago se fait le défenseur de la liberté humaine. Il n'est rien que la Nature puisse imposer aux hommes qui sont libres de façonner leur être comme ils l'entendent. Iago utilise pour cela une métaphore filée autour de la culture et du jardin domestiqué qui vient désigner le corps et ses passions :

Virute ? a fig ! 'tis in ourselves that we are thus, or thus. Our bodies are gardens, to the which our wills are gardeners. So that if we will plant nettles or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs or distract it with many, either to have it sterile with idleness or manured with industry – why, the power and corrigible authority of this lies in our will. If the balance of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous conclusions.⁵⁹¹

Dans ce passage, Iago prétend qu'il n'est rien que la nature détermine et que les hommes, s'ils s'avèrent être des jardiniers attentifs, peuvent tout à fait devenir maîtres de leurs affects et de leur être. Outre la parodie de la parabole biblique qui montre l'habileté du personnage dans la manipulation des autres, ce passage dévoile la volonté

de Iago de dominer la Nature et trahit son désir de supplanter à la créativité féminine une créativité masculine. Il faut noter que ce parallèle entre la féminité et la nature existait à la Renaissance. On envisageait la création de manière genrée où une instance féminine, la terre, donnait naissance à des êtres auxquels une entité masculine, comme le soleil, donnait une forme.⁵⁹² Il y avait cependant des cas où la matière masculine ne parvenait pas à structurer les créations féminines et de là naissaient les monstres.⁵⁹³ Pline s'extasiait de cette créativité de la Nature féminisée que Iago cherche à supprimer dans ce passage en lui substituant la force organisatrice de l'art, du masculin.⁵⁹⁴

La nature qui est évoquée dans le discours de Iago est totalement artificielle. C'est une pure création de l'homme et elle est entièrement domestiquée par celui-ci. C'est l'homme qui est à l'origine de la forme qu'elle adopte, comme le montrent les verbes actifs qui renforcent cette idée de domination masculine : « we will plant », « sow », « set », « weed up », « supply », « distract », « to have it ».⁵⁹⁵ La nature est ainsi réduite à une passivité totale, d'où l'utilisation de la voix passive : « or manured with industry ».⁵⁹⁶ La domination de l'art sur les créations de la nature qui s'exprime dans ce réseau de verbes au passif et à l'actif présente la force structurante masculine sous un jour victorieux puisqu'elle réussit à modeler la matière féminine anarchique. Dans ce passage, des symboles phalliques renforcent ce désir d'imposer une domination masculine sur la Nature. L'exclamation « A fig ! » qui ouvre la tirade en est un bon exemple puisque, comme l'indique E.A.J. Honigmann, il s'agit là d'un geste obscène : « [it] consisted in thrusting the thumb between two of the closed fingers or into the mouth ».⁵⁹⁷ L'image de pénétration phallique qui apparaît un filigrane trahit le désir du personnage d'imposer un contrôle masculin sur la Nature.

En plus d'être dominée, celle-ci est privée de sa force créatrice. Désormais, lorsqu'elle est laissée seule, elle ne peut plus produire des monstres de manière autonome, elle est stérile, « sterile with idleness », et la domination du masculin empêche la génération de monstres : « most preposterous conclusions ».⁵⁹⁸ Notons également que dans l'évocation de la part bestiale de l'être humain, « the blood and baseness of our natures », responsable de la génération de monstre, on retrouve en creux l'idée que ceux-ci sont dus à une entité féminine.⁵⁹⁹ Il était en effet considéré à l'époque que le sang menstruel pouvait altérer le fœtus et lui donner une forme monstrueuse.⁶⁰⁰ Par ailleurs, les femmes étaient, depuis Aristote⁶⁰¹, considérées comme des êtres défectueux et on retrouve cette idée de statut hiérarchique moindre de la femme dans l'échelle du vivant dans l'expression « the baseness of our natures ».

Iago montre dans ce passage qu'il veut imposer une domination masculine sur la création féminine mais ce qui transparait également, c'est sa convoitise. Iago est obsédé par la maternité puisque celle-ci hante son discours comme le montrent les exemples suivants : « it is a most pregnant and unforced position », « the womb of time ».⁶⁰¹ Plus que dominer la générativité féminine, il veut en faire son attribut. On trouve cette idée dans les évocations de grossesses masculines. De la même façon que la jalousie est un monstre qui se génère lui-même, « a monster / Begot upon itself, born on itself », la capacité à décider de soi est aussi exprimée sous forme de générations spontanées masculines : « 'tis in ourselves that we are thus, or thus ».⁶⁰² Ce passage inverse l'idée que le ventre maternel détermine la forme de l'enfant puisque c'est à présent l'homme qui est capable d'en décider et de générer de manière autonome des êtres.

Ces fantasmes de Iago de se faire ventre générateur de monstres témoignent de sa masculinité défectueuse. Iago est contraint de se promouvoir androgyne du fait d'une

mutilation originelle de sa masculinité. Il investit la force génératrice féminine et se fait hermaphrodite pour palier ce manque et cette monstruosité première.

Dans le cas où la masculinité d'un personnage paraît faire défaut, Iago lui attribue un ventre maternel. Iago sous-entend que Roderigo est un homme incomplet puisque son âge le prive de barbe : « defeat thy favour with an usurped beard ». ⁶⁰³ Du fait de cette masculinité défectueuse, Roderigo devient un hermaphrodite dans la bouche de Iago. Après son exhortation : « Come, be a man ! », Iago ne cesse de répéter ensuite au jeune homme de remplir sa bourse : « Put money in thy purse », « put money in thy purse », « put but money in thy purse », « fill thy purse with money », « therefore, put money in thy purse », « put money enough in your purse ». ⁶⁰⁴ Or le terme de « purse » est polysémique à la Renaissance, signifiant aussi bien la bourse, et donc par extension l'organe sexuel masculin, que le ventre maternel. ⁶⁰⁵ On retrouve alors l'idée d'une grossesse proprement masculine puisque afin de devenir un homme, Roderigo est encouragé par Iago à remplir son ventre d'argent et à faire proliférer celui-ci. Iago dote le corps masculin incomplet d'atouts féminins comme l'utérus.

L'appropriation masculine la plus flagrante du ventre maternel est celle de Iago. Il s'imagine matrice génératrice de monstres à plusieurs reprises comme dans les passages suivants : « I have't, it is engendered ! Hell and night / Must bring this monstrous birth to the world's light », « indeed my invention / Comes from my pate as birdlime does from frieze / It plucks out brains and all : but my muse labours / and thus she is delivered ». ⁶⁰⁶ Iago s'invente hermaphrodite parce que le personnage souffre d'une masculinité mutilée. Cette incomplétude n'est pas due à l'âge, comme pour Roderigo, mais vient du fait que Iago est un piètre amant, ce qui apparaît à maintes reprises dans la pièce, comme dans le passage suivant : « I hate the Moor / And it is thought abroad that 'twixt my sheets / He's done my office ». ⁶⁰⁷ Ce que ces rumeurs, qui sous-entendent qu'Othello ⁶⁰⁸ a accompli, à sa place, son devoir conjugal auprès d'Emilia, révèlent c'est la masculinité déficiente de Iago qui est perçu comme impotent. Cette impuissance du personnage est d'ailleurs dénoncée par Desdemona : « O, most lame and impotent conclusion ». ⁶⁰⁸ La jeune femme se réfère ici aux paroles de Iago dont elle décrit la faiblesse, mais aussi au personnage lui-même. Il est mutilé, « lame » et « impotent » car il ne parvient pas à accomplir son devoir de mari auprès d'Emilia.

Ainsi, à l'inverse de Richard III ⁶⁰⁹, qui comme Ian Frederick Moulton l'a montré, est monstrueux du fait d'une masculinité excessive, Iago lui, est monstrueux du fait d'une masculinité déficiente qui lui impose non pas de rejeter le féminin à la manière du fils de York, mais de l'intégrer. ⁶⁰⁹ Dans ce même article, Moulton évoque les mots de Bacon qui explique que l'impotence liée à la monstruosité sexuelle débouche sur un désir d'autant plus féroce de réussite sociale. Or, le souhait premier de Iago de s'élever dans la société est contrarié, comme nous l'apprenons au début de la pièce. Othello ⁶¹⁰ lui préfère Cassio et c'est ce dernier qui est promu. C'est à partir de cet échec social que Iago se fait générateur de monstres. Il semble ainsi vouloir conjurer le sort de Richard III : « perpetually engaged in erecting himself, [Richard III] is, as many commentators have noted, utterly barren, able to destroy and corrupt but not to create ». ⁶¹⁰ Parce qu'il rencontre un échec social, parce qu'il ne réussit pas à la manière d'un Richard III, Iago s'invente une nouvelle faculté de nuisance qui, elle, est toute féminine. Il s'approprie la capacité de la nature et du ventre maternel à produire des monstres pour déstabiliser un ordre que sa masculinité déficiente ne peut remettre en cause.

Une masculinité monstrueuse

La continuité entre la monstruosité et le féminin est donc évidente dans l'œuvre de Shakespeare et permet de dépeindre la peur masculine de la sexualité féminine et de la maternité. Cependant, il existe aussi une sexualité masculine monstrueuse. Bien que les voix féminines qui la dénoncent soient moins nombreuses, elles se font entendre et décrivent à leur tour la sexualité de l'autre sous un jour monstrueux.

Dans *Othello*^[60], Emilia associe le désir masculin à la voracité des anthropophages : « [Men] are all but stomachs, and we all but food : / They eat us hungerly, and when they are full / They belch us ». ⁶¹¹ Le désir des hommes les transforme en anthropophages qui dévorent leurs proies innocentes sans tenir compte de leur humanité. Les femmes ne sont que des mets que les hommes engloutissent avec férocité. La monstruosité du désir masculin est amenée à un paroxysme ici. La métonymie qu'utilise Emilia réduit les hommes à un seul organe : ils ne sont plus que des ventres pourvus de jambes qui engloutissent leurs victimes rappelant ainsi les hommes sans tête^[61]. L'absence de raison rend cet acte cannibale encore plus odieux. Les hommes dévorent les femmes dans un mouvement frénétique et irraisonné. Ils consomment cette nourriture humaine de manière si excessive qu'ils finissent par la vomir. Cet élan aveugle et primitif de dévoration déshumanisent les hommes qui, tels des animaux, suivent leur instincts. Desdemona n'est ainsi pas la seule cannibale dans *Othello*. La voracité sexuelle est partagée entre les deux sexes. ⁶¹²

L'organe sexuel masculin apparaît également sous un jour monstrueux. Le mythe du sexe qui mutile, du *vagina dentata*, est réinvesti et transposé au sexe masculin dans le cauchemar d'Hermia dans *A Midsummer Night's Dream*^[62] :

HERMIA

Help me, Lysander, help me ! Do thy best
To pluck this crawling serpent from my breast...
Methought a serpent ate my heart away,
And you sat smiling at his cruel prey. ⁶¹³

Le serpent est plus qu'ambigu ici. Il rappelle le reptile avec lequel Cléopâtre se suicide, l'animal biblique, mais il revêt également une dimension phallique. Cette association entre l'organe masculin et le serpent est d'autant plus vraisemblable que, dans la dernière apparition des deux amants sur scène, Lysandre s'efforçait de persuader Hermia de l'accepter à ses côtés comme compagnon dans son lit de fortune et dévoilait son désir sexuel pour la jeune fille. Le serpent qui réveille Hermia peut donc se lire comme une représentation de ce désir agressif de Lysandre. Le sexe masculin devient ici une créature aux crocs acérés qui dévore, mutile le sein et le cœur de la jeune femme. Le parallèle qui peut s'établir entre le reptile et le sexe masculin est d'autant plus plausible que Lysandre n'intervient pas dans le cauchemar d'Hermia et, bien au contraire, il prend un certain plaisir à voir le corps de sa bien aimée dévoré par le serpent. Le cauchemar de la jeune fille dépeint donc les organes masculins sous un jour monstrueux.

La sexualité des hommes est elle aussi agressive, destructrice et potentiellement meurtrière pour les femmes. Le chant des fées le rappelle en convoquant le mythe de Philomèle qui fut violée par son beau-frère qui lui coupa ensuite la langue pour qu'elle ne puisse pas le dénoncer. ⁶¹⁴ La violence du désir masculin exprimée par ce mythe est d'ailleurs directement mise en scène par Shakespeare dans *Titus Andronicus*^[63] où Lavinia

est violée puis mutilée par ses agresseurs. La mutilation est plus violente que dans le mythe originel puisque la jeune femme a, en plus de la langue, les mains coupées.

De ces représentations monstrueuses de la sexualité de l'autre naît un univers amoureux et sexuel inquiétant, les uns ne pouvant jamais pénétrer les mystères de la sexualité et des organes des autres, tous prenant le risque constant d'être dévorés, mutilés, transformés en monstres dans la relation sexuelle. Dans cette représentation conflictuelle de la sexualité, la figure monstrueuse idéalisée de l'androgynie émerge.

L'androgynie et l'âge d'or de l'amitié de même sexe

L'androgynie, comme quelques rares monstres antiques tels les chevaux ailés, est une figure monstrueuse qui peut être positive.⁶¹⁵ Elle est le symbole d'une humanité puissante, qui forte de l'union de deux êtres peut rivaliser avec les dieux. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les androgynes furent séparés par les divinités qui craignaient de les voir conquérir l'Olympe. Dans son ouvrage, *Erotic Beasts and Social Monsters, Shakespeare, Jonson and Comic Androgyny*, Grace Tiffany montre comment certains personnages de comédie, parce qu'ils tendent vers un autre aimé, rappellent cette figure de l'androgynie.⁶¹⁶ Dans *A Midsummer Night's Dream*^{FF}, les personnages qui aspirent à s'unir sont au départ divisés et finissent par former des paires indivisibles à la fin de la pièce.

On a cependant montré que cette union n'était pas totalement exempte de dangers puisque la sexualité de l'autre reste un problème que rien ne paraît pouvoir résoudre. Le risque de l'adultère et de l'inconstance de l'être aimé, de la division entre les amants, est toujours présent et est même mis en scène dans la majorité de la pièce. Mais il existe bien un androgynie idéalisé, utilisé pour dépeindre un âge d'or où deux amis de même sexe vivent en harmonie avant que la naissance du désir pour des êtres de l'autre sexe ne les sépare.

Dans *A Midsummer Night's Dream*^{FF}, Helena décrit le couple amical qu'elle forme avec Hermia comme un être androgynie où les deux ne forment qu'un et vivent ensemble dans la plus parfaite harmonie. Cette réunification des deux êtres est d'abord artificielle. Les deux jeunes filles s'unissent autour de la pratique artistique :

HELENA
We, Hermia, like two artificial gods
Have with our needles created both one flower,
Both on one sampler, sitting on one cushion,
Both warbling of one song, both in one key.⁶¹⁷

Le discours dramatise l'idée de réunion de deux êtres distincts. Le premier vers met en scène une séparation première puisque le « we » est divisé par l'apostrophe à Hermia qui réintroduit l'individualité de la jeune fille. La division des deux êtres est également accentuée par la mention du chiffre deux. Cette séparation est cependant progressivement annulée puisque les deux jeunes femmes se réunissent dans une activité artistique commune. L'anaphore en « both » et la répétition de « on » et « one » renforcent l'idée d'unification entre les deux êtres, unification qui est d'autant plus forte que Hermia et Helena ne font qu'un dans leurs diverses activités. Elles sont parfaitement unies dans la couture, la broderie et le chant et partagent le même coussin.⁶¹⁸

Cette unification des deux jeunes femmes au travers de l'art devient ensuite une unité charnelle, biologique. Elles partagent les mêmes organes, les mêmes mains, le même esprit :

HELENA
As if our hand, our sides, voices, and minds
Had been incorporate. So we grew together,
Like a double cherry...
Two lovely berries moulded on one stem.⁶¹⁹

Dans la comparaison avec deux cerises qui partagent la même queue, Helena montre que d'une unification artificielle des deux êtres est née une union naturelle. Les deux corps sont liés, attachés l'un à l'autre à l'image des androgynes.

Issues biologiquement de la même origine, les deux jeunes filles sont réunies autour d'une même famille, de mêmes armoiries. Cette dernière image permet de consacrer cette réunion d'Hermia et d'Helena puisque les blasons donnent à voir plusieurs symboles, plusieurs couleurs dans un tout uni. Elles englobent la diversité dans un symbole unique. Même le terme de partition perd sa signification de division puisqu'il s'agit en fait du bouclier qui unit les différents éléments au centre des armoiries.⁶²⁰

Hermia et Helena apparaissent ainsi comme les deux versants d'un unique être, d'un androgyne. Leur enfance est un passé idéalisé où l'union entre deux personnes distinctes n'est pas problématique mais, tout au contraire, harmonieuse. Cependant, l'intrusion du désir sexuel rompt cette harmonie parfaite qui règne entre les deux jeunes filles. Helena s'exclame : « will you rend our ancient love asunder, / To join with men in scorning your poor friend ? ». ⁶²¹ L'image de la séparation rappelle la punition des dieux de l'Olympe et est d'autant plus violente ici, qu'elle suit immédiatement la description de l'unification parfaite. La déchirure est clairement associée à l'intrusion des hommes dans la relation exclusivement féminine d'Hermia et d'Helena. C'est leur irruption qui engendre la rupture et l'amour amical qui unissait les deux jeunes filles est transformé en attirance sexuelle pour un être de l'autre sexe.

Dans *Othello*^[6], on voit brièvement apparaître le versant masculin de l'androgyne lorsque le personnage éponyme s'indigne de la querelle qui éclate entre ses hommes : « He that is approved in this offence, / Though he had twinned with me, both at birth, / Shall lose me ». ⁶²² On retrouve cette image de l'androgyne dans l'union hypothétique des deux corps de Cassio et d'Othello. Leur amitié dont la pièce fait mention à plusieurs reprises est ainsi menacée une première fois suite à cet épisode, puis définitivement brisée lorsque Othello se croit trompé par Cassio. C'est encore une fois l'irruption d'un individu de l'autre sexe et du désir qui brise l'androgyne idéalisé du couple d'amis.

Le monstrueux permet donc, dans le théâtre de Shakespeare, de penser un danger plus intime, lié au genre et surtout à la féminité. D'autres risques locaux sont exprimés au travers du monstrueux comme par exemple le risque d'une perversion de la foi réformée.

« These English monsters ! » : monstres politiques et religieux⁶²³

Iago, le monstre catholique

La perversion morale de Iago en fait, à bien des égards, le personnage le plus monstrueux de la pièce. Shakespeare ne construit pas cette monstruosité sur le lointain et l'exotique comme pour *Othello*^[6], *Desdemona* ou *Cassio*, mais, bien au contraire, sur

une certaine proximité. C'est dans la culture européenne et en particulier dans la culture chrétienne que s'inscrit le monstre dans le cas de Iago puisqu'il ne manque pas d'évoquer la monstruosité du prêtre catholique et le risque que celui-ci présente pour l'Église réformée.

Othello^{FF} a un ancrage catholique, ce qui nous est rappelé par Emilia lorsqu'elle mentionne le purgatoire : « I should venture purgatory for't ». ⁶²⁴ Cette mention est paradoxale puisque Emilia s'y réfère non par repentance, pour y purger ses péchés, mais pour en tirer quelque avantage. Son utilisation corrompue du dogme catholique montre que l'Église romaine est l'objet de vives critiques dans *Othello* puisque ses préceptes sont pervertis. Par ailleurs, Iago rappelle la représentation monstrueuse qui était faite des prêtres catholiques dans l'Angleterre réformée d'Élisabeth I^{ère}.

Comme les prêtres catholiques, Iago parodie le texte sacré, en livre des interprétations erronées et prêche un message faussé à son interlocuteur notamment lorsqu'il reprend la parabole biblique qui associe le bon chrétien au jardinier. ⁶²⁵ Il parodie dans ce passage le précepte suivant :

Do not be deceived, God is not mocked; for whatever a man sows, that he will also reap. For he who sows to his flesh will of the flesh reap corruption, but he who sows to the Spirit will of the Spirit reap everlasting life. And let us not grow weary while doing good, for in due season we shall reap if we do not lose heart. ⁶²⁶

À la manière des prêtres catholiques, tels qu'ils sont représentés dans la propagande protestante, Iago utilise le vocabulaire et la rhétorique biblique pour corrompre l'esprit des personnages qui l'entourent, et en particulier Roderigo et *Othello*^{FF}. Il revêt de nouveau le costume du prêtre et vient prêcher une parole impie et venimeuse auprès de Roderigo lorsqu'il lui dit : « lay this finger thus, and let thy soul be instructed ». ⁶²⁷ Là encore, Iago reprend la rhétorique religieuse pour mieux tromper puisqu'il fait passer le bien pour le mal. Cassio et *Othello* sont tous les deux décrits comme des démons, des antéchrists : *Othello*, « the devil » et Cassio « a devilish knave ». ⁶²⁸ Iago détourne ainsi Roderigo de la vertu, de la bonne croyance et du texte sacré, à la manière des prêtres catholiques. Il est aussi responsable de la corruption de l'esprit d'*Othello*.

Le passage où le Maure se laisse convaincre que sa femme le trompe est décrit comme une conversion à une religion obscure et démoniaque. ⁶²⁹ Effaré par les propos de Iago, *Othello*^{FF} s'agenouille. Cette posture rappelle l'humilité du croyant qui attend un sacrement religieux. Le Maure, prêt à être converti jure sa fidélité à la nouvelle foi qu'il épouse : « In the due reverence of a sacred vow / I here engage my words ». ⁶³⁰ Iago s'agenouille ensuite, après avoir indiqué à *Othello* de rester à terre : « do not rise yet ». ⁶³¹ La position solennelle conjure cette idée d'une conversion, d'autant plus que Iago en appelle à des entités supérieures pour sceller son engagement auprès d'*Othello* : « Witness, you ever-burning lights above, / You elements that clip us round about, / Witness that here Iago... ». ⁶³² Le vertueux *Othello* est converti et rejoint l'ordre démoniaque de Iago. Jouant au dévot pour mieux corrompre les autres personnages, il a tout de l'antéchrist et s'associe d'ailleurs lui-même au diable : « When devils will the blackest sins put on / They do suggest at first with heavenly shows / As I do now ». ⁶³³ Sa duplicité, exprimée ici dans la dichotomie entre une apparence angélique et une intériorité diabolique, le rend particulièrement dangereux. La pièce dramatise l'erreur tragique des personnages, qui ne cessent de lire Iago comme un homme bon.

Iago, en rappelant les prêtres catholiques, devient un monstre. Dans les pamphlets des représentants du culte réformé, le vocabulaire du monstrueux était souvent convoqué

pour décrire les « papistes ». Lorsque l'on étudie les textes publiés de 1550 à 1560 qui utilisent le vocabulaire du monstrueux, on voit qu'environ 21% sont des pamphlets religieux contre les catholiques.⁶³⁴ Le pamphlet écrit par John Bale en 1551 décrit l'Église catholique comme un monstre : « that most odyble monstre of Rome ». ⁶³⁵ Tous ces représentants sont également monstrueux comme le montre la très éloquente description d'un catholique, un certain Dunstone :

This craftye merchaunde Dunstone, as he was returned agayn into England, by autorite of this most execrable monstre and wycked Antichrist, gaue a strayght commaundement that priestes out of ha~de shuld put away their lawfull wyues (who~ that brent co~scienced hypocryte called the vessels of fornycacyon) els would he (he sayd) accordyng to hys commission, put them both from benefyce and luyunge.⁶³⁶

Bale conte ici comment Dunstone fut envoyé par la papauté en Angleterre pour y lutter contre les mariages de pasteurs. La plus haute autorité de l'Église catholique est un monstre. Sa monstruosité est hyperbolique puisqu'elle repose sur le terme de « monstre » mais aussi l'utilisation de deux adjectifs extrêmement péjoratifs, du superlatif, ainsi que du terme « Antichrist ». Cette monstruosité extrême vise à susciter l'indignation du lecteur.

Il y avait donc une continuité entre le catholicisme et la monstruosité dans les pamphlets des religieux qui utilisaient ce vocabulaire afin de persuader leur lectorat. Cette continuité était aussi favorisée par la diffusion d'images monstrueuses de l'Église. Parmi ces images, l'une des plus diffusées en Europe fut sans doute celle du veau-moine popularisée par Luther et Melanchthon dans un livret de 1523 intitulé : *Deutung der zwo grewlichen Figuren, Bapstesels zu Rom und Munchkalbs zu Freyerberg in Meyssen funden.*⁶³⁷

Figure 7 : Illustration du Veau-Moine (1573) ⁶³⁸

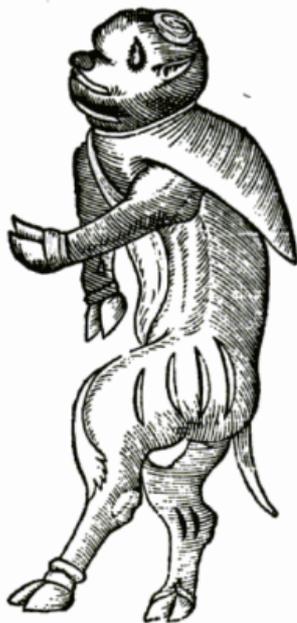


Fig. 27. — Figure d'un Monstre fort hideux, ayant les mains et pieds de bœuf, et autres choses fort monstrueuses.

Dans ce livret, Melanchthon et Luther analysent respectivement deux naissances monstrueuses : celle d'un âne-pape et du veau-moine. Ils montrent comment ces deux

figures sont le signe d'une perversion de l'Église catholique. La langue pendante du veau-moine est par exemple le signe de la vaine parole des prêtres.

Lorsque Othello^[5] regarde les pieds de Iago à la fin de la pièce, il associe le personnage au diable, en tâchant de vérifier si comme lui Iago à les pieds fendus : « I look down towards his feet, but that's a fable ». ⁶³⁹ Cette image rappelle également les sabots du veau-moine. Le parallèle entre le monstre analysé par Luther et Iago est renforcé par le fait que ce dernier s'affuble métaphoriquement des habits monastiques lorsqu'il prêche une parole erronée à Othello et Roderigo.

La continuité qui existait entre le monstrueux et l'Église catholique rend ainsi Iago monstrueux. Sa perversion, ses prêches pleins de tromperie, rappellent la dualité dont étaient accusés les prêtres, toujours prêts à corrompre pour parvenir à leurs fins.

Enfin, des monstres politiques complètent le tableau du monstrueux local dans les trois pièces étudiées.

Le monstrueux et la politique

Difformité du monarque et du royaume

Dans *Othello*^[5], la continuité entre la monstruosité d'un personnage de haut rang et la mauvaise conduite des affaires publiques apparaît après la querelle qui éclate entre les soldats à Chypre. Iago exprime à Montano son doute quant à la qualité de Cassio : « I fear the trust Othello puts him in / On some off time of his infirmity / Will shake this island ». ⁶⁴⁰ La difformité intérieure de Cassio, son impulsivité lorsqu'il est ivre, menace la gestion de la communauté qui en devient elle aussi monstrueuse comme le montre le cri d'Othello après la bagarre entre Cassio et Montano : « 'Tis monstrous ». ⁶⁴¹

De la même manière, le gouvernement d'Othello^[5] n'est pas remis en cause avant que la jalousie ne le transforme en être monstrueux et incomplet dont la capacité à gouverner est questionnée. Lodovico se demande : « is this the noble Moor whom our full senate / Call all in all sufficient ? ». ⁶⁴² N'étant plus un homme à part entière, ayant été mutilé par sa passion pour Desdemona, Othello en devient moins apte à gouverner et met en péril la société vénitienne.

Il existe donc un lien fort entre le corps du dirigeant et la bonne conduite du royaume. Toute difformité, toute monstruosité du monarque devient une menace pour la communauté et pour sa bonne conduite.

Le danger qu'Othello^[5] met en scène est celui d'une monstruosité intrinsèque au monarque. À la Renaissance, le monstrueux n'est acceptable à la cour qu'en tant que moyen pour le roi ou la reine de construire une représentation idéalisée de son corps. Dans « Invisible Friends : Questioning the Representation of the Court Dwarf in Hapsburg Spain », Janet Ravenscroft montre comment les monarques espagnols étaient peints en compagnie de nains afin de donner à leur corps une image magnifiée. ⁶⁴³ Anne Boleyn, ainsi qu'Élisabeth I^{ère} avaient également des personnes de petites tailles parmi leurs suivantes. ⁶⁴⁴ Le lien entre la monstruosité et le corps à la cour ne pouvait être envisagé que de cette manière, que comme un moyen de donner par jeu de contraste une représentation idéalisée du pouvoir.

Cette monstruosité intrinsèque du monarque est d'autant plus périlleuse qu'elle menace comme on l'a vu la communauté entière, qui risque elle aussi de devenir monstrueuse. Cette continuité qui existe entre le corps du monarque et le royaume

s'explique par la théorie des deux corps du roi, « the natural body and the body politic », soit le corps réel du souverain et son corps métaphorique qui est composé du peuple comme on le voit dans le frontispice du *Leviathan* de Hobbes publié en 1651.⁶⁴⁵ Ainsi, la monstruosité du corps du monarque implique nécessairement une monstruosité du peuple et du régime politique.

Dans *The Tempest*⁶⁴⁶, le monstrueux permet également de penser le mauvais gouvernement de la communauté, mais au travers d'autres modalités.

Désordre politique et monstres

La monstruosité du corps n'est pas la seule à renseigner sur la qualité du gouvernement. C'est aussi un outil rhétorique qui permet de penser l'aberration de certains régimes politiques. Dans *The Tempest*⁶⁴⁷, l'absurdité qui résulte de la promotion de Caliban au rang de « servant-monster » fait dire à Trinculo : « Servant-monster ! The folly of this island ! They say there's but five upon this isle : we are three of them ; if th' other two be brained like us, the state totters ». ⁶⁴⁶ Le néologisme monstrueux incarne la menace qui pèse sur la communauté personnalisée qui, à la manière de l'ivrogne, ne progresse plus qu'avec des pas incertains et vacillants. Toute aberration, tout désordre dans le gouvernement est ainsi retranscrit grâce au vocabulaire du monstrueux. Toute conduite délétère pour le royaume s'exprime également dans ces termes. On voit que Prospero, en s'adonnant à sa soif de connaissances, devient monstrueux : « and to my state grew stranger, being transported / And rapt in secret studies ». ⁶⁴⁷ La monstruosité de Prospero apparaît dans sa « re-racialisation » puisqu'il devient étranger et donc monstrueux à son royaume. Ce processus est renforcé par l'idée d'un mouvement du personnage vers les marges du monde connu.

Cependant, dans *The Tempest*⁶⁴⁸, le monstrueux n'est pas qu'un outil rhétorique pour penser la faiblesse des gouvernements. Le mauvais gouvernant se caractérise comme celui qui ne parvient pas à identifier et à contenir le monstrueux. Prospero laisse la voie grande ouverte à son frère et à d'autres monstres. Il démontre ainsi comment Antonio : « new created / The creatures that were mine, I say : or changed 'em, / Or else new formed 'em ». ⁶⁴⁸ La faiblesse politique du mage tient à ce qu'il permet à des monstres de proliférer dans son royaume. Prospero est aussi responsable de la monstruosité de son frère puisque c'est lui qui l'engendre : « in my false Brother / Awaked an evil nature, and my trust, / Like a good parent, did beget of him / A falsehood ». ⁶⁴⁹ Il se pose ici comme le parent à l'origine d'une naissance monstrueuse.

Le monstre peut cependant définir le gouvernement de manière positive. Dans *A Midsummer Night's Dream*⁶⁵⁰, l'intégration des monstres à la cour de Titania, d'Oberon et de Theseus atteste du pouvoir des personnages.

Le monstre : symbole de pouvoir

L'intégration d'êtres monstrueux dans les cours royales d'Europe était à la Renaissance et même précédemment, une façon pour le monarque de montrer l'étendue de son pouvoir et de sa richesse. Les monstres, les merveilles artificielles et naturelles, servaient à émerveiller les invités et à graver dans leur esprit l'image grandiose d'une famille royale. Philippe le Bon, duc de Bourgogne, offrait ainsi à ses convives des spectacles auxquels participaient, entre autres, des nains, des géants, des merveilles orientales et des animaux rares afin de les divertir.⁶⁵⁰ Ces divertissements avaient

également une dimension politique. Dans l'acquisition de pièces venues d'Orient, le duc faisait apercevoir ses ambitions territoriales et son désir de conquête. Un siècle plus tard, cette dimension politique des monstres n'est pas perdue, bien au contraire. La possession de merveilles à la cour montrait une capacité à intégrer des espaces et des peuples lointains, capacité dont l'importance était renouvelée avec les expéditions et projets de conquête du Nouveau Monde. Cette dimension symbolique du monstre à la cour a été étudiée par Kristen G. Brookes dans « A Feminine 'Writing that Conquers': Elizabethan Encounters with the New World ». Elle y montre que la figure de la sirène qui apparaît dans le récit d'Oberon fait écho à la sirène dominée du *Armada Portrait* peint en 1588.⁶⁵¹ D'après elle, cette sirène représente la terre nouvelle qu'Élisabeth I^{ère} a su conquérir. La sirène figure l'inconnu et l'indomptable que la Reine a réussi à connaître et à dompter.

Dans *A Midsummer Night's Dream*⁶⁵², la cour d'Oberon et de Titania intègre des êtres monstrueux dont Bottom. Celui-ci n'est pas sans rappeler une figure monstrueuse bien connue à la Renaissance, un homme du nom de Pedro Gonzales aussi appelé l'homme de Tenerife. Cet homme souffrait d'hypertrichose, une pathologie qui entraîne une pilosité anormalement importante. Le corps tout entier de Gonzales était ainsi couvert de poils, ce qui lui valut le statut de monstre mais qui attira également la convoitise d'Henri II de France qui le fit intégrer sa cour à l'âge de dix ans. Bottom convoque cette figure monstrueuse lorsqu'il dit à Titania : « I am marvellous hairy about the face ». ⁶⁵² Cette pilosité excessive que mentionne le personnage rappelle la figure de Pedro Gonzales et donne ainsi un certain prestige à la cour de Titania, bien que ce monstre soit une version avilie de l'homme de Tenerife. Celui-ci était en effet réputé pour être particulièrement instruit et érudit. Le raffinement de Bottom lui est plus que contestable : « and I am such a tender ass, if my hair do but tickle me I must scratch ». ⁶⁵³ Sa sensibilité se limite au besoin corporel de se gratter.

L'enfant indien que se disputent Titania et Oberon est une merveille orientale. La reine des fées établit des parallèles entre le jeune garçon et les merveilles que l'Orient prodigue. Le trésor que renferme le ventre de la mère, « her womb then rich with my young squire », est directement associé aux autres richesses que l'Inde produit : « and return again / As from a voyage, rich with merchandise ». ⁶⁵⁴ La continuité entre les merveilles de l'Orient et l'enfant se lit dans la répétition de l'adjectif « rich ». Posséder une telle merveille est ainsi symboliquement avantageux puisqu'elle permet d'affirmer la richesse du monarque, capable d'avoir à sa cour des objets rares et merveilleux que le commun des mortels ne peut acquérir. Cependant, il y a aussi une dimension politique dans cette acquisition. La possession de l'enfant indien est aussi un moyen d'affirmer la domination du monarque sur des terres lointaines et reculées comme l'Inde, territoire que Titania et Oberon semblent se disputer. Tous deux circulent librement dans les espaces marginaux, et y possèdent des alliés stratégiques, Oberon une maîtresse et Titania des fidèles. Ainsi, l'enfant indien revêt une importance symbolique puisqu'il représente la domination de ces terres reculées que les deux fées se disputent.

Conclusion

Le monstrueux permet donc dans ces trois pièces de révéler la dangerosité de certaines figures locales dans la sphère intime de la sexualité et des rapports entre hommes et femmes, mais aussi dans l'espace public où la menace de la corruption de la foi et des

gouvernements s'exprime également au travers de la monstruosité. Les monstres permettent ainsi de réévaluer les dangers qui menacent les sociétés occidentales, et plus particulièrement, la société anglaise. Les risques ne sont peut-être pas tant exogènes qu'internes.

Dans ses mises en scène du monstre au théâtre, Shakespeare fait ainsi écho aux débats philosophiques de son époque, et remet en cause certaines lectures des êtres monstrueux, en particulier la conception qui fait du monstre un autre absolu. Mais la prise de position du dramaturge dans le débat de l'époque est aussi d'ordre scientifique, comme nous le démontrerons à présent.

Les monstres et la construction du savoir

Rejeter la naturalisation du monstre

« The naturalization of the preternatural »⁶⁵⁵

Au moment de la rédaction de *Othello*⁶⁵⁶ et de *The Tempest*⁶⁵⁷, dans la première décennie du XVII^e siècle, une véritable révolution épistémologique est en marche. Elle est tout particulièrement liée aux travaux de Francis Bacon qui proposent une approche révolutionnaire du savoir.

Dans un premier traité philosophique, *The Advancement of Learning*, publié en 1605, Bacon remet en cause les préceptes aristotéliens pour favoriser une démarche empirique. C'est en 1620 qu'il écrit *The New Organon* qui propose une refonte de la philosophie naturelle et attribue une place inédite aux êtres monstrueux.⁶⁵⁶ Jusque-là, les monstres n'apparaissent pas comme des objets d'étude à part entière dans les textes qui en font mention. Dans les livres de merveilles, ils figurent aux côtés d'autres sources d'émerveillement tandis que dans les chroniques, ils sont dilués dans le contenu plus général du texte. Bacon⁶⁵⁷, lui, leur donne une place centrale et érige une catégorie pour les regrouper : le « preternatural » que l'on peut traduire par « l'inhabituel ». Ce nouveau groupe compose un tryptique avec deux autres sous-ensembles : le naturel (« natural ») et l'artificiel (« artificial »).⁶⁵⁷ Dans *The Advancement of Learning*, Bacon proposait déjà cette division : « History of nature is of three sorts ; of Nature in course, of Nature erring or varying, and of Nature altered or wrought ; that is, history of creatures, history of marvels, and history of arts ».⁶⁵⁸

Bacon⁶⁵⁹ donne aux monstres une fonction cruciale dans l'élaboration du savoir puisqu'ils renseignent les deux autres catégories. Parce qu'ils sont des exceptions dans les mouvements habituels de la Nature, les monstres permettent d'en déceler les mécanismes. C'est dans l'inhabituel, le rare que peuvent se déduire les lois de la Nature. Cette déduction a un impact sur les créations humaines puisque les hommes peuvent s'inspirer de l'ordre naturel dans leurs propres créations. Plusieurs révolutions découlèrent de cette nouvelle manière de construire le savoir.

L'idée même que l'ordre naturel est régi par des lois amène une rupture radicale avec la tradition scientifique qui évoquait davantage la coutume, un mouvement habituel, fréquent mais non contraignant. Ce que la pensée baconienne amorce également c'est l'autonomisation de la Nature qui n'est plus perçue comme dépendante de la volonté divine. Pour Bacon⁶⁶⁰, Dieu est à l'origine des grandes lois qui en déterminent le mouvement et, à partir de celles-ci, la Nature crée de manière indépendante.

Ceci a des conséquences importantes sur l'appréciation même des monstres naturels, dont les causes se trouvent dans la nature et que Bacon^[5] distingue des « miracles », dont l'origine est, elle, divine. Dans la pensée de Bacon, les monstres sont des objets naturalisés (« naturalized objects »).⁶⁵⁹

Othello^[6] et *The Tempest*^[7] nous renseignent sur les réponses de Shakespeare à ces évolutions de la perception des monstres et de la construction du savoir. Dans *Constructing 'Monsters'*, Mark Thornton Burnett montre comment *Othello* met en scène les débuts de l'empirisme et une nouvelle approche scientifique que Bacon^[5] initia. Othello est un être rationnel qui cherche la preuve sensitive et en particulier la preuve visuelle, « the ocular proof ».⁶⁶⁰ Il montre comment la pièce tout entière fait écho à cette nouvelle science :

The play's construction of Desdemona's 'erring', and Brabantio's belief that her integrity must be examined, appear not so much as a summation of patriarchal anxieties as a dramatic rehearsal of emergent philosophical precepts.⁶⁶¹

La pièce serait donc, d'après Thornton Burnett, une chambre d'échos où la nouvelle science est évoquée mais également mise en crise puisque le basculement d'Othello^[6] de la raison à la folle jalousie est interprété comme un retour à la superstition, aux croyances que Bacon^[5] rejetait. Paradoxalement, c'est la preuve visuelle, au centre de l'empirisme, qui amène ce retour à la superstition puisque Othello bascule dans l'irrationalité après avoir vu de ses propres yeux et mal interprété le mouchoir. Dans ce retour d'une croyance obscure, Mark Thornton Burnett voit la difficulté du nouveau discours scientifique à se détacher de la superstition.

The Tempest^[7] reflète également le développement d'une nouvelle science. Beaucoup d'études ont montré la continuité entre le personnage de Prospero et la figure du naturaliste, entre l'île et le cabinet de curiosités où se construit le savoir à la Renaissance.⁶⁶² On montrera comment, dans *The Tempest*, Shakespeare répond à la nouvelle appréciation des monstres.

Refus du monstre naturalisé dans **THE TEMPEST**

Dans *The Tempest*^[7], la perception des phénomènes et des habitants monstrueux de l'île donne naissance à deux types de réponses affectives. L'une est conforme au type de réactions que suscitaient les monstres des livres de merveilles puisque Ferdinand et Miranda s'émerveillent de ce qu'ils observent. Ils tirent un plaisir autotélique de cette contemplation d'objets et d'êtres rares dont ils ne cherchent pas à connaître la cause. Il semblerait même qu'ils la rejettent. Quand Miranda voit apparaître Ferdinand, elle s'extasie : « What is't ? - a spirit ? ».⁶⁶³ Prospero oppose un pragmatisme glacial à l'ébahissement de son enfant : « No wench, it eats and sleeps, and hath such senses / As we have ».⁶⁶⁴ Le ton factuel, la description objective de Ferdinand ne parvient pourtant pas à convaincre Miranda qui refuse la classification du jeune homme parmi les humains. Elle continue de vouloir voir en lui une merveille de la nature : « I might call him / A thing divine, for nothing natural / I ever saw so noble ».⁶⁶⁵ Pour Miranda, Ferdinand n'appartient pas aux productions courantes de la nature, il est extraordinaire et donc merveilleux.

À cet émerveillement s'oppose une réaction différente dans *The Tempest*, dès lors que les autres personnages, et en particulier Alonso et Prospero, répondent aux merveilles par l'étonnement.

Cette seconde réaction semble enregistrer le changement de perception des monstres à la Renaissance. Bacon^[5] invite l'observateur de phénomènes rares à se dégager du mode d'appréciation des merveilles de la nature proposé par les livres de merveilles, dont le seul but est, d'après le naturaliste, de satisfaire le goût de la rareté. Les écrits produits au XVII^e siècle sur les monstres témoignent de ce changement d'appréciation puisqu'ils font disparaître le vocabulaire du merveilleux auquel ils préfèrent celui de l'étrange, du rare, du curieux : « 'new', 'remarkable', 'singular', 'unusual', 'extraordinary', 'uncommon', and 'curious' were the stock adjectives that enlivened the otherwise terse entries [of early scientific journals] ». ⁶⁶⁶ Dans *The Tempest*^[6], on retrouve ce glissement dans le vocabulaire utilisé pour décrire les monstres et autres phénomènes rares puisque les personnages se réfèrent davantage à l'étrange qu'au merveilleux.

On compte, dans la romance^[5], 29 occurrences de « strange » ou de mots dérivés tels que « stranger », « strangeness » et « strangely ». ⁶⁶⁷ Ces références à l'étrangeté des phénomènes apparaissant sur l'île sont essentiellement faites par les hommes d'âge mûr de la pièce. ⁶⁶⁸

Ce relevé montre que le vocabulaire de l'étrangeté est régulièrement convoqué par certains personnages masculins pour désigner les phénomènes extraordinaires qui surviennent sur l'île. L'étrangeté est la lecture qui prime et c'est à travers elle que sont perçus les bruits de l'île, ses habitants, l'intrigue, les personnages et leur attitude. À cette appréciation des monstres et merveilles de l'île s'oppose le vocabulaire du merveilleux, plus marginal. ⁶⁶⁹

L'émerveillement est une réaction minoritaire dans la pièce comme le montre notre relevé qui fait apparaître 11 occurrences du mot et de synonymes, chiffre qui atteste que le vocabulaire du merveilleux est presque trois fois moins convoqué que celui de l'étrange.

À l'acte V, le merveilleux n'apparaît que très ponctuellement. On compte quatre occurrences de « wonder » ou d'un synonyme, contre neuf de « strange » ou d'un de ses dérivés. L'émerveillement est éclipsé au profit de l'étonnement, de la perplexité, ce qui semble faire écho au glissement dans le vocabulaire qui s'impose progressivement pour évoquer les monstres et qui témoigne de l'apparition d'une nouvelle lecture de ceux-ci.

Prospero et Alonso sont les deux personnages qui utilisent le plus fréquemment le vocabulaire de l'étrange avec respectivement cinq et sept utilisations du mot ou d'un de ses dérivés, ce qui ne manque pas d'intérêt étant donné leur position sociale. Ce sont tous les deux des figures d'autorité et ils incarnent un discours scientifique qui s'impose et éclipsé une interprétation antérieure. Ce passage d'une interprétation à l'autre est mis en scène comme une forme de coercition dans *The Tempest*^[6], où Prospero rejette avec violence l'émerveillement. Il prévient Ferdinand contre les risques de l'admiration aveugle lorsque le jeune homme est séduit par les diverses apparitions de la première scène de l'acte IV et invite sa fille à adopter une posture rationnelle : « Be collected. / No more amazement ». ⁶⁷⁰ Prospero exhorte ici sa fille à ne pas céder à l'émerveillement et à comprendre les causes derrière le phénomène rare, la tempête, auquel elle vient d'assister.

À ce discours de l'étrange s'opposent les voix minoritaires de Ferdinand et de Miranda qui s'écrie à la fin de la pièce : « O wonder ! / How many goodly creatures are there here ! ». ⁶⁷¹ Miranda défend une volonté de s'émerveiller de ce qu'elle voit, alors même que le vocabulaire du merveilleux est dominé par celui de l'étrange.

Cette persistance de l'émerveillement paraît symptomatique d'une difficulté du discours scientifique nouveau à s'imposer. Cette faiblesse a été mise en avant par d'autres études critiques qui établissent un lien entre Prospero et le naturaliste, comme Chris Laoutaris qui montre comment l'entreprise de domination couplée du colon et du naturaliste est mise en péril dans *The Tempest*^[69] du fait de l'existence de forces génératrices autonomes.⁶⁷²

En lui opposant un regard émerveillé sur le réel, Shakespeare paraît mettre en doute la capacité du nouveau discours scientifique à déterminer le sens du monstre. Le dramaturge semble s'opposer à toutes possibilités d'ôter aux merveilles leur part d'ombre comme l'a montré Peter G. Platt dans son étude de *The Tempest*^[69]. Il y démontre que la connaissance des merveilles est vaine et que les merveilles ne valent scientifiquement que parce qu'elles mettent en cause toute fixation du savoir en questionnant sans cesse notre appréhension du réel.⁶⁷³ Prospero qui péchait dans sa vaine quête d'un savoir global, accepte à la fin de la pièce que la seule connaissance possible soit celle établie par Socrate, le fameux « je sais que je ne sais rien ». Dans *The Tempest*, les merveilles échappent donc à la compréhension, elles gardent une zone d'ombre que le discours scientifique, incarné par les hommes adultes de la pièce et en particulier par les figures d'autorité des pères, ne peut mettre en lumière.

Malgré son opacité persistante, le monstre permet néanmoins de comprendre le monde environnant. Contrairement à Platt qui considère que sa seule valeur est d'accéder à la connaissance de son ignorance, on montrera que les merveilles dans *The Tempest*^[69] mais aussi dans *Othello*^[69] et *A Midsummer Night's Dream*^[69] rendent possible la construction d'un savoir positif.⁶⁷⁴

Les monstres permettent, entre autres, de donner une représentation juste de la condition humaine et du mouvement perpétuel du monde.

La construction d'un autre savoir

Le monstre, miroir de la condition humaine

Je n'ay veu monstre et miracle au monde plus expres que moy-mesme. On s'appriivoise à toute estrangeté par l'usage et le temps ; mais plus je me hante et me connois, plus ma difformité m'estonne, moins je m'entens en moy.⁶⁷⁵

Dans les *Essais*, Montaigne^[69] fait de son « moi » un être monstrueux. Cette monstruosité vient du fait que l'être intime semble à jamais inaccessible. L'habitude qui normalise les autres phénomènes, qui les rend familiers et intelligibles, ne semble pas fonctionner avec le « moi ». Celui-ci est donc toujours rare. La perception intime que les individus en ont ne permet pas d'en dégager un portrait fixe. La monstruosité du « moi » découle également de l'instabilité de l'être qui change sans cesse mais aussi de sa difformité qui provient d'un excès ou d'un manque intrinsèque de quelque qualité. Pour ces raisons, Montaigne trouve dans le monstre un outil de description pertinent de son intériorité.

Qu'en est-il de Shakespeare ? Les monstres permettent-ils de penser l'identité personnelle dans son théâtre ? Qu'expriment-ils sur l'intimité de l'être ? Qu'en disent-ils ?

« *Poor monster* » : l'empathie pour le monstre⁶⁷⁶

La représentation du monstre dans le théâtre de Shakespeare n'efface pas seulement les frontières physiques, géographiques entre les pays et leurs habitants. La dramaturgie du monstre met également en scène une porosité des frontières ontologiques qui séparent le moi du monstre sur scène puisque, comme on l'a montré, les personnages locaux deviennent monstrueux. C'est aussi la frontière entre les monstres et les spectateurs qui s'annule. Le quatrième mur s'effondre dès lors que le dramaturge ménage une nouvelle réponse affective pour ses monstres : l'empathie.

Lorsque Othello^[6] décrit la réaction de Desdemona quand il lui contait ses aventures et rencontres monstrueuses, il évoque une réaction affective qui est, comme le rire, plus marginale que d'autres à la Renaissance : l'empathie.⁶⁷⁷ La profonde pitié que Desdemona ressent pour le Maure est dramatisée dans le plaidoyer d'Othello. Elle se matérialise dans les larmes, les soupirs et les paroles de la fille de Brabantio : « and often did beguile her of her tears », « she gave me for my pains a world of sighs » et aussi dans ses mots : « 'twas pitiful, 'twas wondrous pitiful ». ⁶⁷⁸

Il est vrai que les contemporains plaignaient parfois les enfants monstrueux ou les victimes innocentes des pratiques abusives de leurs parents mais cette réaction restait limitée et une distance affective est toujours préservée, comme on s'en aperçoit dans les ballades. Cette distance s'explique par le fait que les naissances monstrueuses y sont toujours interprétées comme des signes envoyés par Dieu pour prévenir les hommes de quelque châtement à venir. Il y a une priorité dans le décryptage du message qui paraît empêcher toute empathie durable pour l'enfant monstrueux. La description factuelle du corps laisse immédiatement place à une interprétation, comme on le voit dans cet exemple de ballade de 1565 :

The two babes, the one as it were imbrasyng the other, and lenyng mouth to mouth, kyssyng (as you wold say, one another:) it myght seeme that God by them eyther dooth vpbraide vs, for our faulse dyssemblynge and Iudas condycyons & countenaunces, in freyndly wordes, couerynge Caynes thoughtes and cogytacions, or els by theyr semblaunte and example, exhorte vs to sincere amytye and true frendshyp, voyde of all counterfeytinge, or els bothe.⁶⁷⁹

L'auteur commence par décrire les corps des deux sœurs siamoises unies l'une à l'autre dans une étreinte où elles semblent s'embrasser. Immédiatement après cette description, il propose deux lectures de cette naissance monstrueuse et ne laisse ainsi aucune place à l'empathie. Dieu prévient ici les hommes contre toute attitude hypocrite, contre toute dualité trompeuse, et il les encourage à l'amour mutuel désintéressé.

L'empathie n'apparaît donc que marginale ou éphémère et ne provoquait pas de réaction physique violente comme celle de Desdemona. Malgré cette relative marginalité à la Renaissance, la pitié est une réaction face au monstre qui est encouragée dans *Othello*^[6], mais aussi dans *A Midsummer Night's Dream*^[6] et *The Tempest*^[6]. Ce qui est remarquable, c'est qu'elle n'apparaît pas seulement sur scène. Le spectateur / lecteur est invité à s'émouvoir du destin pitoyable du monstre, est encouragé à ressentir de la pitié et même de la tendresse pour celui-ci.

Dans *A Midsummer Night's Dream*^[6], Bottom inspire lui aussi une profonde empathie alors que ses camarades le fuient et qu'il reste seul sur scène, sans comprendre leur réaction. Rejeté par ses semblables, le personnage exprime sa détresse : « why do they run away ? This is a knavery of them to make me afeard [...] I see their knavery. This is to

make an ass of me, to fright me ». ⁶⁸⁰ Alors que le personnage est risible dans le reste de la pièce, il est à ce moment-ci profondément touchant dans sa détresse qui évoque une peur irrationnelle infantile. Bottom, à la manière d'un enfant chahuté par les autres, est soudainement vulnérable et ne semble pas pouvoir exorciser sa peur même en chantant.

Ce chant que lui arrache son effroi engendre lui aussi une certaine tendresse pour le personnage puisqu'il vient exprimer la peur universelle de l'adultère : « the plainsong cuckoo grey, / Whose note full many a man doth mark, / And dares not answer 'Nay' ». ⁶⁸¹ Le coucou était associé à l'adultère à la Renaissance car son cri ressemblait au mot « cuckold ». Ici, Bottom reprend la terreur de l'adultère et la menace permanente qui plane sur les hommes que le cri de l'oiseau hante et qu'ils n'osent contredire. Dans ce chant, Bottom convoque une crainte masculine universelle qui le lie aux spectateurs dans une misère commune. Cette peur partagée permet donc de tisser des ponts entre le monstre et le public et de favoriser leur identification mutuelle.

Dans *Constructing Monsters in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, Thornton Burnett note que, parmi les nombreux monstres auxquels Caliban est associé, on trouve des références aux cynocéphales⁶⁸², une race monstrueuse qui appartenait au canon de monstres exotiques construit depuis l'antiquité. ⁶⁸²

Les cynocéphales⁶⁸³ étaient dépeints comme une race tout particulièrement monstrueuse puisqu'ils cumulaient deux types de monstruosité, physique et morale. Écrivant en 1492, à partir du *Devisement du Monde* de Marco Polo, Martin Bedhaim, un cosmographe et navigateur allemand, les décrivait de la manière suivante : « the people of the island, Angama, have heads, eyes and teeth like dogs, and are thoroughly misshapen, and savage, for they prefer human flesh to other flesh ». ⁶⁸³ La double monstruosité est ici mise en avant avec l'idée qu'ils sont entièrement déformés, « thoroughly misshapen », c'est-à-dire que leur monstruosité ne se borne pas à leurs pratiques ou à leur corps, mais contamine tout leur être. La sauvagerie des cynocéphales apparaît avec encore plus de saillance dans la bouche de Christophe Colomb : « there were one-eyed people and others with dogs' muzzles who ate human beings; and that upon seizing a person, they cut his throat and drank his blood and cut off his genitals ». ⁶⁸⁴ La monstruosité des cynocéphales est ici décrite de manière paroxystique grâce à l'accumulation d'images terrifiantes de mutilation et de dévoration. Leur profond mépris du corps humain rend leur pratique abjecte.

Une seule référence aux cynocéphales⁶⁸⁵ apparaît dans *The Tempest*⁶⁸⁵, dans la bouche de Trinculo qui décrit Caliban de la manière suivante : « I shall laugh myself to death at this puppy-headed monster ». ⁶⁸⁵ Ici, la bête sanguinaire et barbare est soudain complètement dépourvue de dangerosité. La lecture des cynocéphales que nous propose Shakespeare contraste avec l'imaginaire qu'ils véhiculaient ordinairement.

Il est vrai que l'ombre d'une mort violente est toujours envisagée mais elle est complètement subvertie. La cause du décès est déplacée puisque si Caliban tue Trinculo, ce ne sera pas du fait de sa soif de sang et de son goût pour la chair humaine, mais parce que son admiration ahurie pour Stephano rend le personnage hilare. La menace de mort est ainsi désamorcée par une translation dans un registre métaphorique et comique. L'agressivité qui est prêtée aux cynocéphales⁶⁸⁶ est d'autant plus soustraite à Caliban que, loin d'être bourreau, il devient ici la victime de Trinculo qui envisage de le battre : « A most scurvy monster ! I could find in my heart to beat him ». ⁶⁸⁶ La violence est déviée, c'est le monstre qui la subit et l'homme qui l'impose.

Cette cruauté soudaine de Trinculo subvertit les représentations sanguinaires des hommes à tête de chien et engendre une certaine empathie pour Caliban, qui se retrouve de nouveau victime de la violence des hommes. Cette violence apparaît d'ailleurs extrême au début de cette scène lorsque le fils de Sycorax décrit le traitement que Prospero lui réserve :

CALIBAN

Sometime like apes that mow and chatter at me
And after bite me ; then like hedgehogs, which
Lie tumbling in my barefoot way, and mount
Their pricks at my footfall ; sometime am I
All wound with adders, who with cloven tongues
Do hiss me into madness.⁶⁸⁷

La cruauté de Prospero apparaît ici avec force dans l'énumération des châtiments qu'il inflige à Caliban et qui, par cette accumulation, paraissent l'accabler de toutes parts sans lui donner de répit. Le pauvre monstre doit subir des sévices aussi bien physiques que psychiques. Il souffre des railleries de singes, de leurs morsures auxquelles s'ajoutent celles de serpents, qui sifflent à l'en rendre fou tandis que des hérissons lui transpercent la plante des pieds. Tous ces représentants du bestiaire monstrueux se tournent à présent contre l'un de leur congénère. Cette violence suscite l'empathie du spectateur qui ne peut que constater la cruauté de Prospero et s'exclamer sans l'ironie de Trinculo : « poor monster ». ⁶⁸⁸

Le renversement de la représentation sanguinaire du cynocéphale qui devient ici victime de la cruauté des hommes est signalé dès le départ, dans la référence même à ce peuple monstrueux puisque la tête de chien est remplacée par celle d'un chiot : « puppy-headed monster ». ⁶⁸⁹ Cette substitution de « puppy » à « dog » insiste à nouveau sur l'inoffensivité de Caliban, mais elle renforce également l'empathie et même la tendresse que le spectateur peut ressentir pour le monstre. Dans le reste de la scène, on voit en effet se développer toute une métaphore filée autour du chiot dans les images que Caliban convoque dans son discours. Il s'associe au jeune animal et on le voit creuser avec ses griffes : « I with my long nails will dig thee pig-nuts » ou encore chasser : « I'll get thee / Young scamels from the rock ». ⁶⁹⁰ De manière plus significative encore, il exprime sa nouvelle allégeance en convoquant l'image du chien fidèle qui ramène un bâton à son maître. Ainsi, il promet à Stephano de lui rapporter du bois : « get thee wood enough », fonction qu'il refuse de remplir pour Prospero, dont il ne reconnaît plus l'autorité : « I'll bear him no more sticks, but follow thee ». ⁶⁹¹ Les images du jeune chien fidèle qui sont convoquées ici change la réception affective du monstre : sa volonté fougueuse à servir son nouveau maître, qui se retrouve dans l'omniprésence de l'anaphore en « I'll », le rend touchant. ⁶⁹²

Cette nouvelle réaction affective, cette tendresse et empathie que Shakespeare ménage dans son théâtre pour le monstre favorise l'identification du spectateur à celui-ci. Dans ce processus d'identification, le public se met à la place du monstre, ressent son chagrin, sa détresse et sa peur. Cette proximité nouvelle du monstre est par ailleurs renforcée par le fait qu'il est pourvu d'une parole. Par le langage, les êtres monstrueux s'humanisent et deviennent des alter ego pour le spectateur.

« He's grown a very land-fish, languageless, a monster » : la voix des monstres⁶⁹³

La voix du monstre était souvent marginalisée voire inexistante dans les discours sur le monstrueux à la Renaissance. Parmi les explications qui peuvent être invoquées pour

justifier cette absence, on peut tout d'abord supposer que l'incongruité du corps monstrueux impliquait que l'attention du locuteur se concentre essentiellement sur celui-ci. Qu'importe la voix quand le corps est à lui seul si éloquent et quand c'est lui qui est porteur d'un message, comme dans le cas des naissances monstrueuses. Par ailleurs, l'absence de voix se justifie aussi sans doute par la forte mortalité infantile des monstres. Souffrant de graves malformations, les enfants monstrueux étaient souvent condamnés à ne vivre que quelques jours, ce qui les empêchait de développer un langage.

Certains écrits attribuent cependant une voix aux monstres, et en particulier aux races monstrueuses des marges du monde connu. Cette voix n'était néanmoins pas souvent structurée par un langage. Elle ne donnait que des sons étranges qui, s'ils composaient une langue, ne pouvaient exprimer que des sentiments ou des notions simples et peu élaborées. Dans *La Vie de Saint Paul Ermite* écrite par Jérôme, les mots du centaure que Dieu envoie à Antoine pour le guider sont inintelligibles : « gnashing out I don't know what foreignness, and with words broken rather than spoken through its bristly mouth ». ⁶⁹⁴ L'opacité du langage du centaure s'exprime ici dans son appartenance à une terre lointaine. La langue est déstructurée et les mots ne sont pas clairement énoncés, tandis que la bouche elle-même est monstrueuse. Abélard indique aussi que les cynocéphales⁶⁹⁵ peuvent exprimer des sentiments et des notions simples, mais pas de concepts complexes.

Quand elle est décrite, la voix sert souvent à montrer l'infériorité et l'inhumanité du monstre dont il est question. La voix du monstre devient le témoin de son incapacité à être rationnel ; elle est le symptôme de l'infériorité inéluctable de sa raison et de son être. ⁶⁹⁵ La mention de la voix permet également de renforcer la monstruosité physique. Un exemple donné par Alan W. Bates dans *Emblematic Monsters* illustre bien ce point :

Aged 9 or more, a foot and half high, legs and arms no bigger than a man's thumb, seems so grave and solid as if it were 60. You can see the whole anatomy of its body by setting it against the sun. It never speaks, but cries like a cat. ⁶⁹⁶

La monstruosité de cet enfant est soigneusement construite autour de l'alliance des contraires puisqu'il est jeune et paraît vieux, mais aussi autour de sa petite taille excessive et de son corps translucide. La mention de sa voix participe directement à la construction de sa monstruosité puisqu'elle lui donne un caractère hybride, entre l'humain et l'animal. La privation de la parole est syntaxiquement marquée ici dans l'opposition entre les deux verbes « speak » et « cry », le premier désignant le langage humain structuré et le deuxième marquant davantage un son primitif et animal.

Dans son théâtre, Shakespeare propose un traitement tout autre de la voix des monstres qui est loin d'être une preuve de leur irrationalité et de leur inhumanité. Bien au contraire, dans leur maîtrise remarquable du langage, les monstres s'humanisent.

Les monstres dans nos pièces, et en particulier Caliban et Othello⁶⁹⁶, sont de remarquables orateurs. Le Maure montre une maîtrise impressionnante du langage et des règles rhétoriques de la Renaissance. Son plaidoyer de défense est emblématique de cette virtuosité oratoire puisqu'il commence par saluer et louer ses interlocuteurs : « Most potent, grave and reverend signiors, / My very noble and approved good masters ». ⁶⁹⁷ Il montre ainsi son habileté d'orateur et sa maîtrise des codes rhétoriques de l'époque, dont la *captatio benevolentiae*, par laquelle le locuteur s'efforce de s'attirer la sympathie, la bienveillance de ses interlocuteurs en se présentant comme un piètre orateur. Othello cultive ainsi une image du soldat, brave sur le champ de bataille, mais

rustre avec les mots : « Rude am I in my speech / And little blest with the soft phrase of peace ». ⁶⁹⁸ Son ethos de militaire déteint sur celui de l'orateur et il prétend peiner à se défaire du langage de la guerre. Il se dépeint également comme un homme ne connaissant que peu le monde, hors des combats : « And little of this great world can I speak / More than pertains to feats of broil and battle ». Othello prévient enfin son auditoire de la médiocre qualité de son récit : « I will with a round unvarnished tale deliver / Of my whole course of love » et demande son indulgence : « by your gracious patience ». ⁶⁹⁹ Au travers de cette maîtrise de la *captatio benevolentiae*, Othello montre qu'il connaît parfaitement les codes rhétoriques de la Renaissance. La langue d'Othello assied donc davantage sa rationalité et son humanité qu'elle ne les rejette.

La pratique langagière de Caliban permet, elle aussi, d'humaniser le monstre, en montrant là encore sa maîtrise du langage mais aussi en réconciliant le monstrueux avec le beau. Caliban est le seul des personnages comiques bas à s'exprimer en vers, ce qui lui donne une certaine noblesse puisque dans le théâtre de Shakespeare, l'utilisation de la prose est souvent réservée aux personnages issus de couches inférieures de la société. Caliban est l'auteur de passages hautement poétiques comme dans la description qu'il fait de l'île de Prospero où il montre sa réceptivité à la beauté du monde qui l'entoure : « The isle is full of noises, / Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not ». ⁷⁰⁰ Caliban prend un plaisir esthétique à contempler les merveilles de l'île et montre son habileté à transférer les objets qu'il observe en mots.

La parole de Bottom est quant à elle moins valorisée. Elle est même source de comique puisque le personnage paraît être soumis à des braiements intempestifs comme l'indique la didascalie interne que l'on trouve dans la réplique suivante de Titania : « tie up my lover's tongue ; bring him silently ». ⁷⁰¹ Cependant, on peut noter que la parole de Bottom n'est jamais aussi poétique et vraie qu'après qu'il a été transformé. C'est affublé de sa tête d'âne qu'il chante et qu'il se montre le plus rationnel lorsque, par exemple, il répond à la déclaration d'amour de Titania : « Methinks, mistress, you should have little reason for that. And yet, to say the truth, reason and love keep little company together nowadays ». ⁷⁰² Cette phrase résonne avec beaucoup de justesse avec le reste de la pièce et les diverses intrigues amoureuses qu'on y croise.

Grâce à l'empathie et à sa maîtrise du langage, le monstre est ainsi érigé en alter ego dans lequel le spectateur peut se projeter. C'est grâce à cette projection que le spectateur peut trouver dans le monstre un miroir de lui-même. Dans « Démons et merveilles : les peuples monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare », Ladan Niayesh affirme ainsi : « L'Autre ici n'est jamais qu'un miroir anamorphique nous révélant notre vérité profonde ». ⁷⁰³

L'homme, nouveau Protée monstrueux

Dans le théâtre de Shakespeare, les personnages sont sujets à de multiples mutations. Rosalind se travestit en homme et devient Ganemede dans *As You Like It*, Armado passe du soldat, à l'amoureux, puis au paysan dans *Love's Labour's Lost*, Macbeth se transforme, du guerrier loyal au régicide sanguinaire. Cette mobilité de l'identité n'est peut-être jamais aussi extrême que lorsqu'elle se matérialise dans l'apparence physique comme dans le cas de Bottom. Dans l'univers shakespearien, les monstres deviennent des représentations extrêmes de la mobilité de l'être et de l'instabilité de son identité, ce qu'illustre également la chanson du tisserand transformé.

Dans le chant qui suit sa transformation monstrueuse, le personnage exprime la peur de l'adultère, d'une sexualité féminine transgressive qui condamne les hommes au doute permanent mais il énonce aussi une autre angoisse. Alors qu'il vient d'être métamorphosé, et qu'il arbore à présent une tête asine, il mentionne plusieurs oiseaux et leur trait définitoire.

BOTTOM

The ousel cock so black of hue,
With orange-tawny bill ;
The throstle with his note so true,
The wren with little quill.⁷⁰⁴

Chaque oiseau est reconnaissable à un trait immuable. Le merle a son plumage noir et son bec orange, la grive son chant mélodieux et le roitelet sa voix délicate. Le coucou lui aussi a un cri et une couleur qui lui sont propres : « the plainsong cuckoo grey ».⁷⁰⁵

L'homme lui ne peut pas prétendre avoir une identité fixe et caractéristique, ce qui apparaît avec force dans ce passage puisque l'intégrité physique de Bottom vient d'être transgressée et que sa tête d'âne fait dire à Quince : « bless thee, Bottom, bless thee. Thou art translated ».⁷⁰⁶ La condition humaine est donc telle que l'homme ne peut fixer son identité et risque à tout instant d'être changé.

Caliban illustre également cette instabilité de l'être humain. Les descriptions du monstre sont extrêmement variées. Il est tour à tour tortue, poisson, masse informe, siamois, cynocéphale, homme sans tête et autres.⁷⁰⁷ Dans cette description éclatée, toute classification du monstre est rendue impossible et la nature de Caliban reste toujours en suspens. Cette instabilité de l'identité du personnage, cette impossibilité de fixer son être est symptomatique d'une condition humaine muable.

Ce que ces différentes transformations montrent, c'est que l'homme peut à tout instant devenir monstrueux du fait de son imperfection intrinsèque. Bottom est transformé en âne car il est sot, Othello se laisse posséder par le monstre aux yeux verts car il est crédule et impulsif, Cassio devient un diable belliqueux sous les effets de sa faiblesse face à l'alcool. L'imperfection, la difformité des hommes, semble être le lot commun partagé par tous. Mais ce qui condamne avant tout les hommes à être monstrueux c'est leur finitude, comme l'affirme Titania : « I will purge thy mortal grossness so / That thou shalt like an airy spirit go ».⁷⁰⁸ C'est le corps, sujet aux altérations, à la corruption et à la pourriture dont veut se débarrasser Titania. C'est lui qui rend l'homme monstrueux en le soumettant à la mort.

Dans *The Tempest*, Prospero devient ainsi un monstre lorsqu'il contemple sa propre finitude. A l'acte IV, il se souvient de la menace de régicide qui plane au-dessus de lui et il manifeste soudain une extrême vulnérabilité :

FERDINAND

This is strange. Your father's in some passion
That works him strongly.

MIRANDA

Never till this day
Saw I him touched with anger, so distempered.⁷⁰⁹

La transformation de Prospero s'opère dans ce passage. Soudain il devient monstrueux puisque, comme l'indique Ferdinand, son comportement est étrange et semble contraire à sa nature. Miranda précise également que l'intériorité de son père se déforme puisque « distempered » désigne un manque d'équilibre entre les quatre humeurs qui composent les hommes, une disproportion de l'une par rapport aux

autres. Cet excès rend le mage monstrueux, ce que lui-même observe : « Bear with my weakness, my old brain is troubled. / Be not disturbed with my infirmity », ⁷¹⁰ L'âge, la vieillesse, la menace du régicide et donc de la mort, transforment le corps de Prospero qui est à présent infirme et donc monstrueux. Cette monstruosité est enfin renforcée par la référence au lieu de résidence du mage : « retire into my cell », ⁷¹¹ L'endroit rappelle la grotte dans laquelle loge Caliban et de laquelle le monstre sort pour être exhibé au public, comme dans les foires. La continuité entre les deux espaces fait de la résidence de Prospero un lieu où le mage monstrueux est préservé des regards.

Ainsi, grâce à l'identification, à la construction du monstre comme un alter ego, les spectateurs peuvent percevoir un peu de leur intimité et de leur condition puisque le monstrueux permet de saisir l'instabilité de la condition humaine, d'en établir un portrait juste. Les monstres permettent même de saisir la transformation la plus monstrueuse que l'homme peut subir.

« Something rich and strange » : la métamorphose d'Alonso et la mort ⁷¹²

Dans son chant, Ariel livre un portrait d'Alonso mort :

ARIEL
 Full fathom five thy father lies,
 Of his bones are coral made ;
 Those are pearls that were his eyes ;
 Nothing of him that doth fade,
 But doth suffer a sea-change,
 Into something rich and strange.
 Sea-nymphs hourly sing his knell. ⁷¹³

La mort transforme Alonso en une merveille de la nature. Il devient un hybride merveilleux entre le minéral et l'organique, ses os sont faits de coraux et ses yeux sont à présent des perles.

Cette hybridité du personnage, sa nature intermédiaire entre deux matières, ne manque pas de rappeler les questionnements que ce genre de mélange engendrait à la Renaissance. Dans *Writing Metamorphosis in the English Renaissance 1550-1700*, Susan Wiseman indique que les fossiles étaient source d'interrogations puisque les contemporains tâchaient de savoir s'il s'agissait d'un animal pétrifié ou bien d'une pierre ayant pris une forme organique. ⁷¹⁴ Un profond mystère entourait ce genre de merveilles, dont la nature ne pouvait être précisément identifiée. Le mystère était d'autant plus irrésoluble que l'on donnait aux pierres précieuses des pouvoirs que l'œil de l'homme ne pouvait saisir. Selon certains, elles pouvaient se mouvoir mais étaient également dotées d'une capacité génératrice. Wiseman montre également que les humains pouvaient parfois générer des pierres comme le montre l'histoire de Colombe Chatri qui parcourut l'Europe. En 1553, Colombe Chatri présentait tous les signes apparents d'une grossesse normale mais elle ne donna jamais naissance à un enfant. Lorsqu'elle mourut en 1582, on la disséqua et les médecins trouvèrent dans son corps un enfant pétrifié. Cette curiosité anatomique fit le tour de l'Europe et est relatée par Ambroise Paré ⁷¹⁵ dans *Des Monstres et Prodiges* aux côtés d'une illustration de cet enfant.

⁷¹⁵

Le mélange du minéral et de l'organique, ainsi que leurs diverses interactions, étaient entourés d'interrogations. La figure d'Alonso participe à ce mystère puisque le roi fusionne les matières pour devenir une merveille de la nature inclassable. Il

n'appartient plus au règne de l'humain mais à celui, flou, des choses comme l'indique « something ». Dans cette description, Alonso rejoint les autres merveilles de l'île. Tout comme elles, il est « rich and strange » et pourrait figurer dans les cabinets de curiosités de la Renaissance du fait de son caractère rare et extraordinaire.

Cette transformation d'Alonso permet à Shakespeare d'exprimer, à travers le mystère des merveilles de la nature, l'énigmatique transformation que la mort opère sur le corps humain. Celui-ci est semblable à ce qu'il était auparavant et pourtant l'ordre auquel il appartient a changé : « nothing of him doth fade, / But doth suffer a sea-change ». Ces deux vers signalent le paradoxe profond qu'induit la mort puisque le corps ne change pas d'apparence et pourtant, tout a changé en lui puisqu'il n'est plus habité par la vie. Alonso est d'autant plus merveilleux qu'il incarne cette ineffable et pourtant inéluctable transformation du corps apportée par la mort. Au merveilleux de la rencontre entre l'organique et le minéral s'ajoute un autre type d'étonnement, proche de l'*unheimliche* freudien qui naît de l'introduction d'un élément étranger dans le familier, ici de la mort dans le corps d'Alonso. On retrouve également cette irruption de l'étrange dans le familier avec l'image des rituels funèbres transposés à un registre merveilleux, mythologique : « sea-nymphs sing his knell ». Les nymphes remplacent ici le glas des églises par leur chant, qui comme les cloches, retentit régulièrement. Un élément mythologique s'introduit dans l'ordinaire des cérémonies funéraires et participe au déplacement du familier, du quotidien dans le règne du merveilleux. Les nymphes permettent également d'évoquer l'hybridité nouvelle de Alonso puisqu'elles étaient parfois représentées comme des hybrides et arboraient un buste humain et des jambes de chèvre, à la manière des satyres.⁷¹⁶

Dans ce passage, le merveilleux est donc investi d'une faculté à capturer l'inintelligible en saisissant la métamorphose mystérieuse que la mort opère sur les corps humains, métamorphose qui donne à la familiarité d'un corps connu une certaine étrangeté. Ici, cette étrangeté n'est pas inquiétante mais merveilleuse. Au-delà de sa capacité à illustrer la transformation inintelligible du corps mort, la merveille que devient Alonso a un rôle apaisant. Elle semble vouloir exorciser la peur de la finitude, de la corruption du corps et en proposer une autre version, moins inquiétante.

Les merveilles et monstres permettent ainsi la construction d'un autre savoir positif en interrogeant la condition humaine et en saisissant la transformation que la mort opère sur le corps.

Ils permettent enfin de capturer la fluidité, l'instabilité d'un monde sans cesse en mouvement.

« Le monde n'est qu'une branloire pérenne »⁷¹⁷

Dans *The Tempest*^[7], le personnage de Caliban ne cesse de se transformer. Comme nous l'avons montré, c'est un monstre protéiforme, dont l'identité se renouvelle en permanence. Cette muabilité de l'être permet de réfléchir une nature humaine instable mais aussi la mobilité permanente du monde. En refusant de fixer le sens du monstrueux, *The Tempest* illustre la mobilité d'un univers qui ne cesse d'échapper à une capture définitive de la raison humaine.

Dans *The Tempest*^[8], Caliban met la raison des autres personnages en déroute. À chaque nouvelle rencontre, les mêmes interrogations surviennent. Trinculo s'interroge : « what have we here – a man or a fish ? – dead or alive ? ».⁷¹⁸ L'utilisation de

l'interrogatif « what » qui désigne un inanimé et non une personne nous indique que l'identification de Caliban est complexe et Trinculo ne saurait reconnaître s'il appartient plutôt au domaine des choses inanimées ou bien des animés. Cette incapacité à inscrire Caliban dans un ordre précis se poursuit. Le bouffon ne parvient pas à savoir si ce qu'il perçoit est plutôt humain ou animal, ou même s'il est mort ou vivant. Il finit par arrêter son choix : « A fish, he smells like a fish ; a very ancient and fish-like smell ; a kind of not-of-the-newest poor-John. A strange fish ! ». ⁷¹⁹ Les indices sensoriels que Caliban donne aident à sa classification, son odeur indique qu'il s'agit d'une créature aquatique. La volonté de Trinculo de donner un sens à Caliban, de le saisir rationnellement s'illustre dans les rapprochements qu'il fait avec des éléments familiers. Outre l'aspect comique et la complicité qui se crée avec le public qui reconnaît ces références familières, Trinculo s'efforce ici d'inscrire Caliban dans un cadre connu. On progresse alors d'une appréciation générique de l'odeur du monstre qui est similaire à celle d'un poisson ordinaire à un type de poisson familier, « poor-John » se référant à du poisson séché et salé, un type de nourriture bon marché en Angleterre. Pourtant cette familiarité est immédiatement menacée puisque le rapprochement avec le poisson du pauvre est détruit par l'exclamation qui suit. « A strange fish ! » réaffirme la rareté et le caractère inhabituel de Caliban, tandis que la structure exclamative replace les réactions de Trinculo face au monstre dans le domaine de l'émotion, de l'instinct et plus dans celui de la raison. Mais alors que le sens olfactif avait mené Trinculo à une conclusion, ses autres sens lui font revoir sa classification : « Legged like a man, and his fins like arms ! Warm, o' my troth ! I do now let loose of my opinion, hold it no longer : this no fish, but an islander ». ⁷²⁰ La nouvelle évaluation de l'identité de Caliban le fait à présent glisser de la catégorie de l'animal et de l'aquatique à celle de l'humain et du terrestre grâce aux structures comparatives. Le bas du corps est semblable à celui d'un homme tandis que ses nageoires ressemblent à des bras humains. La compétition des sens dans l'interprétation du personnage révèle de nouveau la faiblesse de l'empirisme et amène à un changement dans sa classification. Ce glissement de l'opinion s'exprime dans « I do now let loose of my opinion, hold it no longer » qui devient symptomatique des tentatives d'identification de Caliban.

Une interprétation vient constamment en chasser une autre comme le montre le questionnement de Stephano dans la même scène : « What's the matter ? Have we devils here ? Do you put tricks upon's with savages and men of Ind ? ». ⁷²¹ Encore une fois, les interrogations que le monstre fait émerger montrent que la raison ne peut en offrir une saisie instantanée. Dans la bouche de Stephano, Caliban devient à présent un monstre de l'île, un étrange siamois : « this is some monster of the isle with four legs ». ⁷²² La multiplication des jambes du personnage dans la scène fait écho à l'inflation des qualificatifs et des substantifs qui le désigne. La raison humaine fait aussi défaut dans ce passage. Stephano qui est tout d'abord saisi par la peur, refuse de céder à celle-ci et essaie de donner un cadre rassurant à Caliban au travers du langage, de la même manière que Trinculo qui l'associait au poisson du pauvre. Il utilise un proverbe, une structure lexicalisée, figée qui peut rassurer en offrant, dans une vérité générale, une certaine stabilité. Mais ici, l'expression est déformée : « it hath been said, 'As proper a man as ever went on four legs cannot make him give ground' ». ⁷²³ En essayant d'adapter l'expression à la physionomie du monstre, en faisant apparaître quatre jambes et non deux comme le voudrait le proverbe originel, Stephano rend l'expression bancale. Le monstre ne peut ainsi s'inscrire dans des catégories et des structures lexicalisées. Les

vérités générales ne lui correspondent pas, il leur échappe et met en péril la possibilité de fixer le sens tout comme le monde en perpétuel mouvement.

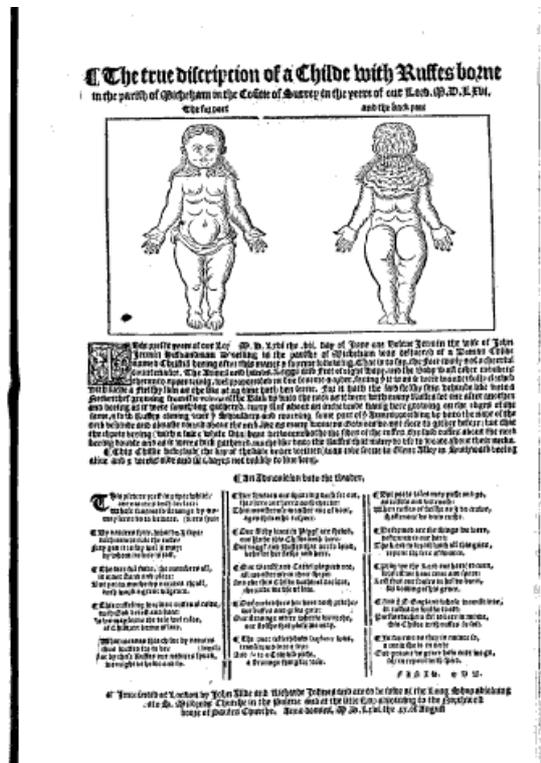
Dans *A Midsummer Night's Dream*⁷²⁴, Bottom échappe lui aussi à une évaluation rationnelle de son identité. Cette impossibilité se manifeste là encore dans une faillite des sens. Déjà avant l'apparition du monstre sur scène, les cinq sens sont mis à mal dans la bouche de Quince : « For you must understand he goes but to see a noise that he heard, and is to come again ». ⁷²⁴ Cette confusion des sens est encadrée par la sortie et l'entrée de Bottom sur scène, moment décisif où le personnage est transformé en monstre, ce qui montre déjà que sa monstruosité met en péril la capacité des sens à saisir le monde. On retrouve cette même confusion des sens quand Bottom se réveille et se remémore son expérience dans la forêt : « The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my Dream was ». ⁷²⁵ Les organes sensoriels rencontrent ici des sens qui ne leur sont pas attribués. L'œil entend, l'oreille voit et la main goûte. Cette corruption de la fonction des organes sensoriels rend l'expérience monstrueuse de Bottom inexprimable. Cette incapacité à retranscrire par les mots ce qu'il a vécu se trouve dans les aposiopèses, les épanorthoses et les répétitions qui ponctuent son discours : « Methought I was - there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had - but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had ». ⁷²⁶ L'anaphore « Methought I was » donne l'impression que Bottom balbutie. L'épanadiplose qui suit et qui reprend la même structure rend son propos tautologique puisqu'elle ouvre la clause et la termine (« Methought I was and methought I had... what methought I had »). La répétition de l'expression indique que Bottom peine à donner un sens à son expérience comme le montrent également les deux aposiopèses marquées par les tirets et l'épanorthose « but man is a fool ». Bottom ne parvient pas à décrire son expérience, elle reste inintelligible et insaisissable.

Ce que Bottom paraît également empêcher ici, c'est la possibilité pour quiconque de figer le sens de son expérience monstrueuse dans une lecture prodigieuse. Il annonce : « I will get Peter Quince to write a ballad of this Dream. It shall be called 'Bottom's Dream', because it hath no bottom ». ⁷²⁷ Les ballades étaient des lieux privilégiés d'apparition de monstres ou de phénomènes monstrueux. Leurs auteurs racontaient par exemple une naissance monstrueuse à laquelle ils donnaient une interprétation. Le sens du monstre était figé dans un message précis que Dieu envoyait aux hommes comme le montre une ballade écrite en 1566 par un certain H.B., qui relate la naissance d'un enfant présentant un surplus de chair au niveau du cou. L'auteur propose tout d'abord une description de la monstruosité du nouveau-né :

The Armes and hands, Leggs and Feet of right shape, and the Body w^t all other members therunto apperteini^g, wel proporci^o-ed in due fourme & order, sauing y^t it is as it were wunderfully clothed with suche a Flesshy skin as the like at no time hath ben seene. For it hath the said flesshy skin behinde like vnto a Neckerchef growing from the reines of the Back vp vnto the neck as it were with many Ruffes set one after another and beeing as it were something gathered, euery Ruf about an inche brode haui^g here growing on the edges of the same, & so w^t Ruffes co^m-ing ouer y^e Shoulders and couering some part of y^e Armes proceding vp vnto the nape of the neck behinde and almoste round about the neck, like as many womens Gownes be, not cloce to gither before: but that the throte beeing (with a faire white skin) bare betweene bothe the sides of the ruffes, the said ruffes about the neck beeing double and as it were thick gathered, muche like vnto the Ruffes that many do vse to weare about their necks. ⁷²⁸

La monstruosité de l'enfant est soigneusement théâtralisée ici puisque l'auteur s'attarde dans un premier temps sur la conformité du corps et non sur sa difformité. Il crée un effet d'attente en insistant sur les justes proportions des membres puis il introduit un élément discordant dans cette description : le surplus de chair autour du cou de l'enfant. Cette monstruosité est décrite de façon hyperbolique puisque l'auteur insiste que jamais auparavant une telle chose ne fût constatée. On remarque également qu'il a recours au vocabulaire du merveilleux pour décrire cette difformité : « wonderfully clothed ». L'utilisation métaphorique du vocabulaire de l'habillement permet à l'auteur de faire une transition vers une comparaison entre la monstruosité de l'enfant et la mode contemporaine qui consistait à porter une collerette imposante autour du cou. La description qui est faite de l'enfant abonde en détails qui permettent de donner au texte une crédibilité, en insistant sur la véracité du propos. Une image est d'ailleurs fournie pour appuyer la représentation mentale sur une représentation visuelle concrète et ancrer cette description dans le réel :

Figure 8 : Ballade relatant la naissance d'une enfant monstrueuse (1566)



Après avoir décrit la monstruosité de l'enfant, l'auteur de la ballade en propose une interprétation qu'il donne dans un passage versifié, structuré autour de distiques : « This ruffeling world in ruffles al rolde, dooth God detest and hate: / As we may lerne the tale wel tolde, of Children borne of late ». Il explique ici que Dieu a fait naître des enfants avec ce genre de difformité afin de manifester sa colère à l'encontre du port de collerette. L'auteur précise que dans sa magnanimité, Dieu signifie de cette façon sa désapprobation aux hommes afin de leur permettre de se réformer :

And y^e O England whose woma-kinde, in ruffles doo walke to oft:
 Parswade them stil to bere in minde, this Childe with ruffles so soft.
 In fourme as they in nature so, a maid she is in déed:
 God graunt vs grace how euer we go, for to repent with spéed.

Dans cette apostrophe aux femmes d'Angleterre, l'auteur invite à réformer la mode féminine. Dieu donne des consignes vestimentaires qu'il convient de suivre afin de pouvoir prétendre au Salut.

Cet exemple est représentatif des autres ballades écrites à la Renaissance dans sa structure binaire autour d'une partie en prose qui décrit la naissance monstrueuse et une autre en vers qui en tire les leçons, mais aussi dans la lecture prodigieuse qui est proposée de la difformité de l'enfant.

Dans *A Midsummer Night's Dream*⁷²⁸, ce genre d'interprétation figée du sens du monstre est avortée puisque la ballade qui doit conter l'expérience monstrueuse de Bottom n'est jamais récitée sur scène. Le tisserand envisage de la chanter devant le Duc à la fin de la représentation théâtrale des artisans : « I will sing it in the latter end of a play, before the Duke. Peradventure, to make it more gracious, shall sing it at her death ».⁷²⁹ Bottom semble bien projeter de chanter cette ballade lors du mariage puisqu'il évoque la mort d'un personnage féminin et se réfère de ce fait sans doute à Thisbe. Cependant, à la fin de la pièce, Bottom fait une autre proposition à Theseus : « Will it please you to see the epilogue or to hear a bergamask dance between two of our company ? ».⁷³⁰ Le récit de son expérience monstrueuse ne figure pas dans les choix offerts. Bottom garde pourtant les stigmates de son expérience monstrueuse puisqu'il confond de nouveau les sens et propose de voir l'épilogue et d'entendre une danse.

La pièce se clôt ainsi sur un refus de déterminer le sens de l'expérience monstrueuse de Bottom. Aucune lecture prodigieuse n'en est proposée et son interprétation reste libre. Ce refus d'assigner un sens définitif à la transformation du personnage semble témoigner, là encore, de l'impossibilité de produire des interprétations immuables dans un monde en mouvement perpétuel qui échappe à toute saisie rationnelle et toute prédiction.

Le monstre devient dans le théâtre de Shakespeare un moyen pour le dramaturge d'exprimer sa perception d'un monde qui bouge, qui « n'est qu'une branloire pérenne ». Ainsi le monstre permet de construire un certain savoir, justement parce qu'il offre une vision mouvante du réel et de la condition humaine. En refusant de fixer le sens, en cristallisant le mouvement perpétuel, le monstrueux donne accès au monde alentour, comme l'indique de nouveau Montaigne⁷³¹ : « les traits de ma peinture ne forvoyent point, quoy qu'ils changent et diversifient ».⁷³¹

Malgré cette capacité du monstrueux à construire un certain savoir, Shakespeare ne cesse cependant de mettre en scène le mensonge intrinsèque à ces personnages.

« Fantastical lies » : les monstres mensongers et la vérité⁷³²

Mise en scène du mensonge

The poet telleth how Daphenes was, transformd into a trée:
And Io to a Cow did passe, a straunge thing for to sée.
But poets tales may passe and go, as trifels and vntrueth:
When ruffes of flesshe as I doo trowe, shall moue vs vnto ruthe.⁷³³

Dans ces deux distiques que l'on trouve dans la ballade de H.B. relatant la naissance de l'enfant monstrueuse citée plus haut, l'auteur fait valoir la vérité de son récit et du monstre dont il est question, vérité qu'il oppose aux êtres monstrueux dont s'empare le poète et en particulier Ovide, dont *Les Métamorphoses* sont évoquées ici. Selon H.B., les

monstres des poètes sont dépourvus de vérité, futiles et ils ne font que générer une admiration stérile qui condamne la création artistique à l'oubli.

On a vu que dans le théâtre de Shakespeare, les monstres étaient investis d'une certaine vérité puisqu'ils permettaient de lire la condition humaine et de saisir le mouvement du monde. Néanmoins, ils sont également associés au mensonge.

Mark Thornton Burnett a montré que dans *Othello*^[5], les Anthropophages et les hommes sans tête^[6] que le général évoque auraient été interprétés par les contemporains comme de pures créations de l'imaginaire humain.⁷³⁴ En se référant au monstrueux exotique le plus répandu à l'époque, Shakespeare invite son public à ne pas croire le récit d'Othello. Iago affirme lui aussi, de manière très explicite, que les histoires contées par le personnage éponyme sont mensongères puisqu'il dit à Roderigo : « Mark me with what violence she first loved the Moor for bragging and telling her fantastical lies ». ⁷³⁵ Iago remet clairement en question la véracité du discours d'Othello. Ses monstres ne sont plus que mensonges et la fascination qu'ils engendrent chez Desdemona prouve bien que son amour pour le Maure est irrationnel, ce qui apparaît également dans la pulsion violente qui la pousse dans les bras d'Othello. Dans *The Tempest*^[7], les doutes qui étaient exprimés autour des récits de voyageurs sont partagés par les personnages, notamment lors de la scène du banquet lorsque Sebastian s'écrie : « Now I will believe that there are unicorns ». Antonio renchérit :

ANTONIO
I'll believe both ;
And what does else want credit, come to me,
And I'll be sworn 'tis true. Travellers never did lie,
Though fools at home condemn 'em.⁷³⁶

Ici, Shakespeare dénonce en négatif le mensonge qui se cache derrière ses monstres en évoquant les polémiques qui entouraient les récits de voyageurs. La fausseté des monstres qui apparaissent est rendue grâce à l'ironie dramatique puisque le spectateur sait que les apparitions que voient les Napolitains et les Milanais dans cette scène, apparitions qui les amènent à croire que les monstres exotiques existent, ne sont que des illusions créées de toutes pièces par Prospero.

Dans *A Midsummer Night's Dream*^[8], la révélation du mensonge est poussée à un extrême puisque la pièce réalisée par les artisans dénoncent l'illusion de la création théâtrale de monstres dans les costumes ridicules de Snug et de Snout qui jouent respectivement le rôle du lion et du mur. Afin de figurer leur personnage, les deux artisans deviennent des hybrides ridicules. Bottom suggère que la tête de Snug devrait dépasser de son costume de lion : « half his face must be seen through the lion's neck ». ⁷³⁷ Snug devient un étrange et ridicule bicéphale lorsqu'il revêt son costume et le monstre qu'il figure est ouvertement artificiel. Il en va de même pour Snout, hybride curieux entre l'organique et le minéral. Encore une fois, Bottom suggère la nature du costume : « let him have some plaster, or some loan, or some rough-cast about him, to signify 'wall' ». ⁷³⁸ Là encore, le costume propose une fusion entre deux ordres, cette fois l'humain et le minéral, et produit un étrange hybride. Les monstres ridicules que les artisans font apparaître malgré eux dans leur choix de costumes dénoncent les tentatives du théâtre de figurer des êtres monstrueux sur scène en révélant leur artificialité.

Pourquoi Shakespeare dénonce-t-il ainsi dans son théâtre le caractère mensonger et invraisemblable de ces monstres ?

Il ne s'agit pas pour le dramaturge de les priver de leur potentielle signification mais de dénoncer certaines attitudes face aux êtres monstrueux et en particulier une crédulité et un émerveillement excessifs qui n'amèneraient pas à dépasser la seule apparence monstrueuse. Le dramaturge pousse le désir herméneutique de son spectateur qui ne peut s'en tenir uniquement à l'admiration béate et irréfléchie des monstres qu'il aperçoit. Le théâtre de Shakespeare met en garde contre ce risque en proposant de mauvais spectateurs / lecteurs du monstrueux.

Les mauvaises lectures des monstres

Mettre un terme au merveilleux

Dans *Reason Diminished: Shakespeare and the Marvelous*, Peter G. Platt montre que Prospero interrompt souvent de manière abrupte les spectacles merveilleux qu'il fait apparaître.⁷³⁹ Il met fin à la tempête pour que Miranda prête attention à son récit, il fait disparaître le banquet et les apparitions divines du masque. On a également vu qu'il rejetait l'émerveillement de Miranda avec force : « Be collected. / No more amazement ».⁷⁴⁰ Les injonctions exprimées ici dans des phrases lapidaires et même dans une clause nominale, rendent compte de la nécessité, de l'urgence qu'il y a à mettre fin à l'émerveillement. Peter G. Platt explique que cette volonté de Prospero de mettre un terme rapidement à l'ébahissement est une façon pour Shakespeare de s'adresser à son public et de le prévenir contre le risque de vivre dans une fascination béate et irréfléchie. Le merveilleux ne peut être qu'éphémère, ne peut durer que le temps de la pièce.

On retrouve cette même idée dans *A Midsummer Night's Dream*⁷⁴¹ lorsque Oberon conte l'histoire merveilleuse de la naissance de la fleur dont le nectar est un puissant filtre d'amour :

OBERON
 Thou rememb'rest
 Since once I sat upon a promontory
 And heard a mermaid on a dolphin's back
 Uttering such dulcet and harmonious breath
 That the rude sea grew civil at her song
 And certain stars shot madly from their spheres
 To hear the mermaid's music ?⁷⁴¹

Le récit est ici saturé par le merveilleux, à commencer par la présence de la sirène, monstre marin doté de facultés extraordinaires et notamment d'un chant capable, non plus de piéger et de causer la mort, mais de ramener l'ordre dans un monde déchaîné.

Les facultés incroyables de la sirène en font une merveille de la nature, ce qui est accentué par le fait qu'elle forme un monstre nouveau, un hybride extraordinaire avec le dauphin qu'elle chevauche. Cette description merveilleuse se poursuit avec l'arrivée de Cupidon : « Flying between the cold moon and the earth / Cupid, all armed ».⁷⁴² L'apparition de l'être mythologique est théâtralisée dans le rejet du sujet au vers suivant. La présence des astres permet de créer une certaine continuité entre les deux tableaux proposés de la sirène et du dieu de l'amour. Le merveilleux de la scène culmine dans la naissance de la fleur, qui est elle aussi une merveille de la nature puisqu'elle est dotée de vertus extraordinaires, et dans la mention d'un autre monstre marin⁷⁴³, le Léviathan⁷⁴³ : « be thou here again / Ere the leviathan can swin a league ».⁷⁴³ Cette dernière figure monstrueuse parachève le registre merveilleux sur lequel le récit

se construit. Les deux monstres marins qui entourent l'éclosion de la plante permettent de donner une certaine circularité à l'histoire. Elle devient une sorte de médaillon merveilleux dans lequel se cristallise une naissance monstrueuse. Cette description amène également une suspension du temps et de l'espace qui n'ont plus cours dans le monde qu'Oberon évoque. Son récit n'est fait que de repères temporels et géographiques vagues (« once I sat upon a promontory », « between the cold moon and the earth », « by the west », « a little western flower »).⁷⁴⁴ Cette description merveilleuse que fait Oberon, hors du temps et de l'espace, est soudain interrompue par Robin qui ramène le trivial dans la scène : « I'll put a girdle round the earth / In forty minutes ». ⁷⁴⁵ Le personnage réintroduit ici brutalement la temporalité humaine et brise complètement l'image merveilleuse du Léviathan et de sa progression dans les abysses. Robin sous-entend qu'il faut plus de quarante minutes au monstre marin pour parcourir une ligue et il réintroduit ainsi la quotidienneté dans une image monstrueuse et rare qui y échappait. Le corset (« girdle ») amorce lui aussi un retour au monde des hommes, monde terrestre et trivial.

Ce retour soudain à la réalité de la vie humaine, qui brise abruptement le récit merveilleux d'Oberon, montre le risque d'une contemplation trop longue des merveilles et la nécessité de retourner à la réalité de la vie humaine.

De mauvais spectateurs

Dans *Othello*^{FF}, cette nécessité est illustrée par la mise en scène de la réception des monstres. Desdemona devient un exemple emblématique de la mauvaise spectatrice qui montre un émerveillement démesuré pour le monstrueux. Cette admiration excessive l'amène à délaissier la vie quotidienne, comme l'indique Othello :

OTHELLO
 This to hear
 Would Desdemona seriously incline,
 But still the house affairs would her thence,
 Which ever as she could with haste dispatch
 She'd come again, and with a greedy ear
 Devour up my discourse⁷⁴⁶

Son goût prononcé pour le merveilleux, sa curiosité avide pour les monstres, amène la jeune femme à négliger les tâches domestiques qui lui reviennent. Elle manifeste un désir profond de quitter le quotidien pour replonger autant que possible dans le merveilleux, ce qui se matérialise dans ses allers et venues. L'image de dévoration permet de donner au personnage une aura monstrueuse puisqu'elle rappelle les anthropophages, ce que Karen Newman a également interprété comme un moyen d'exprimer la peur du féminin.⁷⁴⁷ On peut également lire dans cette image de la dévoration la consommation aveugle et irréfléchie du monstrueux qui est condamnée par Shakespeare. Desdemona veut transformer son quotidien en monde merveilleux, ce qu'elle tente de faire en épousant un représentant de cet univers, Othello. Cette tentative d'intégration du merveilleux dans le quotidien, dans l'intimité a des effets délétères sur la jeune femme qui finit par en périr. Ce destin tragique montre l'impossibilité pour les hommes de vivre trop longtemps dans un univers monstrueux. Un retour à la vie ordinaire est nécessaire.

En révélant le mensonge qui se cache derrière les monstres de son théâtre, et en mettant en scène de mauvaises réceptions de celui-ci, Shakespeare invite son public à dépasser l'émerveillement irréfléchi qui ne peut se prolonger sans danger :

At its worst, wonder and the marvellous can entrance and provide escape from responsibility; can lure one away from serious, effective social action – indeed, can provide an excuse for inaction, can establish illusory transcendence as a substitute for sublunary ethical activity.⁷⁴⁸

C'est le bon fonctionnement de la société que le monstrueux met en péril si le spectateur l'absorbe sans regard critique et se perd dans un monde merveilleux. Ce manque de réflexivité sur le monstrueux menace également sa capacité à dire quelque chose du réel comme son mouvement, son instabilité et son intangibilité.

Il faut que le monstre amène le spectateur à penser, à la manière des apparitions monstrueuses de la scène du banquet dans *The Tempest*^[75] qui présentent là encore deux mauvais spectateurs. Alors qu'Alonso comprend sa faute terrible après l'apparition d'Ariel déguisé en harpie, Antonio et Sebastian ne parviennent pas à lire métaphoriquement ce qui leur est apparu et ils commettent une nouvelle faute en voulant se battre avec ce qui n'est qu'illusion.⁷⁴⁹

Le projet dramatique est lui aussi en péril si le spectateur manque de regard critique sur les monstres, s'il ne dépasse pas son admiration béate.

Penser le théâtre à la lumière du monstrueux

« Fly, masters » : la mort du théâtre⁷⁵⁰

La mise en abyme que l'on trouve dans *A Midsummer Night's Dream*^[76] permet de voir les effets délétères du monstre au théâtre si le spectateur se montre trop crédule. L'arrivée de Bottom sur scène interrompt la répétition de la pièce. Les acteurs fuient pris de terreur face à cette apparition monstrueuse : « O monstrous ! O strange ! We are haunted. Pray, masters ; fly, masters. Help ! ». ⁷⁵¹ Ce mouvement de fuite interrompt complètement la pièce de théâtre puisque les artisans quittent la scène de manière définitive et ne réapparaîtront qu'au quatrième acte. Dans ce mouvement de panique, c'est aussi la superstition des personnages qui est dénoncée puisqu'ils prennent Bottom pour une apparition surnaturelle.

Ce que cet épisode semble montrer, c'est la nécessité pour les spectateurs d'avoir un recul critique et de bien comprendre que les monstres sur scène sont des artifices, sans quoi le théâtre s'interrompt. C'est ce recul critique qui donne au monstre sa faculté à signifier. Ne cédant pas à une réaction instinctive première, à l'effroi ou la fascination, le spectateur peut réfléchir à partir du monstre et le théâtre en devient possible.

Cette mise en abyme montre également des intégrations désastreuses et d'autres réussies de monstres au théâtre. Là où le monstrueux interrompt la pièce médiocre des artisans, il permet à celle de Shakespeare de progresser. L'arrivée de Bottom sur scène permet de maintenir la dynamique de la pièce en créant un effet d'attente et en préservant les effets comiques de *Pyramus and Thisbe* pour le mariage mais aussi en donnant à Oberon l'opportunité de mener à bien sa vengeance. Deux insertions du monstre sont possibles au théâtre : l'une délétère, et l'autre, bénéfique.

On retrouve cette même dichotomie dans *Othello*^[77] où les créations monstrueuses de Iago s'opposent aux monstres du dramaturge.

Iago compare les êtres monstrueux auxquels il donne naissance à des productions artistiques. À la manière du poète, il les tire de son imaginaire :

IAGO

My invention
 Comes from my pate as birdlime does from frieze,
 It plucks out brains and all : but my muse labours
 And thus she is delivered.⁷⁵²

Le processus de création est ici décrit comme une naissance monstrueuse puisque la muse accouche de distiques infirmes. Cette infirmité des distiques s'illustre dans la bouche de Desdemona : « these are old fond paradoxes to make fools laugh i'th'alehouse ».⁷⁵³ Les paradoxes peuvent être vus comme des figures de style monstrueuses puisque dans leurs associations de deux éléments apparemment contradictoires, ils produisent des propos absurdes. Cette continuité qui existe entre le monstrueux et les créations de Iago est aussi assurée par l'endroit même où ces paradoxes apparaissent, les tavernes, lieux où l'alcool pousse les hommes à s'abandonner à des pratiques monstrueuses mais où des monstres pouvaient également être montrés.⁷⁵⁴ La monstruosité de la création se perçoit également dans l'image que Iago convoque d'une matière visqueuse que l'on peine à arracher de la laine d'un vêtement.

Plus tard, le personnage associe là encore ses créations à la monstruosité et se définit de la manière suivante : « one that so imperfectly conceits ».⁷⁵⁵ « Conceit » évoquant l'imagination, son association à l'adverbe « imperfectly » renvoie également à une créativité monstrueuse de l'esprit. Iago définit donc les monstres auxquels il donne naissance comme des créations artistiques. Il joue ainsi le rôle de l'artiste mais aussi celui du dramaturge. Il fait apparaître des monstres sur scène : « now 'mongst this flock of drunkards / Am I to put our Cassio in some action / That may offend the isle ».⁷⁵⁶ Ici, il place Cassio, monstrueusement ivre, parmi les soldats pour faire régner le chaos.

Les créations monstrueuses de Iago s'opposent cependant à celles auxquelles Shakespeare donne naissance puisqu'elles sont, au final, destructrices. Elles rompent non seulement l'harmonie de la société vénitienne mais menacent l'art lui-même comme l'indique le projet même du personnage : « O, you are well tuned now : but I'll set down / The pegs that make this music ».⁷⁵⁷ Iago annonce ici que ses monstres vont briser la musique harmonieuse qui unit Desdemona et Othello. À l'inverse, les créations monstrueuses de Shakespeare sont au service de l'art et non destructrices puisque la tragédie en bénéficie et progresse grâce à elles.

« The concord of this discord » : les monstres et l'esthétique baroque⁷⁵⁸

Les monstres qui habitent l'univers créé par le dramaturge participent à l'art dans la mesure où ils font écho à l'esthétique baroque, elle-même caractérisée par une perle difforme et donc monstrueuse. Dans l'avant-propos à *La beauté et ses monstres dans l'Europe baroque 16^{ème} - 18^{ème} siècles*, Gisèle Venet montre comment à la Renaissance, certains artistes ont voulu rompre avec la beauté classique en recherchant dans la disproportion, dans la difformité une certaine beauté.⁷⁵⁹ Le mouvement baroque se plaît ainsi à faire foisonner les formes irrégulières, parfois monstrueuses dans ses productions artistiques, à l'image des grotesques, œuvres iconographiques qui fleurissent au XVI^{ème} siècle. Dans son étude de celles-ci, Philippe Morel montre leur affinité avec les monstres :

La question de l'hybride et du monstrueux est peut-être encore plus centrale dans l'univers des grotesques. Ce type de figures est largement responsable de l'engouement des artistes de la Renaissance pour les fresques néroniennes et certains bas-reliefs antiques. Elles sont mêmes les grotesques par antonomase aux

yeux de la plupart des auteurs de l'époque, tel Benvenuto Cellini qui déclare 'leur vrai nom est monstres et non pas grotesques'.⁷⁶⁰

Les peintures grotesques qui se propagent en Europe à la Renaissance auraient donc un lien profond avec les monstres et l'hybride qui en seraient le trait caractéristique principal. D'après Morel, les monstres présents dans les grotesques témoignent du goût de la Renaissance pour la nouveauté, la curiosité des contemporains pour les formes rares et inhabituelles, que l'on retrouve également dans les cabinets de curiosités, les foires et autres lieux d'exposition de merveilles et de monstres de l'époque.

À bien des égards, les œuvres de Shakespeare sont également monstrueuses. Elles proposent des renversements de la hiérarchie dans des scènes burlesques telles qu'on en a relevées dans *The Tempest*⁷⁶⁰ et dans *A Midsummer Night's Dream*⁷⁶⁰, elles mettent en scène des personnages hors norme, monstrueux comme Othello, Caliban mais aussi Iago, *Macbeth*, Richard III pour n'en citer que quelques uns et elles valorisent des formes grotesques à l'image du paysan Costard lorsqu'il se casse la jambe (« A costard broken in the shin »).⁷⁶¹

La monstruosité devient même dans certains cas le trait définitoire de l'œuvre à l'époque, comme chez Montaigne⁷⁶⁰ qui décrit ses *Essais* ainsi : « Que sont-ce ici aussi, à la vérité, que crottesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite ? ». ⁷⁶²

Comme les *Essais*, les pièces de Shakespeare sont monstrueuses dans leur composition générique même puisqu'elles allient les genres. Dans *Othello*⁷⁶⁰, l'arrivée du Clown à l'acte III engendre une scène comique dans l'univers tragique de la pièce. Dans *A Midsummer Night's Dream*⁷⁶⁰, la menace de la mort, de l'adultère et la peur d'engendrer une descendance monstrueuse est latente tandis que *The Tempest*⁷⁶⁰ fait planer l'ombre du régicide et que l'usurpation politique est au cœur de la pièce. C'est ce mélange des genres et des registres qui valut au théâtre de Shakespeare d'être qualifié de monstrueux, quelques centaines d'années plus tard par Voltaire : « il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses farces monstrueuses qu'on appelle tragédies, que ses pièces ont toujours été jouées avec un grand succès ». ⁷⁶³ Pour Voltaire, le théâtre et en particulier les œuvres tragiques de Shakespeare sont monstrueux en cela qu'ils sont des hybrides entre les genres.

La monstruosité dans l'œuvre du dramaturge met donc en scène un enjeu philosophique, mais aussi génétique. Elle en est l'un des traits définitoires et Shakespeare se plaît à confronter des exemples réussis et des exemples délétères de monstres pour confronter deux créations artistiques, l'une couronnée de succès, et l'autre en péril. À la pièce ridicule des artisans dans *A Midsummer Night's Dream*⁷⁶⁰, s'opposent les hybrides réussis des pièces du dramaturge qui allient brillamment les contraires là où *Pyramus and Thisbe* ne les met que maladroitement en scène comme le note Theseus : « 'Merry' and 'tragical' ? 'Tedious' and 'brief' ? - / That is, hot ice and wondrous strange black snow. / How shall we find the concord of this discord ? ». ⁷⁶⁴

La monstruosité permet également de penser l'art dramatique en mobilisant d'autres aspects centraux de ceux-ci.

« He comes to disfigure, or to present, the person of Moonshine »⁷⁶⁵

L'acteur devient un monstre dans le théâtre de Shakespeare puisque sa forme même se voit altérée à chaque fois qu'il change d'identité sur scène. Il est parfois hermaphrodite

lorsqu'il s'agit pour lui de revêtir le costume d'un personnage féminin, mais devient aussi monstrueusement exotique aux yeux des contemporains lorsqu'il peint son visage pour noircir sa peau ou qu'il revêt les habits associés à des peuples lointains. La monstrosité de l'acteur est donc liée au costume qui lui donne une identité parfois monstrueuse.

Notons également qu'à la Renaissance, l'accoutrement est souvent décrit sous un jour monstrueux, comme on l'a vu avec le cas de l'enfant née avec un surplus de chair autour du cou, difformité qui fut lue comme la condamnation divine du port des collerettes. Un pamphlet de 1550, écrit par Becon Thomas, nous invite à considérer l'excessive ornementation de certains vêtements sous un jour monstrueux :

What a monster and a beaste of manye heades is the Englyshe manne nowe become? To whom maie he be compared worthely, but to Esoppes crow? For as the crow decked hyr selfe wyth the fethers of all kynde of byrdes to make hyr selfe beautifull, euen so doeth the vaine Englyshe man for the fonde apparelynge of hym selfe, borow of euery nation to set forth hym self galaunt in the face of the world He is an Englishe ma~, he is also a Italia~, a Spaniard, a Turke, a Frencheman, a Scot, a Uenecian, and at the laste what not? He is not much vnlyke a mo~ster called Chimera, which hath thre heades, one like a Lyo~, an other like a Gote, the thyrd lyke a dra|gon.⁷⁶⁶

La monstrosité de l'habit vient de l'hybridation qu'elle provoque. L'homme anglais devient, par le biais de son vêtement, un monstre cosmopolite, ce que l'auteur condamne avec véhémence. La monstrosité est ici soigneusement construite autour des figures monstrueuses mythologiques de la chimère et du dragon, mais aussi autour de l'animalisation de l'Anglais qui devient tout à tour corneille, lion et chèvre. Ce dernier animal donne également une représentation diabolique de l'homme qui se pare d'habits d'origines diverses puisque que les cornes de la chèvre étaient souvent associées aux cornes du diable.⁷⁶⁷ L'acteur est lui aussi, au gré des représentations, un monstre cosmopolite puisqu'il peut tour à tour être français, espagnol, italien, égyptien, russe, etc. Cette transformation monstrueuse de l'acteur est d'ailleurs mise en abîme dans *Love's Labour's Lost*^[6] où le Roi de Navarre et ses compagnons arrivent sur scène dans le Masque des Moscovites, vêtus d'habits russes.⁷⁶⁸

Le costume rend également l'acteur monstrueux dans la mesure où il brise parfois les lois somptuaires comme on le voit à la fin de *The Tempest*^[6], lorsque Trinculo et Stephano s'affublent de vêtements qui ne correspondent pas à leur bas rang social.⁷⁶⁹ La scène rappelle les coulisses où les acteurs enfilent leur costume.

À travers ces diverses mises en abîme, Shakespeare met en lumière la monstrosité qui est prêtée à l'acteur dans ses différents travestissements. Mais ce que le dramaturge éclaire aussi dans son théâtre, c'est le monstre ridicule que l'acteur risque de devenir s'il tombe dans un jeu excessif. Dans *A Midsummer Night's Dream*^[6], Bottom incarne cette menace pour l'acteur qui se lit tout d'abord dans son incapacité à se rendre malléable et à interpréter dans la justesse le personnage qu'il incarne. Ne parvenant pas à faire taire le tyran en lui, il fait de l'amoureux qu'est Pyramus un étrange hybride entre : « a lover and a tyrant ».⁷⁷⁰ Cette incapacité à mettre de côté ses préférences de jeu se retrouve dans sa syntaxe même : « I will condole, in some measure. To the rest. - Yet my chief humour is for a tyrant. I could play Eracles rarely ».⁷⁷¹ Le personnage de l'amoureux, qui se lamente, est effacé dans la syntaxe au profit du tyran. L'aposiopèse matérialise cette disparition en même temps qu'elle amène une transition vers la nouvelle figure. De cette alliance des deux figures naît un étrange hybride : Eracles, qui n'est que la version

infirmes que Bottom propose d'Hercule. Le nom du personnage est mutilé et devient monstrueux du fait d'un manque de lettres. Le « H » et le « u » disparaissent et offre une version réduite, concassée du héros mythologique. La disparition du « u » est d'ailleurs significative puisque Bottom n'arrive pas à s'oublier, à faire disparaître ses préférences, son moi au profit de l'altérité, du « you », du personnage qu'il doit incarner.

La monstruosité du jeu de Bottom réapparaît par la suite lorsqu'il se propose de jouer simultanément le personnage de Thisbe et du Lion. Il en devient un monstre à plusieurs têtes, faisant entendre des voix dissonantes à la manière de l'Argus antique avec d'un côté, la voix féminine de Thisbe, « a monstrous little voice » et de l'autre les rugissements étranges du lion : « I will roar you as gently as any sucking dove. I will roar you as 'twere any nightingale ». ⁷⁷² Les voix mêmes sont décrites sous un jour monstrueux avec l'utilisation de l'adjectif « monstrous » qui joue ici le rôle syntaxique d'un adverbe et de l'autre l'hybridation étrange que Bottom propose du cri du lion, qui s'apparente désormais aux piailllements d'oiseaux. Cette hybridation fait écho au monstre protéiforme que Bottom devient en prétendant incarner tous ces personnages. Coiffé de plusieurs têtes, il est une forme hybride entre l'animal et l'humain, entre le masculin et le féminin.

L'acteur prend donc le risque de devenir monstrueux si dans son jeu, il ne parvient pas à faire taire sa subjectivité et s'il se montre excessif dans ses interprétations.

Les comédiens ne sont pas les seuls à être lus sous un jour monstrueux dans le théâtre de Shakespeare puisque les spectateurs peuvent eux aussi basculer dans la monstruosité.

La monstruosité du spectateur

Dans les mises en abyme qu'il propose souvent dans son théâtre, Shakespeare prescrit une ligne de conduite à ses spectateurs. On a vu précédemment que dans *The Tempest* ⁷⁷⁰, le dramaturge met son public en garde contre une fascination excessive pour les merveilles lorsque Prospero invite Ferdinand à quitter son état d'admiration béate après le masque. Les apparitions monstrueuses qui fleurissent sur scène permettent donc d'établir une certaine ligne de conduite pour le spectateur.

Mais le monstrueux est prescriptif dans une autre mesure dans l'œuvre de Shakespeare, ce qui apparaît là encore dans les mises en abyme. On voit que dans *A Midsummer Night's Dream* ⁷⁷¹, les spectateurs qui deviennent Theseus, Hippolyta et les jeunes gens font preuve d'une certaine cruauté face à la pièce qui leur est proposée.

Lors de cette représentation, les spectateurs masculins en particulier, font des acteurs des monstres. Ils deviennent d'étranges créatures hybrides dans la bouche de Theseus, Lysander et Demetrius qui joue par exemple sur la polysémie du mot « ass », qui désigne aussi bien des idiots que des ânes lorsqu'il répond à Theseus : « No wonder, my lord : one lion may [speak] when many asses do ». ⁷⁷³ Les artisans deviennent à la manière de Bottom dans le bois des fées, des hybrides entre l'âne et l'humain. Cette hybridation des artisans atteint un paroxysme lorsque Theseus, Demetrius et Lysander associent le lion joué par Snug à un renard et à une oie :

LYSANDER

This lion is a very fox for his valour.

THESEUS

True, and a goose for his discretion.

DEMETRIUS

Not so, my lord, for his valour cannot carry his discretion, and the fox carries the goose⁷⁷⁴

Snug devient, dans cet échange de bons mots, un hybride entre l'homme, le lion, le renard et l'oie. Cette monstruosité donnée aux artisans passe donc essentiellement par une hybridation entre l'animal et l'humain, hybridation permise grâce aux jeux de mots associés à l'âne et à l'oie, deux animaux qui incarnaient la bêtise à la Renaissance. Mais cette animalisation a l'effet paradoxal de transformer les spectateurs en monstres à leur tour. Le fait de changer les acteurs en animaux renforce l'idée qu'ici, ils sont les proies de Theseus, Demetrius et de Lysander. L'univers de la chasse et de la mise à mort de l'animal est ici transposé au monde du théâtre. La mise à mort devient théâtrale et se concentre sur la raillerie féroce à laquelle se livrent les trois hommes. Ce rire cruel est ce qui opère leur métamorphose en monstres puisqu'il les change en cannibales métaphoriques :

Le rire s'est vu reprocher sa vulgarité parce qu'il ouvre grand la bouche et découvre les dents... Mais un homme qui tombe rappelle l'animal que l'on chassait et que l'on a soi-même fait tomber, abattu. Toute chute qui provoque le rire rappelle la détresse de qui s'abat. On ne rirait pas si l'on poursuivait la série d'événements amorcés et si on le mangeait réellement. On rit *au lieu* de le manger.⁷⁷⁵

D'après Elias Canetti, le rire se substitue à la dévoration. Le fait de rire d'autrui rappelle le cycle de la prédation et la chasse et devient un moyen pour l'homme de transposer dans un registre métaphorique un mouvement concret.

Ainsi, en mettant en scène cette réaction monstrueuse de Theseus, Demetrius et Lysander, Shakespeare alerte le spectateur sur sa monstruosité potentielle. Il offre à celui-ci une ligne de conduite au travers de la figure du monstrueux.

Conclusion générale

À plusieurs reprises, Othello dote ses actes et sa vertu d'une capacité à dire quelque chose de son identité : « My services [...] shall out-tongue his complaints », « my demerits may speak unbonneted », « My parts, my title and my perfect soul / Shall manifest me rightly ». ⁷⁷⁶ En attribuant des verbes de parole à son statut social, sa valeur et ses actes, Othello indique à Iago et au spectateur que c'est dans ses actions que son identité, que ce qu'il est, doit se lire. À cette conception qu'il a de son être s'oppose une autre lecture qui réduit son identité à la monstruosité physique et morale qui est associée à sa terre de naissance et aux peuples qui l'habitent.

C'est précisément contre cette lecture arrêtée, limitative des monstres que Shakespeare inscrit son œuvre en ouvrant la catégorie du monstrueux, en la redéfinissant et en la déplaçant. À la manière des actions et de la vertu d'Othello, son théâtre permet aux êtres monstrueux de signifier en dehors de leur corps et des discours produits à leur sujet à la Renaissance.

La monstruosité est sans cesse redéfinie dans son théâtre, ne serait-ce que d'un point de vue lexical dès lors que le dramaturge crée des néologismes qui en transmettent une vision dynamique. Les verbes « bemonster » et « monster » ou encore l'émergence de noms composés montrent que Shakespeare n'envisage pas uniquement la monstruosité comme un état inné. Il en fait un processus, une potentialité qui menace chaque

existence humaine à l'image d'un Lear, d'un Antonio, d'un Macbeth et de bien d'autres personnages.

La possibilité de devenir monstrueux est aussi ménagée par une mise en scène de la porosité des frontières. Dans le théâtre de Shakespeare, les monstres ne sont plus cantonnés aux espaces lointains, aux océans et aux terres de l'autre bout du monde. Les étrangers monstrueux apparaissent sur la scène élisabéthaine, tout comme les territoires qu'ils habitent. *A Midsummer Night's Dream*^[5], *Othello*^[6] et *The Tempest*^[7] ne cessent de proposer des mouvements du centre, du familial, vers les marges et l'inconnu. La proximité soudaine du lointain, son importation sur la scène anglaise n'a pas pour seul intérêt d'attirer les foules curieuses de contempler des êtres exotiques et surprenants. Cette transposition du lointain au local a aussi une portée philosophique dès lors que les frontières géographiques ne sont pas les seules à devenir poreuses. Ainsi, Vénitiens, Athéniens, Milanais et Napolitains deviennent soudainement des monstres protéiformes. Leur monstruosité se construit sur un monstrueux exotique mais aussi local, mythologique et sur une inversion des réactions affectives. Ce ne sont plus les monstres qui suscitent l'admiration, l'effroi ou le dégoût, mais les représentants de la norme.

Shakespeare déstabilise ainsi les frontières ontologiques entre les monstres et les êtres dits normaux pour mettre en lumière une monstruosité et un danger plus local, voire intime. Le monstrueux permet ainsi de penser la féminité et trahit en particulier les angoisses que les personnages masculins ont de la sexualité féminine et de la maternité, véritable pouvoir aux mains des femmes qui suscite leurs convoitises et leurs peurs. La perversion politique et religieuse est également perçue au travers de la monstruosité. Iago rappelle à bien des égards les portraits monstrueux qui étaient donnés des prêtres catholiques tandis que les monstres deviennent les baromètres des bons ou des mauvais gouvernements.

Les êtres monstrueux sont donc multiples dans le théâtre de Shakespeare parce qu'ils englobent les différentes monstruosités évoquées à la Renaissance mais aussi parce qu'ils s'étendent à la norme. Cet évanouissement des frontières ontologiques permet également de donner une certaine représentation de la condition humaine. Shakespeare, en érigeant le monstre comme un alter ego, fait de lui un miroir de l'homme. Ainsi, les êtres monstrueux permettent la construction d'un certain savoir qui s'oppose à celui des traités scientifiques et des lectures prodigieuses. Les monstres expriment l'intimité de l'être, mais aussi le mouvement perpétuel du monde qui s'illustre dans le refus de déterminer la signification de l'identité monstrueuse. Les masses informes qui apparaissent dans l'univers shakespearien participent à ce désir d'ouverture perpétuel du sens puisque leur monstruosité est indéfinie et indéfinissable.

Le monstrueux permet, enfin, de donner un certain portrait de l'art dramatique et en particulier de l'esthétique baroque de Shakespeare. Dans son œuvre, il opère la transformation du monstrueux en beau, miracle que l'on retrouve entre autres dans les grotesques. Les monstres jettent une nouvelle lumière sur l'art dramatique ainsi que sur les rôles respectifs des acteurs et des spectateurs.

Outre cette réflexion métadramatique, les êtres monstrueux s'avèrent également être de formidables outils dramatiques que le registre soit comique ou tragique. Dans la tragédie, ils permettent de renforcer l'effroi suscité par l'action tragique en même temps qu'ils en menacent le dénouement comme dans *Othello*^[8] où la terreur de l'intrusion étrangère n'est pas évacuée à la fin de la pièce. Les monstres sont également

des ressorts du comique. Leur corps grotesque donne naissance à des situations grivoises et carnavalesques.

L'étude du monstrueux dans le théâtre de Shakespeare se révèle donc particulièrement fructueuse. Les monstres sont une porte d'entrée sur des problématiques diverses, ce qui nous a permis de prolonger certaines analyses déjà menées par la critique et d'ouvrir de nouveaux horizons.

Dans *Othello*^[5], nous avons tâché de nous émanciper de la seule question de la monstruosité associée à l'étranger pour proposer des perspectives sur un monstrueux plus local, en particulier autour de la maternité et de la figure de Iago. Les liens entre la monstruosité et la féminité se sont également révélés porteurs dans l'étude de *The Tempest*^[6] puisqu'ils nous ont permis de prolonger la réflexion sur la peur masculine que le désir féminin et la maternité engendrent. Notre analyse du monstrueux dans la pièce nous a aussi menée à explorer plus en profondeur l'impact d'autres thématiques telles que la construction du savoir, l'utilisation comique des monstres et l'intrusion étrangère dans la communauté. Ce sont toutes ces problématiques que nous nous sommes efforcée de mettre en lumière dans *A Midsummer Night's Dream*^[7], une grande absente de la critique sur le monstrueux dans l'œuvre du Shakespeare. Cette absence nous est apparue d'autant plus surprenante que les affinités de la pièce avec le monstrueux sont profondes, comme semble d'ailleurs le prouver l'adaptation de 1999 que Michael Hoffman propose de la pièce.⁷⁷⁷ Dans son film, le réalisateur ajoute en effet des monstres qui ne figurent pas dans le texte, en particulier à la cour de Titania. On y aperçoit des femmes ayant deux visages, la Gorgone antique, et autres êtres monstrueux.

Envisager certaines pièces de Shakespeare au travers du monstrueux nous a ainsi amenée à ouvrir des réflexions et à montrer la pertinence d'une telle entrée thématique dans l'œuvre du dramaturge, mais aussi dans une époque où la figure monstrueuse est présente dans de nombreux discours et dans de multiples représentations iconographiques, des grotesques aux illustrations de ballades. Loin de s'épuiser, de nouvelles perspectives d'études peuvent s'ouvrir.

Il serait sans doute fructueux de prolonger la réflexion sur le monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare et en particulier dans les comédies qui ont jusqu'ici été moins évoquées par la critique que les tragédies. Une étude plus approfondie des figures monstrueuses dans les pièces historiques pourrait également se révéler porteuse. Au-delà de la monstruosité hyperbolique de Richard III^[8], ces pièces semblent en effet faire apparaître un autre monstre. Comme l'indique Ian F. Moulton, les pièces historiques sont construites autour de renversements des genres et des rôles sexués.⁷⁷⁸ Les multiples références au pouvoir des femmes permettent de donner un portrait d'une masculinité en crise. Or, derrière cette représentation d'un gouvernement féminin, réapparaît la figure de l'Amazone. Ce monstre féminin mis en scène dans *A Midsummer Nighth's Dream* pourrait faire l'objet d'une étude dans le théâtre de Shakespeare mais aussi dans les autres textes produits dans la période. Les Amazones^[9] ressurgissent dans une grande variété de productions écrites. On les trouve aussi bien dans les récits de voyage, à l'image de *The Discovery of Guiana* de Raleigh^[10], que dans les pamphlets politiques tels que *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women* de John Knox^[11]. Non seulement cette figure permet de penser les rapports avec un autre dans le cadre de la conquête du Nouveau Monde, mais elle illustre aussi les réactions des contemporains face à la présence de femmes au pouvoir et la

représentation de la féminité en général. Parce qu'elles font écho à une réalité historique, les Amazones se révèlent être une perspective d'étude prometteuse des productions littéraires anglaises de l'époque.

Annexes

Tableau 1

Pièces	Nombre d'occurrences de l'hyperonyme « monster » ou de l'un de ses dérivés
<i>Comedy of Errors</i> ^{EE} (1589)	Adverbe(s) : 1 « monstrously » : 1
	Total : 1
(2) <i>Henry VI</i> ^{EE} (1590)	Adjectif(s) : 6 « monstrous » : 6
	Total : 6
(3) <i>Henry VI</i> ^{EE} (1590)	Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1
	Total : 1
(1) <i>Henry VI</i> ^{EE} (1591)	Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1
	Total : 1
<i>Richard III</i> ^{EE} (1592)	Adjectif(s) : 3 « monstrous » : 3
	Total : 3
<i>The Taming of the Shrew</i> ^{EE} (1593)	Substantif(s) : 2 « monster » : 2
	Adjectif(s) : 3 « monstrous » : 3
	Total : 5
<i>Titus Andronicus</i> ^{EE} (1593)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1
	Adjectif(s) : 2 « monstrous » : 2

	Total : 3
<i>Romeo and Juliet</i> ^{FR} (1594)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1
	Total : 1
<i>Two Gentlemen of Verona</i> <i>Two Gentlemen of Verona</i> (1594)	Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1
	Total : 1
<i>Love's Labour's Lost</i> ^{FR} (1594)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1
	Total : 1
<i>Richard II</i> ^{FR} (1595)	Total : 0
<i>Midsummer Night's Dream</i> ^{FR} (1595)	Substantif(s) : 3 « monster » : 2 « monster's » : 1
	Adjectif(s) : 3 « monstrous » : 3
	Total : 6
<i>King John</i> ^{FR} (1596)	Substantif(s) : 2 « monster » : 2
	Adjectif(s) : 2 « monstrous » : 2
	Total : 4
<i>Merchant of Venice</i> ^{FR} (1596)	Substantif(s) : 1 « sea-monster » : 1
	Total : 1
(1) <i>Henry IV</i> ^{FR} (1597)	Adjectif(s) : 5 « monstrous » : 5
	Total : 5
(2) <i>Henry IV</i> ^{FR} (1597)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1

	Adjectif(s) : 2 « monstrous » : 2 Total : 3
<i>Henry V</i> ^{FE} (1598)	Substantif(s) : 1 « monsters » : 1 Total : 1
<i>Much Ado About Nothing</i> ^{FE} (1598)	Total : 0
<i>Twelfth Night</i> ^{FE} (1599)	Substantif(s) : « monster » : 1 Total : 1
<i>As You Like It</i> 1599)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1 Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1 Total : 2
<i>Julius Caesar</i> ^{FE} (1599)	Adjectif(s) : « monstrous » : 4 Total : 4
<i>Hamlet</i> ^{FE} (1600)	Substantif(s) : 2 « monster » : 1 « monsters » : 1 Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1 Total : 3
<i>Merry Wives of Windsor</i> ^{FE} (1600)	Substantif(s) : 2 « monster » : 2 Total : 2
<i>Troilus and Cressida</i> ^{FE} (1601)	Substantif(s) : 5 « monster » : 3 « monsters » : 1 « monstrosity » : 1

	Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1 Total : 6
<i>All is Well that Ends Well</i> ^{FR} (1602)	Substantif(s) : 1 « monsters » : 1
	Adjectif(s) : 2 « monstrous » : 2
	Total : 3
<i>Othello</i> ^{FR} (1604)	Substantif(s) : 6 « monster » : 6
	Adjectif(s) : 7 « monstrous » : 7
	Total : 13
<i>Measure for Measure</i> ^{FR} (1604)	Total : 0
<i>King Lear</i> ^{FR} (1605)	Substantif(s) : 5 « monster » : 1 « monsters » : 3 « sea-monster » : 1
	Adjectif(s) : 3 « monstrous » : 3
	Verbe(s) : 2 « bemonster » : 1 « monster » : 1
	Total : 10
<i>Macbeth</i> ^{FR} (1605)	Substantif(s) : 1 « monsters » : 1
	Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1
	Total : 2
<i>Antony and Cleopatra</i> ^{FR} (1606)	Adjectif(s) : 4 « monster-like » : 1 « monstrous » : 3

	Total : 4
<i>Coriolanus</i> ^{FR} (1607)	Substantif(s) : 2 « monster » : 1 « monster's » : 1
	Verbe(s) : 1 « monster'd » : 1
	Adjectif(s) : 2 « monstrous » : 2
	Total : 5
<i>Timon of Athens</i> ^{FR} (1607)	Substantif(s) : 3 « monster » : 1 « monsters » : 1 « monstrousness » : 1
	Adjectif(s) : 3 « monstrous » : 3
	Total : 6
<i>Pericles</i> ^{FR} (1608)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1
	Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1
	Total : 2
<i>Cymbeline</i> ^{FR} (1609)	Substantif(s) : 3 « monster » : 1 « monster's » : 1 « monsters » : 1
	Total : 3
<i>The Winter's Tale</i> ^{FR} (1610)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1
	Adjectif(s) : 2 « monstrous » : 2
	Total : 3

<i>The Tempest</i> ⁷⁷⁸ (1611)	Substantif(s) : 47 « monster » : 39 « bully-monster » : 1 « man-monster » : 1 « monster's » : 3 « servant-monster » : 3
	Adjectif(s) : 3 « monstrous » : 3
	Total : 50
<i>Henry VIII</i> (1612)	Substantif(s) : 1 « monster » : 1
	Adjectif(s) : 1 « monstrous » : 1
	Total : 2
<i>The Two Noble Kinsmen</i> ⁷⁷⁹ (1612-1613) ⁷⁷⁹	Substantif(s) : 1 « monsters » : 1
	Total : 1

Tableau 2

Nom du monstre ⁷⁸⁰	Nombre d'occurrences
Phoenix Phoenix	18
Centaure Centaure	15
Dragon	16
Sirène Sirène	13
Basilique	8
Furie	8
Mandragore	6

Harpie Harpie	5
Hydre Hydre	5
Cerbère	4
Licorne	4
Cocatrix ⁷⁸¹	4
Chevaux ailés (Arion et Pégase)	4
Léviathan Léviathan	3
Argus	3
Gorgone	2
Griffon Griffon	2
Satyre Satyre	2
Cyclope	2
Minotaure Minotaure	1
Sphinx	1
Scylla Scylla	1
Triton	1
Typhon	1

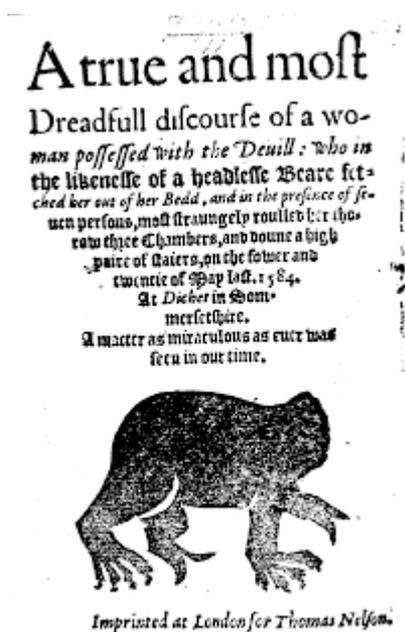
Tableau 3

Personnages	Utilisation de « strange » ou de mots dérivés.
-------------	--

Prospero	« By accident most strange » (I. 2. 187) ; « observation strange » (III. 3. 87) ; « thou / Hast strangely stood the test » (IV. 1. 7) ; « that very Duke / Which was thrust forth of Milan, who most strangely / Upon this shore... was landed » (V. 1. 159-161) ; « the strangeness of this business » (V. 1. 247). ⁷⁸²
Miranda	« The strangeness of your story » (I. 2. 307).
Ariel	« Into something rich and strange » (I. 2. 402).
Alonso	« What strange fish / Hath made his meal on thee ? » (II. 1. 110-111) ; « A most strange story » (V. 1. 117) ; « From strange to stranger » (V. 1. 229-228) ; « This is as strange a maze as e'er man trod » (V. 1. 242) ; « This is a strange thing as e'er I looked on » (V. 1. 289) ; « take the ear strangely » (V. 1. 313).
Sebastian	« What a strange drowsiness possesses them ! » (II. 1. 197), « This is a strange repose, to be asleep with eyes wide open » (II. 1. 211-212).
Gonzalo	« I heard a humming, / And that a strange one too » (II. 1. 315-316) ; « Why stand you / In this strange stare ? » (III. 3. 94-95).
Trinculo	« A strange fish !... any strange beast there makes a man... Misery acquaints a man with strange bedfellows » (II. 2. 27-39).
Francisco	« They vanished strangely » (III. 3. 39).
Ferdinand	« This is strange » (IV. 1. 142-143).
Caliban	« Make us strange stuff » (IV. 1. 234).
Boatswain	« Now with strange and several noises » (V. 1. 232).

Tableau 4

Personnages	Vocabulaire du merveilleux
Ferdinand	« O you wonder ! » (I. 2. 427) ; « a single thing, as I am now, that wonders / to hear thee speak of Naples » (I. 2. 433-434) ; « so rare a wondered father and a wife » (IV. 1. 123) ;
Miranda	« No wonder, sir, / But certainly a maid » (I. 2. 428-429) ; « O wonder ! » (V. 1. 181).
Trinculo	« To make a wonder of a poor drunkard » (II. 2. 159-160).
Gonzalo	« Marvellous sweet music » (III. 3. 19) ; « All torment, trouble, wonder, and amazement / Inhabits here » (V. 1. 104-105).
Prospero	« I will requite you with as good a thing, / At least bring forth a wonder to content ye » (V. 1. 169-170).
Ariel	« I flamed amazement » (I. 2. 198).

Figure 9 : Ballade relatant la naissance d'un ours monstrueux (1584) ⁷⁸³

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Sources primaires

Shakespeare

Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Édité par Peter Holland. New York : Oxford University Press, 2008.

---. *Othello*. Édité par E.A.J. Honigmann. Londres : Thomson Learning, 2002.

---. *The Tempest*. Édité par Stephen Orgel. New York : Oxford University Press, 2008.

---. *The Norton Shakespeare : Comedies*. Édité par Stephen Greenblatt et al. New York : W. W. Norton & Company, 1997.

---. *The Norton Shakespeare : Histories*. Édité par Stephen Greenblatt et al. New York : W. W. Norton & Company, 1997.

---. *The Norton Shakespeare : Romances and Poems*. Édité par Stephen Greenblatt et al. New York : W. W. Norton & Company, 1997.

---. *The Norton Shakespeare : Tragedies*. Édité par Stephen Greenblatt et al. New York : W. W. Norton & Company, 1997.

---. *The Norton Shakespeare 3rd Edition, Essential Plays - The Sonnets*. Édité par Stephen Greenblatt et al. New York : W.W. Norton & Company, 2016.

Autres sources primaires

Anonyme. *The description of a monstrous pig the which was farrowed at Hamsted besyde London, the .xvi. day of October this present yere of our Lord God. M.D.LXII*. Londres : 1562. <http://eebo.chadwyck.com/acces/bibliotheque-diderot.fr>. Accès le 13/01/2016.

Anonyme. *The true discription of two monstrous chyldren borne at Herne in Kent. The .xxvii. daie of Auguste in the yere our of [sic] Lorde. M.CCCC.LXV*. Londres : 1565. Accès le 13/01/2016.

Anonyme. *The true reporte of the forme and shape of a monstrous childe, borne at Muche Horkesleye a village three myles from Colchester, in the countye of Essex, the .xxi. daye of Apryll in this yere*. Londres : 1562. Accès le 13/01/2016.

L'Africain, Léon. *Description de l'Afrique*. Traduit par A. Épaulard. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980.

Aristote. *Generation of Animals*. Édité par Jeffrey Henderson. Cambridge : Harvard University Press, 1942.

Bacon, Francis. *The Advancement of Learning*. Londres : Cassell and Company, 1983. <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/bacon/francis/b12a/index.html>. Accès le 30/05/2016.

Bale, John. *The first two partes of the actes or vnchast examples of the Englysh votaryes gathered out of their owne legenades and chronicles*. Londres : 1551. Accès le 05/05/2016.

Barri, Giraud. *The History and Topography of Ireland*. Traduit par Jean J. O'Meara. Londres : Penguin Books, 1982.

Becon, Thomas. *The Jewel of Ioye*. Londres : John Dayes et William Seres, 1550. Accès le 06/12/2015.

Best^[1], George. *A True Discourse of the Late Voyages of Discovery*. Dans *Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, collected by Richard Hakluyt*, édité par Edmund Goldsmid, vol. XII. Édimbourg : E and G. Goldsmid, 1884-1890. <https://ebooks.adelaide.edu.au>. Accès le 01/06/2016.

B.H. *The true discription of a childe with ruffes borne in the parish of Micheham in the cou[n]tie of Surrey in the yeere of our Lord. M.D.LXvi*. Londres : 1566. Accès le 07/04/2016.

Boaistuau^[2], Pierre. *Histoires prodigieuses*. Paris : Club français du livre, 1961.

Cancellor, James. *The pathe of obedience, compiled by Iames Cancellor, one of the Quenes Maiesties moste honourable chapel*. Londres : John Wailande, 1556. <http://eebo.chadwyck.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/>. Accès le 10/03/2016.

Cicéron^[3]. *De la divination*. Édité par José Kany-Turpin. Paris : Flammarion, 2004.

Crespin, Jean. *De deux monstres prodigieux, à savoir, d'un Asne-Pape qui fut trouvé à Rome en la rivière du Tibre, l'an M.CCCC.XCVI, et d'un Veau-Moine né à Friberg en Misne, l'an M.D. XXVIII*. Genève : Jean Crespin, 1557. gallica.bnf.fr. Accès le 10/05/2016.

Hall, Edward. *The Lives of the Kings*. Édité par Charles Whibley. London : T.C. and E.C. Jack, 1904.

Harriot, Thomas. *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*, éd. Paul Royster (Lincoln : Electronic Texts in American Studies, 2005). <http://digitalcommons.unl.edu/etas/20>. Accès le 12/10/2015.

Imperato, Ferrante. *Dell' historia naturale*. Naples : Nella Stamparia, 1599. <https://archive.org>. Accès le 17/02/2016.

Knox^[4], John. *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women*. Édité par Edward Arber. London : Southgate etc., 1878. <http://www.gutenberg.org/files/9660/9660-h/9660-h.htm>. Accès le 15/10/2015.

Landi, Ortensio. *Delectable demaundes, and pleasaunt questions, with their seuerall aunswers, in matters of loue, naturall causes, with morall and politique deuises*. Londres : John Cawood, 1566. <http://eebo.chadwyck.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/>. Accès le 23/10/2016.

Mandeville^[5], Jean, *Voyage autour de la terre*. Traduit par Christiane Deluz. Paris : les Belles Lettres, 1993.

Maplet, John. *A greene forest, or A naturall historie vvherein may bee seene first the most sufferaigne vertues in all the whole kinde of stones & mettals: next of plants, as of herbes, trees, [and] shrubs, lastly of brute beastes, foules, fishes, creeping wormes [and] serpents, and that alphabetically: so that a table shall not neede*. Londres : Henry Denham, 1567. <http://eebo.chadwyck.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/>. Accès le 23/11/2015.

Montaigne^[6], Michel. *Les Essais*. Édité par Pierre Villey. Paris: Quardrige, 2004.

Nelson, Thomas. *A true and most Dreadfull discourse of a woman possessed with the Deuill: who in the likeness of a headlesse Beare fetched her out of her Bedd, and in the presence of seuen persons, most straungely roull'd her thorow three Chambers, and downe a high pair of staiers, on the fower and twentie of May last. 1584*. Londres : J. Kingston, 1584. <http://appositions.blogspot.fr/>. Accès le 03/05/2016.

Ortelius, Abraham. *Theatrum Orbis Terrarum*. Anvers : Roberti Bruneau, 1603. <http://www.bnf.fr/>. Accès le 28/02/2016.

Ovalle, Alonso. *Histórica relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús*. Rome : Fancisco Caballe, 1646. <http://www.cervantesvirtual.com>. Accès le 08/02/2016.

Painter, William. *The second tome of the Palace of pleasure conteyning store of goodly histories, tragically matters, and other morall argument, very requisite for delighte and profit. Chosen and selected out of diuers good and commendable authors.* Londres : Henry Bynneman, 1567. <http://eebo.chadwyck.com/acces.bibliotheque-diderot.fr/>. Accès le 07/11/2015.

Paré^{FR}, Ambroise. *Des monstres et des prodiges.* Édité par Michel Jeanneret. Malesherbes : Gallimard, 2015.

Platter^{FR}, Thomas. *Thomas Platter's Travels in England, 1599.* Traduit par Clare Williams. London : Jonathan Cape, 1937.

Pline l'Ancien. *Histoires de la nature.* Édité par Danielle Sonnier. Grenoble : J. Million, 1994.

Raleigh^{FR}, Walter. *The Discovery of Guiana.* Édité par Henry (2) Henry VI

Morley, Londres : Cassell and Company, limited, 1887.

Stubbes, John. *The Discoverie of a Gaping Gulf whereinto England is like to be swallowed by another French Mariage, if the Lord forbid not the banes, by letting her Maiestie see the sin and punishment thereof.* Londres : H. Singleton, 1579. <http://eebo.chadwyck.com/>. Accès le 01/06/2016.

Voltaire. *Lettres philosophiques.* Édité par Olivier Ferret et Antony McKenna. Paris : Éditions Classiques Garnier numérique, 2010.

Wilson, Thomas. *The rule of reason, conteinyng the arte of logique, set forth in Englishe.* Londres : Richard Grafton, 1551. <http://eebo.chadwyck.com/acces.bibliotheque-diderot.fr/>. Accès le 10/10/2015.

Sources secondaires

Études historiques

Bates, Alan W. *Emblematic Monsters : Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe.* Amsterdam : Rodopi, 2005.

Brammall, Kathryn M. « Monstrous Metamorphosis: Nature, Morality, and the Rhetoric of Monstrosity in Tudor England ». *The Sixteenth Century Journal* Vol. 27 No.1 (1996) : 3-21stable/2544266. Accès le 10/09/2015.

Burke, Peter. « Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe ». Dans *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, édité par Laura Lunger Knoppers et Joan B Landes, 25-39. New York : Cornell University Press, 2004.

Céard, Jean. *La nature et les prodiges : l'insolite au XVIème siècle.* Genève : Droz, 1996.

Daston, Lorraine. « Marvelous Facts and Miraculous evidence ». *Critical Inquiry* Vol. 18 No. 1 (1991) : 93-124stable/1343717. Accès le 09/09/2015.

Daston, Lorraine, et Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750.* New York : Zone Books, 1998.

---. « Unnatural Conceptions : the Study of Monsters in Sixteenth and Seventeenth Century France and England ». *Past and Present* No 92 (1981) : 20-54stable/650748. Accès le 09/09/2015.

Davies, Surekha. « The Unlucky, the Bad and the Ugly : Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment ». Dans *The Ashgate Research Companion to Monsters and the*

- Monstrous, édité par Asa S. Mittman, et Peter J. Dendle, 49-70. Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge : Harvard University Press, 1993.
- Kappler, Claude-Claire. *Monstres, démons et merveilles*. Paris : Payot, 1988.
- Lecouteux, Claude. *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*. Paris : Presses de l'Université Paris - Sorbonne, 1993.
- Lunger Knoppers, Laura et Landes, Joan B., éd. *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*. New York : Cornell University Press, 2004.
- Miller, Sarah Alison. « Monstrous Sexuality: Variations on the *Vagina Dentata* ». Dans *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, édité par Asa S. Mittman et Peter J. Dendle, 311-328. Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Mittman, Asa S., et Dendle, Peter J., éd. *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*. Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Ravenscroft, Janet. « Invisible Friends : Questioning the Representation of the Court Dwarf in Hapsburg Spain ». Dans *Histories of the Normal and the Abnormal: Social and cultural histories of norms and normativity*, édité par Ernst Waltraud, 26-52. Oxford: Routledge, 2006.
- Semonin, Paul. « Monsters on the Marketplace : the Exhibition of Human Oddities in Early Modern England ». Dans *Freakery : Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*, édité par Rosemarie Garland Thomson, 69-80. New York : New York University Press, 1996.
- Steel, Karl. « Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human ». Dans *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, éd. Asa S. Mittman et Peter J. Dendle, 257-273. Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Van Duzer, Chet. « Hic Sunt Dragones : The Geography and Cartography of Monsters ». Dans *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, édité par Asa S. Mittman et Peter J. Dendle, 387-434. Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Waltraud, Ernst, éd. *Histories of the Normal and the Abnormal: Social and cultural histories of norms and normativity*. Oxford: Routledge, 2006.

Études esthétiques et littéraires

La figure du monstre dans l'œuvre de Shakespeare

- Aubrey, James R. « Race and the Spectacle of the Monstrous », *Clio* 22 3 (1993): 221-238. <http://acces.bibliotheque-diderot.fr/login?url=http://search.proquest.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/docview/1300309158?accountid=15868>. Accès le 16/03/2016.
- Brown, Eric. « 'Many a Civil Monster': Shakespeare's Idea of the Centaur ». Dans *Shakespeare Survey Volume 51: Shakespeare in the Eighteenth Century*, édité Stanley Wells, 175-192. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- Dent, Alan. *World of Shakespeare, Animals and Monsters*. Reading: Osprey, 1972.
- Drouet, Pascale. « 'Some Strange Monster of the Isle' : l'hybride dans *The Tempest* ». *Revue LISA/ LISA e-journal* Vol. VI 3 (2008) : 93-107. doi : 10.4000/lisa.379. Accès le 10/04/2016.

- Freeman, Bernice. « The Costumes of *Love's Labour's Lost*, *Twelfth Night*, and *The Tempest* ». *The Shakespeare Association Bulletin* Vol.11 No.2 (1936) : 93-106stable/23675856. Accès le 11/04/2016.
- Gillies, John et Mason Vaughan, Virginia. *Playing the Globe : Genre and Geography in English Renaissance Drama*. Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 1998.
- Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Kimbrough, Robert. « Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 33 No. 1 (1982) : 17-33stable/2870334. Accès le 04/04/2016.
- Laoutaris, Chris. *Shakespearean Maternities, Crises of Conception in Early Modern England*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2008.
- Leslie, Christopher. « Half fish, Half Monster: Shakespeare's Caliban and the Performance of Natural History ». *University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, 16 (2013) : 1-17. <http://www.forumjournal.org/article/view/519>. Accès le 03/03/2016.
- Looma, Ania. *Shakespeare, Race and Colonialism*. New York : Oxford University Press, 2002.
- Marienstras, Richard. « O a Monstrous Body ». Dans *French Essays on Shakespeare and his contemporaries, "What would France with us?"*, édité Jean-Marie Maguin et Michelle Willems, 153-174. Newark: University of Delaware Press: 1995.
- Mason Vaughan, Virginia. « 'Something Rich and Strange': Caliban's Theatrical Metamorphosis ». *Shakespeare Quarterly* Vol.36 No.4 (1985) : 390-405stable/2870303. Accès le 04/04/2016.
- Moulton, Ian F. « 'A Monster Great Deformed' : The Unruly Masculinity of Richard III ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 47 No.3 (1996) : 251-268stable/2871377. Accès le 04/04/2016.
- Newman, Karen. « And Wash the Ethiop White': Femininity and the Monstrous in *Othello* », dans *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. Édité par Jean E. Howard et Marion F. O'Connor, 143-162. Abington : Routledge, 2005.
- Neill, Michael. « 'Multattos', 'Blacks', and 'Indian Moors' : *Othello* and Early Modern Constructions of Human Difference ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 49 No.4 (1998) : 361-374stable/2902233. Accès le 22/03/2016.
- . « Unproper Bed : Race, Adultery, and the Hideous in *Othello* ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 40 No. 4 (1989) : 383-412stable/2870608. Accès le 22/03/2016.
- Niayesh, Ladan. « Démons et merveilles : les peuples monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare ». *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 19 (2002), 148-161. <http://shakespeare.revues.org/928>. Accès le 15/03/2016.
- . « L'Amazone silencieuse sur la scène anglaise à la Renaissance ». Dans *Mythes et littérature, Shakespeare et ses contemporains*, édité par Yves Peyré, 170-184. Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2003.
- . *Aux frontières de l'humain : figures du cannibalisme dans le théâtre anglais de la Renaissance*. Paris : Honoré Champion, 2009.
- Orgel, Stephen. « Shakespeare and the Cannibals ». Dans *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*, édité par Marjorie Garber, 40-66. Baltimore : John Hopkins University Press, 1984.
- Parker, Barbara L. « 'A Thing Unfirm' : Plato's *Republic* and Shakespeare's *Julius Caesar* ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 44 No. 1 (1993) : 30-43stable/2871170. Accès le 04/04/2016.

Platt, Peter G. *Reason Diminished : Shakespeare and the Marvelous*. Lincoln: Nebraska University Press, 1997.

Rackin, Phyllis. « Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage ». *PMLA* Vol. 102 No. 1 (1987) : 29-41stable/462490. Accès le 04/04/2016.

Roberts, Jeanne A. « Horses and Hermaphrodites : Metamorphoses in *The Taming of the Shrew* ». *Shakespeare Quarterly*, Vol. 34 No. 2 (1983) : 159-171stable/2869831. Accès le 22/01/2016.

Schwartzberg, Mark Ira. « Mooncalves and Indigested Lumps : The Monster Figure in Shakespeare ». Thèse doctorale, New York University, 2001.

Shaw, Gary Howard. « Gracing Monsters: A Study of Shakespeare's Last Plays ». Thèse doctorale, University of Virginia, 1984.

Spiller, Elizabeth. « Shakespeare and the Making of Early Modern Science: Resituating Prospero's Art ». *South Central Review* Vol. 26 No. 1/2 (2009) : 24-41stable/40211290. Accès le 04/04/2016.

Stesienko, Andrew. « The Monster in the Moor ». *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English* 13 (2013) : 91-113.

Thornton Burnett, Mark. *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*. New York : Palgrave Macmillan, 2002.

Tiffany, Grace. *Erotic Beasts and Social Monsters, Shakespeare, Jonson and Comic Androgyny*. Newark : University of Delaware Press, 1995.

---. « 'That Reason Wonder May Diminish As You Like It' Androgyny and Theatre Wars ». *Huntington Library Quarterly* Vol. 57 No. 3 (1994) : 213-239stable/3817601. Accès le 03/03/2016.

Vitkus, Daniel J. « Turning Turk in *Othello*: The Conversion and Damnation of the Moor ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 48 No. 2 (1997) : 145-176stable/2871278. Accès 04/04/2016.

Watterson, William Collins. « 'O monstrous world' : Shakespeare's Beast with Two Backs ». *The Upstart Crow, A Shakespeare Journal*, Vol. XIII, édité par James Andreas, 79-93. Clemson : Clemson University Press, 1993.

Dans d'autres œuvres

Barbour, Richmond. « Britain and the Great Beyond: *The Masque of Blackness* at Whitehall ». Dans *Playing the Globe : Genre and Geography in English Renaissance Drama*, édité par John Gillies et Virginia Mason Vaughan, 129-153. Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 1998.

Cottegnies, Line, Gheeraert, Tony et Venet, Gisèle, dir. *La beauté et ses monstres dans l'Europe Baroque 16ème - 18ème siècles: [actes du colloque, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 28-30 septembre 2000]*. Paris: Presse Sorbonne nouvelle, 2003.

Hampton, Timothy. « Signs of Monstrosity, The Rhetoric of Description and the Limits of Allegory in Rabelais and Montaigne ». Dans *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, édité par Laura Lunger Knoppers et Joan B. Landes, 179-195. New York : Cornell University Press, 2004.

Laroque, François et Lessay, Franck, dir. *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*. Paris : Presse Sorbonne nouvelle, 2001.

Mathieu-Castellani, Gisèle. « La séduction du monstre : Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques ». Dans *La beauté et ses monstres dans l'Europe Baroque 16ème - 18ème siècles:*

[*Actes du colloque, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 28-30 septembre 2000*], dirigé par Line Cottegnies, Tony Gheeraert et Gisèle Venet, 93-112. Paris: Presse Sorbonne nouvelle, 2003.

Morel, Philippe. « La nouveauté des grotesques dans la culture italienne ». Dans *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, dirigé par François Laroque et Franck Lessay, 29-40. Paris : Presse Sorbonne nouvelle, 2001.

Gonin-Hartmann, Laure. « La rhétorique du monstre au XVIème siècle ». Thèse doctorale, Washington University, 2008.

Autres sources secondaires utilisées

Études sur l'œuvre de Shakespeare

Adelman, Janet. *Suffocating Mothers, Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet* to *The Tempest*. London : Routledge, 1992.

---. « 'Born of Woman': Fantasies of Maternal Power in Macbeth ». Dans *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*, édité par Marjorie Garber, 90-121. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

Ayscough, Samuel. *An Index to the Remarkable Words and Passages Made Use of by Shakespeare*. London : Samuel Ayscough, 1827. <https://books.google.fr/>. Accès le 05/04/2016.

Calderwood, James L. « A Midsummer Night's Dream: Anamorphism and Theseus' Dream ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 42 No. 4 (1991) : 409-430. [stable/2870461](https://www.jstor.org/stable/2870461). Accès le 04/04/2016.

Moncrief, Kathryn M. et Read McPherson, Kathryn. *Performing Maternity in Early Modern England*. Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2007.

Parker, Patricia. « Preposterous Events ». *Shakespeare Quarterly* Vol. 43 No. 2 (1992) : 186-213. [stable/2870881](https://www.jstor.org/stable/2870881). Accès le 02/02/2016.

Wiseman, Susan. *Writing Metamorphosis in the English Renaissance, 1550-1700*. Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

Autres sources écrites

Alamichel, Marie-Françoise. « Merveilles et émerveillement : l'Orient des auteurs du Moyen-âge anglais ». Dans *Rêver d'Orient, connaître l'Orient*, dirigé par Isabelle Gadoin et Marie-Élise Palmier-Chatelain, 19-37. Lyon : ENS éditions, 2008.

Brigden, Susan. *New Worlds, Lost Worlds, The Rules of the Tudors, 1485-1603*. Londres: Penguin Books Ltd, 2001.

Brookes, Kristen G. « A Feminine 'Writing that Conquers': Elizabethan Encounters with the New World ». *Criticism*, Vol. 48 No.2 (2006) : 227-262. [stable/23127293](https://www.jstor.org/stable/23127293). Accès le 04/04/2016.

Chiffлот, Martine. *Platon, l'âme et le bien*. Paris: Éditions Publibook, 2015.

Cohen, Jeffrey J., éd. *Monster Theory : Reading Culture*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.

Cooper, Thomas. *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*. Londres : 1584. <http://leme.library.utoronto.ca/search/results.cfm>. Accès le 15/03/2016.

Cutler Shershow, Scott. *Puppets and Popular Culture*. Ithaca : Cornell University, 1995.

Games, Alison. *The Web of Empire, English Cosmopolitans in an Age of Expansion 1560-1660*. New York : Oxford University Press, 2008.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions, the Wonder of the New World*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.

Kantorowicz, Ernst. *Les deux corps du Roi*. Paris : Gallimard, 1989.

Nora, Pierre. « Un Tocqueville du vingtième siècle. La Quinzaine littéraire ». *Austriaca, Cahiers Universitaires d'information sur l'Autriche*, dirigé par Gerald Stieg, 147-150. Rouen : Université de Haute Normandie, 1980.

Dictionnaires

Barber, Richard et Riches, Anne. *A Dictionary of Fabulous Beasts*. Woodbridge : The Boydell Press, 1996.

Florio, John. *A World of Words*. London : 1598. <http://leme.library.utoronto.ca/>. Accès le 31/01/2016.

---. *Queen Anna's New World of Words*. Londres : 1611. <http://leme.library.utoronto.ca/>. Accès le 23/11/2015.

Cooper, Thomas. *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*. Londres : 1584. <http://leme.library.utoronto.ca/>. Accès le 23/11/2015.

Grand Robert. <http://gr.bvdep.com/>. Accès le 15/03/2016.

Oxford English Dictionary. <http://www.oed.com/>. Accès le 15/03/2016.

Thomas, Thomas. *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae*. Londres : 1587. <http://leme.library.utoronto.ca/>. Accès le 31/01/2016.

Sources audiovisuelles

Hoffman, Michael, réal. *A Midsummer Night's Dream* [DVD]. 20th Century Fox. 1999. DVD. 116 min.

NOTES

1.

Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, éd. Peter Holland (New York : Oxford University Press, 2008), IV. 1. 202.

2. Jean Crespin, *De deux monstres prodigieux, à savoir, d'un Asne-Pape qui fut trouvé à Rome en la rivière du Tibre, l'an M.CCCC.XCVI, et d'un Veau-Moine né à Friberg en Misne, l'an M.D. XXVIII* (Genève : 1557), consulté en ligne à l'adresse suivante : gallica.bnf.fr.

3. Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges*, éd. Michel Jeanneret (Malesherbes : Gallimard, 2015), 89-90.

4. Laure Gonin-Hartmann, « La rhétorique du monstre au XVIème siècle » (Thèse doctorale, Washington University, 2008), 100.

5. Voir Aristote, *Generation of Animals*, éd. Jeffrey Henderson (Cambridge : Harvard University Press, 1942) ; voir aussi Cicéron, *De la divination*, éd. José Kany-Turpin (Paris : Flammarion, 2004).

6. Auteur inconnu, *The description of a monstrous pig the which was farrowed at Hamsted besyde London, the xvi. day of October this present yeare of our Lord God. M.D.LXII*. (Londres : 1562), image et texte consultés sur le site Early English Books Online (EEBO) à l'adresse suivante : <http://>

eebo.chadwyck.com.acces.bibliotheque-diderot.fr. Cette ressource a été la ressource la plus fréquemment utilisée pour ce travail.

7. *Ibid.*

8. Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (Paris : Club français du livre, 1961), 308-310. Dans ce texte, véritable compilation de phénomènes étranges, Boaistuau explique que ce monstre serait né dans la ville de Ravenne en 1512 pour manifester le courroux divin face aux péchés des peuples d'Italie et pour les prévenir de leur punition imminente. Son corps se fait le symbole des péchés humains, à l'image de ses ailes représentant l'inconstance et la légèreté des hommes. Boaistuau précise que la présence d'une croix sur l'abdomen du monstre donne aux hommes les moyens de retrouver le chemin de la vie pieuse : « s'ils vouloyent se convertir à Jésus Christ, & songer à sa Croix, c'estoit le vray remede de recouvrer la paix, & de moderer l'ire du Seigneur, qui estoit enflammée contre leurs péchés » (310).

9. Ambroise Paré, *Des monstres et des prodiges*, 87-91.

10. Thomas Platter, *Thomas Platter's Travels in England, 1599*, trad. Clare Williams (London : Jonathan Cape, 1937), 171-173.

11. Surekha Davies, « The Unlucky, the Bad and the Ugly : Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », dans *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, éd. Asa S. Mittman et Peter J. Dendle (Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012), 49-70.

12. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture* (New York : Plagrave Macmillan, 2002), 12.

13. Plin l'Ancien, *Histoires de la nature*, éd. Danielle Sonnier (Grenoble : J. Million, 1994).

14. Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, dans *The Norton Shakespeare : Comedies*, éd. Stephen Greenblatt et al. (New York : W. W. Norton & Company, 1997), III. 2. 68.

Hormis *A Midsummer Night's Dream*, *Othello* et *The Tempest*, les pièces et les poèmes que nous citons figurent tous dans *The Norton Shakespeare : Histories*, *The Norton Shakespeare : Tragedies*, *The Norton Shakespeare : Comedies* et dans *The Norton Shakespeare : Romances and Poems*, éd. Stephen Greenblatt et al. (New York : W. W. Norton & Company, 1997). Lors de la première mention des pièces, on n'en donnera donc désormais plus la référence complète.

15. Shakespeare, *Richard III*, I. 1. 14-23.

16. *Ibid.*, I. 1. 30.

17. La syllabe accentuée est soulignée.

18. Relevé établi à partir du site « Open Sources Shakespeare » consulté à l'adresse suivante : <http://www.opensourceshakespeare.org/>.

La seule exception que l'on peut noter est : « O, 'twas a din to fright a monster's ear » dans Shakespeare, *The Tempest*, éd. Stephen Orgel (New York : Oxford University Press, 2008), II. 2. 312.

19. Shakespeare, *Richard III*, I. 1. 20-21.

20. Shakespeare, *The Tempest*, II. 2. 148-149.

21. *Ibid.*, II. 2. 24.

22. Voir. III. A. 3. L'Autre Monstrueux.

23. Les premières éditions, comme le premier folio de 1623, de Shakespeare classent ses œuvres dans trois catégories : les pièces historiques, tragiques et comiques. Le genre de la romance fut créé plus tard par les critiques qui désiraient distinguer les dernières pièces de Shakespeare, *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest* des comédies plus traditionnelles. Parmi les éléments définitoires de la romance, on retient par exemple leur fin heureuse après un développement particulièrement périlleux, mettant souvent en scène les retrouvailles de parents et de leurs enfants perdus comme dans *The Winter's Tale*, mais aussi des éléments surnaturels. Voir Walter Cohen, « Shakespearean Romance », dans *The Norton Shakespeare 3rd Edition, Essential Plays - The Sonnets*, éd. Stephen Greenblatt et al. (New York : W.W. Norton & Company, 2016), 1625-1641.

24. Cette distinction, dans notre typologie, entre analyses historiques et littéraires ne sous-entend pas qu'elles sont hermétiquement séparées. Les études historiques du monstrueux intègrent des analyses littéraires et, conformément au néo-historicisme, les études littéraires du monstrueux à la Renaissance révèlent l'ancrage historique des textes. Notre bilan des études historiques du monstre inclura ainsi des analyses esthétiques et littéraires.
25. Le Grand Robert de la langue française, consulté à l'adresse suivante : <http://gr.bvdep.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/> . Le monstre se définit comme un être présentant une anomalie corporelle, quelqu'un d'une laideur extrême, une créature fantastique ou mythologique ou encore une personne d'une grande cruauté. La définition précise aussi que sous forme adjectivale, « monstre » désigne ce qui est immense, très important, dans un registre familier. Cette définition montre bien le glissement sémantique du mot au cours des siècles : l'idée que le monstre est un signe n'apparaît plus malgré son origine latine « monstrum » soit un « prodige qui signifie, montre la volonté de Dieu ».
26. Surekha Davies, « The Unlucky, the Bad and the Ugly : Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », 49-70.
27. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles* (Paris : Payot, 1988), 120-183.
28. Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750* (New York : Zone Books, 1998), 67.
29. Alan W. Bates, *Emblematic Monsters : Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early modern Europe* (Amsterdam : Rodopi, 2005), 17.
30. Chet Van Duzer, « Hic Sunt Dragones : The Geography and Cartography of Monsters », dans *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, éd. Asa S. Mittman et Peter J. Dendle (Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012), 387-434.
31. *Ibid.*, 417.
32. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism* (New York : Oxford University Press, 2002), 35-36.
33. Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination* (Cambridge : Harvard University Press, 1993), 1-60.
34. Voir aussi Claude Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne* (Paris : Presses de l'Université Paris - Sorbonne, 1993), 104-120.
35. Voir aussi Kathryn M. Moncrief, et Kathryn Read McPherson, *Performing Maternity in Early Modern England* (Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd., 2007).
36. Jean Céard, *La nature et les prodiges : l'insolite au XVIème siècle* (Genève : Droz, 1996).
37. A.W. Bates, *Emblematic Monsters*, 11-55.
38. Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 10.
39. Lorraine Daston et Katharine Park, « Unnatural Conceptions : The Study of Monsters in Sixteenth and Seventeenth century France and England », *Past & Present*, No. 92 (1981) : 20-54.
40. Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 146-159.
41. Janet Ravenscroft, « Invisible Friends : Questioning the Representation of the Court Dwarf in Hapsburg Spain », dans *Histories of the Normal and the Abnormal: Social and cultural histories of norms and normativity*, éd. Ernst Waltraud (Oxford: Routledge, 2006), 30.
42. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, 8-32.
43. Paul Semonin, « Monsters on the Marketplace : the Exhibition of Human Oddities in Early Modern England », dans *Freakery : Cultural Spectacle of the Extraordinary Body*, éd. Rosemarie Garland Thomson (New York : New York University Press, 1996), 69-80.
44. *Ibid.*, 74-75.
45. Ladan Niayesh, « Démons et merveilles : les peuples monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 19 (2002), 148-161, <http://shakespeare.revues.org/>.

46. Karl Steel, « Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human », dans *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, éd. Asa S. Mittman et Peter J. Dendle (Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012), 257-273.
47. A.W. Bates, *Emblematic Monsters*, 144.
48. Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, 31-33. La cour de justice déclara : « a monstrous man is nonetheless a man » (33).
49. Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 15 et 202.
50. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monster'*, 149-150. Voir aussi Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, 31-33.
51. Kathryn M. Brammall, « Monstrous Metamorphosis: Nature, Morality, and the Rhetoric of Monstrosity in Tudor England », *The Sixteenth Century Journal* Vol. 27 No.1 (1996) : 3-21.
52. Laure Gonin-Hartmann, « La rhétorique du monstre au XVIème siècle », 134-294.
53. Peter Burke, « Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe », dans *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, éd. Laura Lunger Knoppers et Joan B Landes (New York : Cornell University Press, 2004), 25-39.
54. Line Cottegnies, Tony Gheeraert et Gisèle Venet, dir. *La beauté et ses monstres dans l'Europe Baroque 16ème - 18ème siècles: [actes du colloque, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 28-30 septembre 2000]* (Paris: Presse Sorbonne nouvelle, 2003), 8.
55. Gisèle Mathieu-Castellani, « La séduction du monstre : Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques », dans *La beauté et ses monstres dans l'Europe Baroque 16ème - 18ème siècles: [actes du colloque, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 28-30 septembre 2000]*, dir. Line Cottegnies, Tony Gheeraert et Gisèle Venet (Paris: Presse Sorbonne nouvelle, 2003), 93-112.
56. François Laroque et Franck Lessay, dir. *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance* (Paris : Presse Sorbonne nouvelle, 2001).
57. Mark Thornton Burnett, « La fabrication des monstres sur scène au temps de Shakespeare », dans *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, dir. François Laroque et Franck Lessay (Paris : Presse Sorbonne nouvelle, 2001), 77-98.
58. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters' in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*.
59. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 24.
60. Alan Dent, *World of Shakespeare, Animals and Monsters* (Reading: Osprey, 1972).
61. Shakespeare, *Othello*^[2], éd. E.A.J. Honigmann (Londres : Thomson Learning, 2002), I. 3. 145-146 : «The Anthopophagi, and men whose heads / Do grow beneath their shoulders».
62. Alan Dent, *World of Shakespeare*, 98.
63. *Ibid.*
64. Voir aussi Richard Barber et Annie Riches, *A Dictionary of Fabulous Beast* (Woodbridge: The Boydell Press, 1996). Cet ouvrage propose des éclairages sur des monstres et animaux fantastiques présents dans des cultures et des périodes différentes.
65. Shakespeare, *Othello*^[3], III. 3. 380.
66. Peter Burke, « Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe», 25-36.
67. Voir aussi Michael Neill, « 'Mulattos', 'Blacks', and 'Indian Moors' : *Othello*^[4] and Early Modern Constructions of Human Difference », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 49, No. 4 (1998) : 361-374. Michael Neill montre également comment le personnage d'Othello révèle la construction de l'altérité à la Renaissance. Le statut d'Othello, le « Maure de Venise », est problématique puisqu'il fait du personnage un hybride contradictoire entre la culture européenne et la culture orientale. Cette hybridité et le malaise qui en découle sont emblématiques de la difficile construction de la différence ethnique, qui, au cours du XVIIème, est progressivement associée à la couleur de peau.
68. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 1-70.
69. *Ibid.*, 31.

70. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], I. 4. 5-7.
71. *Ibid.*, IV. 15. 22-23.
72. James R. Aubrey, « Race and the Spectacle of the Monstrous », *Clio* 22 (3) (1993): 221.
73. Voir aussi Richmond Barbour, « Britain and the Great Beyond: *The Masque of Blackness* at Whitehall », dans *Playing the Globe: Genre and Geography in English Renaissance Drama*, éd. John Gillies et Virginia Mason Vaughan (Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 1998), 129-153. Dans cette étude, Barbour montre comment le masque de Jonson suscita des réactions violentes de certains spectateurs qui trouvaient choquant de voir la reine Anne déguisée en femme noire.
74. Michael Neill, « Unproper Bed : Race, Adultery, and the Hideous in *Othello*^[2] », *Shakespeare Quarterly*, Vol.40 No.4 (1989) : 383-412.
75. Cette sexualité transgressive est d'autant plus rappelée que le corps d'Emilia git également à leurs côtés, faisant planer la possibilité d'un Maure polygame.
76. Cette aberration apparaît avec force lorsque Iago oppose la laideur et l'âge d'Othello à la beauté et à la jeunesse de Cassio en II. 1. 226-228 et 243 : « loveliness in favour, sympathy in years, manners and beauties, all which the Moor is defective in » et « the knave is handsome, young ».
77. Daniel J. Vitkus, « Turning Turk in *Othello*^[3]: The Conversion and Damnation of the Moor », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 48, No. 2 (1997) :145-176.
78. Karen Newman, « And Wash the Ethiop White': Femininity and the Monstrous in *Othello*^[4] », dans *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, éd. Jean E. Howard et Marion F. O'Connor (Abington : Routledge, 2005), 143-162.
79. Shakespeare, *Othello*^[5], I. 3. 150-151: « She'd come again, and with greedy ear / Devour up my discourse ».
80. Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities, Crises of Conception in Early Modern England* (Édimbourg : Edinburgh University Press, 2008).
81. *Ibid.*, 94-153.
82. Shakespeare, *The Tempest*^[6], I. 2. 316: « Come, thou tortoise ».
83. On peut d'ailleurs étendre la réflexion de Moulton à d'autres genres. Comme on l'a montré, Antony est monstrueusement efféminé dans *Antony and Cleopatra*, I. 4. 5-7 : « [he] is not more manlike / Than Cleopatra, nor the queen of Ptolemy / More womanlike than he ». Cette inversion des genres est également notable dans certaines comédies comme, par exemple, dans les cas de travestissements que l'on trouve dans *As You Like It* ou encore *The Two Gentlemen of Verona*, mais aussi dans certaines romances comme *Cymbeline*.
84. Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 90-250.
85. Peter G. Platt, *Reason Diminished, Shakespeare and the Marvelous* (Lincoln: Nebraska University Press, 1997).
86. Voir aussi Elizabeth Spiller, « Shakespeare and the Making of Early Modern Science: Resituating Prospero's Art », *South Central Review*, Vol. 26, No. 1/2 (2009) : 24-41. Dans cet article, Spiller montre comment *The Tempest*^[7] fait écho à la transition épistémologique qui se met en place au moment où la pièce est écrite. On passe alors d'une science héritée d'Aristote^[8] à un autre modèle scientifique dont Bacon^[9] est l'un des artisans principaux. Dans un bref passage, elle montre que le traitement des merveilles dans la pièce est conforme à celui que Bacon en faisait et se distingue de la pensée aristotélicienne (30-32).
87. Pascale Drouet, « 'Some Strange Monster of the Isle' : l'hybride dans *The Tempest*^[10] », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. VI, 3 (2008) : 93-107, doi : 10.4000/lisa.379.
88. Voir aussi Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities*. 93-154. Il établit également un parallèle entre la figure de Prospero et le naturaliste / colon qui rêve de dominer la nature.
89. Christopher Leslie, «Half fish, Half Monster: Shakespeare's Caliban and the Performance of Natural History», *University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, 16 (2013) : 1-17, <http://www.forumjournal.org>.

90. Barbara L. Parker, « 'A Thing Unfirm' : Plato's *Republic* and Shakespeare's *Julius Caesar* », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 44 No. 1 (1993) : 30-43 .
91. Richard Marienstras, « O a Monstrous Body », dans *French Essays on Shakespeare and his contemporaries, "What would France with us?"*, éd. Jean-Marie Maguin et Michelle Willems (Newark: University of Delaware Press: 1995) : 153-174.
92. Virginia Mason Vaughan, « 'Something Rich and Strange': Caliban's Theatrical Metamorphosis », *Shakespeare Quarterly*, Vol.36 No.4 (1985), 390-405.
93. Bernice Freeman, « The Costumes of *Love's Labour's Lost*, *Twelfth Night*, and *The Tempest* », *The Shakespeare Association Bulletin*, Vol.11 No.2 (1936) : 93-106.
94. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*.
95. *Ibid.*, 125-150.
96. *Ibid.*, 98-124.
97. Thornton Burnett entend par ce concept le processus par lequel Othello devient conforme aux représentations qui étaient données des étrangers. Lorsqu'il se croit trompé, le personnage rappelle les cannibales dans sa rage : « I'll tear her all to pieces » (III. 3. 434).
98. *Ibid.*, 106-108. Voir aussi Karen Newman, « 'And Wash the Ehtiop White' : Feminity and the Monstrous in *Othello* », 143-162.
99. Voir aussi Mark Ira Schwartzberg, « Mooncalves and Indigested Lumps : The Monster Figure in Shakespeare » (Thèse doctorale, New York University, 2001). Cette thèse propose elle aussi une étude globale du monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare bien qu'elle se concentre sur cinq personnages : Falstaff, Caliban, *Richard III*, la « Dark Lady » des sonnets et Nell, personnage mineur de *The Comedy of Errors*. Elle relie la monstruosité de chacun de ces personnages à un thème particulier. La monstruosité de la femme des sonnets paraît être associée à la sexualité, tandis que celle de Richard III est lue sous un jour politique.
100. Shakespeare, *The Tempest*, II. 2. 85-86.
101. Grace Tiffany, *Erotic Beasts and Social Monsters, Shakespeare, Jonson and Comic Androgyny* (Newark : University of Delaware Press, 1995), 65-120.
102. Voir aussi Grace Tiffany, « 'That Reason Wonder May Diminish: As You Like It: Androgyny and Theatre Wars », *Huntington Library Quarterly* Vol. 57 No. 3 (1994) : 213-239. Dans cet article, Grace Tiffany montre comment la construction de l'androgynie dans *As You Like It* par le biais du personnage de Rosalind, est une prise de position de Shakespeare dans la Guerre des Théâtres (« war of theatres ») qui confronte son utilisation idéalisée des androgynes à celle, satirique, de Jonson.
103. Phyllis Rackin, « Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage », *PMLA* Vol. 102 No. 1 (1987) : 29-41.
104. Robert Kimbrough, « Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 33, No. 1 (1982) : 17-33.
105. Voir aussi Jeanne Addison Roberts, « Horses and Hermaphrodites : Metamorphoses in *The Taming of the Shrew* », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 34 No. 2 (1983) : 159-171. Jeanne Addison Roberts elle, concentre son analyse sur *The Taming of the Shrew* et montre que la figure de l'androgynie qui y apparaît permet de revoir la lecture réaliste souvent livrée de la pièce pour la faire figurer parmi les comédies romantiques.
106. Shakespeare, *Othello*, I. 1. 115.
107. *Ibid.*, I. 2. 33: « By Janus, I think no ».
108. Une autre figure mythologique apparaît dans la critique: le centaure. Il est en particulier étudié par Eric Brown dans « 'Many a Civil Monster': Shakespeare's Idea of the Centaur » dans *Shakespeare Survey Volume 51: Shakespeare in the Eighteenth Century*, éd. Stanley Wells (Cambridge : Cambridge University Press, 1998) : 175-192.
109. On reprend le terme de « race » ici dans un sens plinien.

110. Ladan Niayesh, *Aux frontières de l'humain : figures du cannibalisme dans le théâtre anglais de la Renaissance* (Paris : Honoré Champion, 2009).
111. Ladan Niayesh, « L'Amazone silencieuse sur la scène anglaise à la Renaissance », dans *Mythes et littérature, Shakespeare et ses contemporains*, éd. Yves Peyré (Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2003), 170-184.
112. Gary Howard Shaw, « Gracing Monsters: A Study of Shakespeare's Last Plays » (Thèse doctorale, University of Virginia, 1984).
113. Voir aussi Peter G. Platt, *Reason Diminished: Shakespeare and the Marvellous*. Dans cet ouvrage, Platt se concentre également sur les romances.
114. Shakespeare, *The Tempest*^[1], V. 1. 184.
115. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, III. 2. 86.
116. James Cancellor, *The path of obedience, compiled by James Cancellor, one of the Quenes Maiesties moste honourable chapell* (Londres : John Wailande, 1556).
117. John Knox^[2], *The First Blast of the Trumpet against the monstrous regiment of Women*, éd. Edward Arber (London : Southgate etc., 1878), <http://www.gutenberg.org/>.
118. Shakespeare, *Othello*^[3], III. 3. 429.
119. Alan Dent, *World of Shakespeare*, 98 : il indique que « monster » est plus souvent utilisé dans des usages métaphoriques que pour désigner de vrais monstres. Voir aussi Samuel Ayscough, *An Index to the Remarkable Words and Passages Made Use of by Shakespeare* (London : 1827), consulté sur <https://books.google.fr/>. Dans cet index, Ayscough relève quelques occurrences de « monster » et de certains de ses dérivés (« monstrosity », « monstrous ») mais ne mentionne pas les usages verbaux de « monster » et le verbe « bemonster ».
120. Voir le détail des occurrences dans le tableau 1 en annexes.
121. Ce tableau a été établi à partir du site « Open Source Shakespeare », <http://www.opensourceshakespeare.org/concordance/findform.php>.
122. Shakespeare, *Sonnet 114*, 607. Cette référence montre également la versatilité du monstrueux qui peut être réconcilié avec le beau.
123. Relevé effectué là encore grâce à Open Source Shakespeare, consulté à l'adresse suivante : <http://www.opensourceshakespeare.org/concordance/findform.php>.
124. *Ibid.*
125. Relevé effectué sur le site Gutenberg Project, à l'adresse suivante : <https://www.gutenberg.org/>, à partir de *The Tragical History of Dr Faustus* (1 occurrence), *Tamburlaine the Great Part I and II* (13), *The Massacre at Paris* (0), *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* (0), *The Jew of Malta* (3), *Edward II* (4) pour Marlowe et *The Alchemist* (2), *Volpone* (8), *Every Man in his Humour* (8), *Every Man out of his Humour* (11), *The Devil is an Ass* (1), *Epicoeone* (2), *Bartholomew Fair* (1), *Sejanus : his Fall* (9) et *Cynthia's Revels* (2) pour Ben Jonson.
126. Shakespeare, *King Lear*^[4], I. 1. 220-221 : « much unnatural degree / That monsters it » et *Coriolanus*^[5], II. 2. 73 : « to hear my nothings monstered ».
127. *The Oxford English Dictionary* consulté en ligne à l'adresse suivante : <http://www.oed.com.acces.bibliotheque-diderot.fr/>.
128. Dictionnaires consultés sur le site *Lexicon of Early Modern English* à l'adresse suivante : <http://leme.library.utoronto.ca/search/results.cfm>.
129. Shakespeare, *King Lear*^[6], IV. 2. 64 et *The Oxford English Dictionary*.
130. *The Oxford English Dictionary*.
131. Voir I. C. 2. « O Monstrous world ! » : approches thématiques du monstre.
132. Shakespeare, *The Tempest*^[7], V. 1. 258, III. 2. 3 et 11
133. *Ibid.*, II. 2. 24. On verra également que ses titres que le personnage bouffon de Stephano invente permettent la création d'une représentation burlesque de la société.
134. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 148-151.

135. Ici, l'enjeu est surtout de distinguer le registre comique et le registre tragique et non d'instaurer une distinction artificielle entre les genres, les pièces historiques et les romances présentant les deux valences.

136. Shakespeare, *King Lear*^[1], IV. 2. 50-51.

137. Shakespeare, *All is Well That Ends Well*, II. 1. 182-183 et *A Midsummer Night's Dream*^[1], 1. 2. 44.

138. Shakespeare, *Macbeth*^[1], III. 6. 8-10.

139. Shakespeare, *Richard III*, III. 2. 61.

140. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], V. 1. 217-218.

141. Sur les 51 occurrences du terme dans des tragédies, 11 apparaissent dans des exclamations.

142. Shakespeare, *Timon of Athens*, III. 2. 66-67.

143. Le substantif n'apparaît d'ailleurs que dans cette pièce.

144. Shakespeare, *Othello*^[1], III. 3. 428.

145. On compte 11 occurrences du vocabulaire du monstrueux dans des phrases exclamatives dans la tragédie, 12 dans les pièces historiques et 17 dans *The Tempest*^[1], une romance. La comédie est moins touchée par ce phénomène avec seulement 4 occurrences, ce qui montre peut-être le besoin moindre de renforcer l'horreur ou la perplexité d'un personnage. Encore une fois, il faut noter que *The Tempest* biaise le résultat pour la romance puisque c'est la seule à faire apparaître ce genre d'utilisation du vocabulaire du monstrueux.

146. Shakespeare, *King John*^[1], II. 1. 173-174.

147. Une exception notable est celle d'Alonso lorsqu'il s'écrie : « O, it is monstrous, monstrous ! » (III. 3. 95). Il pousse bien un cri d'effroi face à l'apparition d'Ariel déguisé en harpie.

148. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 138-140.

149. *Ibid.* II. 2. 85-86.

150. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 12-22.

151. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], II. 5. 52-53.

152. Dès le début de la pièce, Philo construit un portrait monstrueux de Cleopatra. Des monstruosités multiples se recoupent dans le portrait qui est donné de la reine d'Égypte. Philo utilise essentiellement la monstruosité associée aux peuples lointains, monstruosité qui est liée à la couleur de peau : « a tawny front » (I. 1. 6) et à des mœurs sexuels transgressifs : « a gipsy's lust » (I. 1. 10).

153. Shakespeare, *The Twelfth Night*^[1], II. 2. 32.

154. *Ibid.*, II. 2. 27-28.

155. Shakespeare, *Cymbeline*^[1], V. 3. 66-73.

156. Dictionnaires consultés en ligne sur le site : <http://leme.library.utoronto.ca/search/results.cfm>. « Beast » est régulièrement utilisé puisqu'on le retrouve 12 fois dans les dictionnaires écrits entre 1550 et 1620, « wonder » et ses dérivés n'y apparaissent que deux fois, « strange » 10, « prodigious » ou « prodigy » 5, « cruel » 5 et « unnatural » 1.

157. Shakespeare, *Titus Andronicus*^[1], II. 4. 34 et 44 et *The Tempest*^[1], II. 2. 29-30.

158. Dictionnaire consulté en ligne sur le site : <http://leme.library.utoronto.ca/search/results.cfm>.

159. Shakespeare, *Othello*^[1], IV. 1. 62.

160. *Ibid.*, IV. 1. 63-64.

161. Thomas Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae* (Londres : 1584), consulté à l'adresse suivante : <http://leme.library.utoronto.ca/>.

162. John Florio, *A World of Words* (Londres : 1598), consulté à l'adresse suivante : <http://leme.library.utoronto.ca/>.

163. Shakespeare, *Coriolanus*, II. 3. 10-11 et (2) *Henry*

(2) *Henry VI*

IV, Prologue, 18.

164. Shakespeare, *King Lear*^[1], IV. 2. 50-51.
165. Shakespeare, *Timon of Athens*, IV. 3. 189-190.
166. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[2], III. 2. 6 et *Twelfth Night*^[3], II. 2. 32.
167. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, III. 2. 69-70.
168. *Ibid.*, III. 2. 75-76 et 82.
169. Shakespeare, *Sonnet 114*, 607.
170. Shakespeare, *All is Well that Ends Well*^[4], V. 3. 156 et *King Lear*^[5] III. 7. 106.
171. Barry Marsden, « Sir Antony Sher as Richard III^[6] in Shakespeare's *Richard III* », 1985, National Portrait Gallery, consultée à l'adresse suivante : <http://www.npg.org.uk/> .
172. Richard Marienstras, « Of a Monstrous Body », 153-154 ; Shakespeare, *Richard III*, I. 3. 240 : « That bottled spider ».
173. Alan Dent, *World of Shakespeare*, 144.
174. Shakespeare, *Richard III*, I. 2. 57.
175. Voir introduction.
176. Shakespeare, *Richard III*, I. 1. 18, 20 et 22.
177. Relevé établi, là encore, grâce au site web Open Source Shakespeare, consulté à l'adresse suivante : <http://www.opensourceshakespeare.org/>.
178. Shakespeare, *The Comedy of Errors*^[7], I. 2. 100.
179. Dans le titre même du chapitre « Prodige de Sathan » qui ouvre les *Histoires Prodigieuses* de Boaistuau^[8], on retrouve cette idée (2-6). *The Tempest*^[9] met également en scène ce lien puisque Caliban est le fruit d'une union entre Sycorax, une sorcière, et le diable.
180. Hormis *Richard III*, on trouve des exemples de ce vocabulaire dans d'autres pièces historiques comme : (2) *Henry VI*, V. 1. 155 : « foul indigested lump » et (3) *Henry VI*, V. 6. 51: « an indigested and deformèd lump ».
181. Shakespeare, *King Lear*^[10], IV. 2. 61-62.
182. Shakespeare, *Richard III*, I. 2. 57 : « thou lump of foul deformity », (2) *Henry VI*, V. 1. 155 : « foul indigested lump » et (3) *Henry VI*, V. 6. 51: « an indigested and deformèd lump ».
183. Shakespeare, *The Comedy of Errors*^[11], IV. 2. 19-20.
184. On a vu par exemple que les parties du corps du monstre de Ravenne évoqué par Boaistuau^[12] (*Histoire prodigieuses*, 308-310) étaient interprétées comme des représentations des péchés des hommes.
185. Timothy Hampton, « Signs of Monstrosity, The Rhetoric of Description and the Limits of Allegory in Rabelais and Montaigne^[13] », dans *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, éd. Laura Lunger Knoppers et Joan B. Landes (New York : Cornell University Press, 2004), 179-195.
186. *Ibid.*, 186.
187. Shakespeare, *Othello*^[14], I. 1. 87.
188. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[15], I. 1. 1-10.
189. *Ibid.*, I. 1. 8.
190. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*.
191. Voir John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference* ; voir aussi James R. Aubrey « Race and the Spectacle of the Monstrous », *Clio* 22 3 (1993): 221-238.
192. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 36. Voir aussi George Best, *A True Discourse of the Late Voyages of Discovery*. Dans *Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation, collected by Richard Hakluyt*, éd. par Edmund Goldsmid (Édimbourg : E and G. Goldsmid, 1884-1890), vol. XII. Texte consulté sur le site : <https://ebooks.adelaide.edu.au>. Dans ce texte écrit en 1578, Best reprend cette interprétation : « God would a sonne should bee borne whose name was Chus, who not onely it selfe, but all his posteritie after him should bee so blacke and lothsome, that it might remaine a spectacle of desobedience to all the worlde ».

193. Léon l'Africain, *Description de l'Afrique*, trad. A. Épaulard (Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980).
194. *Ibid.*, 64.
195. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 1. 87-88.
196. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 7.
197. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*^[2], V. 2.
198. *Ibid.*, note 8, 305.
199. Edward Hall, *The Lives of the Kings*, éd. Charles Whibley (London and Edinburgh : T.C. and E.C. Jack, 1904), 15-16.
200. Notons d'ailleurs que le comique du masque de *Love's Labour's Lost*^[3] est aussi renforcé par la présence d'un autre groupe d'étrangers monstrueux, les Russes, qui sont en fait le Roi de Navarre et ses comparses ridiculisés par la Princesse et ses suivantes.
201. Shakespeare, *Timon of Athens*, I. 2.
202. *Ibid.*, I. 2. 125-126, cité par Niayesh dans « L'Amazone silencieuse sur la scène anglaise à la Renaissance », 176.
203. Relevé établi à partir de *Open Source Shakespeare*, consulté à l'adresse suivante : <http://www.opensourceshakespeare.org/>. On trouve le terme « Amazon » dans des pièces historiques : (1) *Henry VI*, (3) *Henry VI, King John*^[4] et dans une comédie : *A Midsummer Night's Dream*^[5].
204. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[6], II. 1. 70 : « the bouncing Amazon ».
205. Shakespeare, *King John*^[7], V. 2. 154-155.
206. Ladan Niayesh, « Démons et merveilles : les peuples monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare », 150-151.
207. Relevé établi à partir de *Open Source Shakespeare*, consulté à l'adresse suivante : <http://www.opensourceshakespeare.org/>.
Shakespeare, *Othello*^[8], I. 3. 144-145 et *The Merry Wives of Windsor*^[9], IV. 5. 7-8. L'OED nous indique que l'adjectif « anthropophaginan » est recensé pour la première fois en anglais dans cette œuvre, ce qui montre là encore que Shakespeare se permet des innovations linguistiques à partir du vocabulaire du monstrueux.
- Le reste des occurrences sont dans des pièces historiques : (3) *Henry VI*, I. 4. 153-154 : « that face of his the hungry cannibals / would not have touched » et V. 5. 60 : « bloody cannibals ! » ainsi que (2) *Henry IV*, II. 4. 143 : « compare with Caesar and Cannibals ». Ces exemples montrent là encore la malléabilité du monstrueux. Dans les deux premiers, les références dépeignent la sauvagerie des hommes tandis que dans le dernier, il s'agit d'un malapropisme comique de Pistol.
208. Shakespeare, *Othello*^[10], I. 3. 145-146.
209. Shakespeare, *The Tempest*^[11], III. 2. 7-8.
210. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*^[12], III. 1. 61.
211. Jean de Mandeville^[13], *Voyage autour de la terre*, 153.
212. Shakespeare, *The Tempest*^[14], II. 2. 148.
213. *Ibid.*, II. 2. 24.
214. Relevé établi à partir de *Open Source Shakespeare*, consulté à l'adresse suivante : <http://www.opensourceshakespeare.org/>.
215. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*^[15], II. 1. 230-234.
216. Rappelons par ailleurs que cet exemple montre bien que la monstruosité dans l'œuvre de Shakespeare s'émancipe du vocabulaire du monstrueux puisque ces monstres sont présents dans *Much Ado About Nothing*^[16] alors même qu'aucune occurrence de cette terminologie n'apparaissait.
217. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V. 1. 43.
218. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[17], II. 2. 9, 10, 11, 20, 21, 22 et 23.
219. *Ibid.*, IV. 1. 22, 24, 33, 37 et 53.
220. *Ibid.*, IV. 1. 29.
221. Shakespeare, *Timon of Athens*, IV. 3. 183-184.

222. Shakespeare, *Macbeth*, V. 3. 25.
223. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, III. 1. 104.
224. Voir annexes figure 9.
225. Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 402.
226. Jean de Mandeville^[1], *Voyage autour de la terre*, 145. Cet exemple, un récit de voyage, montre que les lieux d'apparition des merveilles et des monstres en général ne sont pas hermétiquement séparés. Il n'est pas rare de voir dans un traité médical des exemples de monstres prodigieux comme nous le montre par exemple la présence du veau-moine de Luther^[2] dans le traité médical d'Ambroise Paré^[3] (*Des monstres et prodiges*, 89-90). Un même répertoire de merveilles et de monstres était disponible et réinvesti à l'époque, au travers de prismes divers.
227. Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 75-90.
228. Shakespeare, *Cymbeline*^[4], I. 5. 40-42.
229. Shakespeare, *The Tempest*^[5], I. 2. 106.
230. Susan Wiseman, *Writing Metamorphosis in the English Renaissance, 1550-1700* (Cambridge : Cambridge University Press, 2014), 94.
231. Shakespeare, *The Winter's Tale*^[6], V. 3. 67 et 77-78.
232. Shakespeare, *Cymbeline*^[7], IV. 2. 49.
233. *Ibid.*, IV.2. 222-223.
234. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*^[8], III. 1. 61.
235. Dans *World of Shakespeare : Animals and Monsters* de Dent, ils font l'objet d'un relevé détaillé. On proposera donc ici quelques éclairages rapides.
236. Voir tableau 2 annexes pour un relevé de quelques occurrences classées par ordre décroissant.
237. Shakespeare, *The Winter's Tale*^[9], IV. 4.
238. *Ibid.*, note 5, 211.
239. Richard Barber et Anne Riches, *Dictionary of Fabulous Beasts*, 128.
240. Shakespeare, *The Tempest*^[10], III. 3.
241. *Ibid.*, III. 3. 95.
242. Les androgynes aussi apparaissent sur scène mais de manière plus métaphorique au travers du travestissement ou d'une quête d'un autre. Voir Grace Tiffany, *Erotic Beasts and Social Monsters, Shakespeare, Jonson and Comic Androgyny*, 69-104.
243. Shakespeare, *Othello*^[11], I. 1. 111-112.
244. Ania Loomba, *Race, Shakespeare and Colonialism*, 51.
245. Shakespeare, *Othello*, I. 1. 156.
246. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[12], IV. 13. 43.
247. Shakespeare, *The Rape of Lucrece*, 462.
248. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V. 1. 42-48.
249. Ferrante Imperato, *Dell' historia naturale* (Naples : Nella Stamparia, 1599), consulté à l'adresse suivante : <https://archive.org>.
250. Image issue de l'ouvrage de Ferrante Imperato, *Dell Historia Naturale*, consulté à l'adresse suivante : <https://archive.org>.
251. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V. 1. 48.
252. Shakespeare, *Macbeth*^[13], II. 4.
253. *Ibid.*, II. 4. 2-4.
254. *Ibid.*, II. 4. 10, 14 et 20.
255. I.P., *A Marveyulous straunge swine* (Londres : 1570).
256. *Ibid.*
257. Shakespeare, *Macbeth*, II. 4. 7-8.
258. Pierre Boaistuau^[14], *Histoires prodigieuses*, 308-310.
259. Shakespeare, *Macbeth*^[15], II. 4. 11-13.

260. *Ibid.*, II. 4. 15 et 17.
261. *Ibid.*, I. 2. 19.
262. *Ibid.*, II. 4. 19.
263. *Ibid.*, II. 4. 18-19.
264. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 148.
265. Thomas Wilson, *The rule of reason, conteinyng the arte of logique, set forth in Englishe* (Londres : Richard Grafton, 1551).
266. *Ibid.*
267. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 15
268. *Ibid.*
269. Paul Semonin, « Monsters on the Marketplace », 69-80.
270. Shakespeare, *Othello*, III. 1. 8.
271. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 24 et 56.
272. *Ibid.*, II. 2. 38-39.
273. *Ibid.*, II. 2. 63-64 et 71.
274. *Ibid.*, II. 2. 38-39.
275. *Ibid.*, II. 2. 86-87.
276. *Ibid.*, II. 2. 87.
277. *Ibid.*, II. 2. 89-90.
278. *Ibid.*, II. 2. 102.
279. Shakespeare, *Othello*^[1], III. 1. 6.
280. *Ibid.*, III. 1. 10-11.
281. *Ibid.*, III. 1. 9.
282. John Gillies, *Shakespeare and The Geography of Difference*, 13-19.
283. Karen Newman, « 'And Wash the Ethiop White' », 148.
284. Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reino de Chile y de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús* (Rome : Fancisco Caballe, 1646), consulté en ligne à l'adresse suivante : <http://www.cervantesvirtual.com>.
285. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, II. 1. 150. Voir analyse plus développée de ce passage en V. C. 2. « Les mauvaises lectures des monstres ».
286. Shakespeare, *The Tempest*^[1], V. 1. 275-276.
287. *Ibid.*, II. 2. 23 et 33.
288. *Ibid.*, II. 2. 24-25.
289. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], III. 1. 96.
290. John Maplet, *A greene forest, or A naturall historie vvherein may bee seene first the most sufferaigne vertues in all the whole kinde of stones & mettals: next of plants, as of herbes, trees, [and] shrubs, lastly of brute beastes, foules, fishes, creeping wormes [and] serpents, and that alphabetically: so that a table shall not neede* (Londres : Henry Denham, 1567).
291. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*^[1], III. 1. 9.
292. Shakespeare, *The Tempest*^[1], III. 2. 3 cité par Mark Thornton Burnett dans *Constructing 'Monsters'*, 127-128.
293. Patricia Parker, « Preposterous Events », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 43, No. 2 (Summer, 1992), 186-213.
294. Shakespeare, *The Tempest*, III. 2. 7-8.
295. *Ibid.*, III. 2. 9-10.
296. Bottom est coiffé d'une tête d'âne et Caliban arbore parfois une tête de chien (II. 2. 148-149) ou pas de tête du tout (III. 2. 7-8).
297. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], III. 1. 104.
298. *Ibid.*, III. 1. 101-102.
299. *Ibid.*, II. 1. 2-4.

300. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 130-150.
301. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 148.
302. Thomas Thomas, *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae* (Londres : 1587), consulté en ligne sur le site Lexicon of Early Modern English : <http://leme.library.utoronto.ca/>.
303. John Florio, *Queen Anna's New World of Words*, consulté en ligne sur le site Lexicon of Early Modern English : <http://leme.library.utoronto.ca/>
304. Shakespeare, *The Tempest*^[2], III. 2. 20-21 : « Mooncalf, speak once in thy life, if thou beest a good mooncalf » et II. 2. 132-133 : « I was the man 'i th' moon when time was ».
305. Par ailleurs *As You Like It* montre que Shakespeare connaissait cette espèce monstrueuse puisqu'on lit dans la pièce : « but that they call compliment is like th' encounter of two dog-apes » (II. 5. 22).
306. Scott Cutler Shershow, *Puppets and Popular Culture* (Ithaca : Cornell University, 1995), 30.
307. Cette remarque peut aussi être appliquée à ses comparses, comme le note Mark Thornton Burnett. Parce qu'ils singent (« ape ») les comportements des hommes de la cour, ils revêtent également une dimension simiesque.
308. Shakespeare, *The Tempest*, II. 2. 124, 136-137.
309. *Ibid.*, II. 2. 159-160.
310. *Ibid.*, III. 2. 3, 11, 14.
311. *Ibid.*, III. 2. 17.
312. Peter Burke, « Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe », 35.
313. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[3], III. 1. 121.
314. *Ibid.*, III. 1. 132.
315. *Ibid.*, III. 1. 174 et 182.
316. Susan Brigden, *New Worlds, Lost Worlds, The Rules of the Tudors, 1485-1603* (Londres : Penguin Books Ltd, 2001), 225.
317. Shakespeare, *Othello*, III. 3. 111.
318. Voir Michael Neill, « Unproper Beds », 383-412. Dans cet article, Neil analyse les réactions violentes de l'époque et des siècles à venir face à la mixité ethnique entre Othello et Desdemona. Il se concentre essentiellement sur la scène du meurtre dans le lit conjugal et explique comme elle cristallise les angoisses de l'époque.
319. *Ibid.*, 391-393.
320. Richmond Barbour, « Britain and the Great Beyond: *The Masque of Blackness at Whitehall* », 129-153.
321. On reviendra plus longuement sur ce point en III.
322. Voir Michael Neill, « Unproper Beds », 383-393 ; voir aussi James R. Aubrey, « Race and the Spectacle of the Monstrous », 221-238.
323. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, V. 3. 295.
324. Shakespeare, *Othello*, V. 2. 365-367.
325. *Ibid.*, V. 2. 362-363.
326. *Ibid.*, V. 2. 363.
327. Shakespeare, *Othello*^[4], I. 3. 145-146.
328. Walter Raleigh^[5], *The Discovery of Guiana, and The Journal of the Second Voyage Thereto*, 106.
329. Lorraine Daston et Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 191.
330. Walter Raleigh, *The Discovery of Guiana*, 106.
331. *Ibid.*, 108.
332. *Ibid.*, 106.
333. Michael Wolgemut, « A Blemmyae », 1493, dans *Chroniques de Nuremberg*, Hartmann Schedel (Nuremberg : 1493). Image consultée à l'adresse suivante : [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Headless_men#/media/File:Nuremberg_chronicles_-_Strange_People_-_Headless_\(XIIr\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Headless_men#/media/File:Nuremberg_chronicles_-_Strange_People_-_Headless_(XIIr).jpg).

334. Walter Raleigh^[1], *The Discovery of Guiana*, 106-107.
335. Alison Games, *The Web of Empire, English Cosmopolitans in an Age of Expansion 1560-1660* (New York : Oxford University Press, 2008), 17-46. Elle étudie comment les récits de voyage permirent de familiariser la population avec les peuples lointains. Elle montre que ce sont parfois paradoxalement d'autres peuples, comme les Irlandais, qui servent de repère pour décrire les autres, plus éloignés (21).
336. Daniel J. Vitkus, « Turning Turk in *Othello*^[2]: The Conversion and Damnation of the Moor », 150.
337. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, V. 2. 120-121 : « they... are apparelled thus / Like Muscovites or Russians, as I guess ».
338. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 15.
339. Alison Games, *The Web of Empire*, 45.
340. Ce goût est d'ailleurs hérité, ce n'est pas une invention de la Renaissance comme le montre Marie-Françoise Alamichel dans « Merveilles et émerveillement : l'Orient des auteurs du Moyen-âge anglais », dans *Rêver d'Orient, connaître l'Orient*, dir. Isabelle Gadoin et Marie-Élise Palmier-Chatelain (Lyon : ENS éditions, 2008), 19-37.
341. Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions, the Wonder of the New World* (Chicago : University of Chicago Press, 1991), 65.
342. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 14.
343. Daniel J. Vitkus, « Turning Turk in *Othello*^[2]: The Conversion and Damnation of the Moor », 151.
344. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 18.
345. Daniel J. Vitkus, « Turning Turk in *Othello*^[2]: The Conversion and Damnation of the Moor », 154.
346. Shakespeare, *Othello*, II. 3. 355.
347. Cette transformation semble actée par la suite puisque Othello la reprend : « Her name, that was as fresh / As Dian's visage, is now begrimed and black / As mine own face » (III. 3. 389-391).
348. Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, I. 1. 156-157.
349. Michael Neill, « "Mulattos," "Blacks," and "Indian Moors": *Othello*^[2] and Early Modern Constructions of Human Difference », 365.
350. Susan Brigden, *New Worlds, Lost Worlds, The Rules of the Tudors, 1485-1603*, 271.
351. John Stubbes, *The Discoverie of a Gaping Gulf whereinto England is like to be swallowed by another French Mariage, if the Lord forbid not the banes, by letting her Maiestie see the sin and punishment thereof* (Londres : H. Singleton, 1579).
352. Voir par exemple James Cancellar, *The pathe of obedience, compiled by Iames Cancellar, one of the Quenes Maiesties moste honourable chapell* et John Knox^[3], John Knox, *The First Blast of the Trumpet against the monstrous regiment of Women*.
353. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 4-12.
354. *Ibid.*, 9.
355. Peter Burke, « Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe », 25-36.
356. *Ibid.*, 35.
357. Shakespeare, *Othello*, I. 3.
358. Il est à noter d'emblée que la monstruosité d'Othello est construite par Iago. Elle ne correspond pas aux discours d'autres citoyens vénitiens comme le Duc qui accueille le personnage avec les honneurs au conseil. La monstruosité apparaît donc dans la pièce comme une question de perspective. Ces différents points de vue sur le personnage renforcent une hybridité qui est déjà contenue dans le titre de l'œuvre : *Othello, The Moor of Venice*. De plus, le thème du masque naît du contraste généré entre cette première description monstrueuse du personnage et celle que le spectateur se fait lorsqu'il voit Othello sur scène et au conseil. On en

vient donc à se demander si c'est la monstruosité ou la vertu d'Othello qui est un masque, ce qui renforce son hybridité, sa situation d'entre-deux entre le lointain et le proche.

359. Shakespeare, *Othello*, I. 1. 32 : « his Moorship's ancient », I. 1. 39 : « the Moor », I. 1. 56 : « Were I the Moor », I. 1. 114-115 : « Your daughter and the Moor », I. 1. 145 : « Against the Moor »...etc.

360. *Ibid.*, I. 1. 32.

361. *Ibid.*, I. 1. 65, 32, 87 et 110.

362. Sur les associations entre la peau noire et le monstrueux, voir II. A. 2. b. « An old black ram » : la monstruosité des peuples lointains. Voir aussi Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 51-56 ; James R. Aubrey, « Race and the Spectacle of the Monstrous », 221-238.

363. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 51-56.

364. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 1. 167.

365. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 25-36.

366. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 290-291.

367. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 54.

368. Shakespeare, *Othello*, I. 1. 87 : « an old black ram », I. 1. 167 : « you son-in-law is far more fair than black », II. 3. 29 : « The health of black Othello », III. 3. 267 : « haply for I am black » et III. 3. 390-391 : « Begrimed and black / As mine own face ». Ces deux dernières occurrences sont prononcées par Othello qui semble avoir lui aussi intégré les représentations monstrueuses données à la Renaissance à sa couleur de peau.

369. *Ibid.*, I. 1. 90 et I. 1. 111-112.

370. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 17 : « Since the medieval period, blacking up was a central part of the representations of the grotesque, the evil or the exotic ».

371. Shakespeare, *Othello*, I. 3. 116 : « Send for the lady to the Sagittary ».

372. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 51.

373. Voir aussi Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 98-99 : il montre qu'une même accumulation d'images monstrueuses apparaît dans la référence à la bête à deux dos (Voir Shakespeare, *Othello*^[1], I. 1. 115). On retrouve en effet dans cette image plusieurs monstres tels que les siamois, le centaure qu'on localisait en Afrique et l'androgynie antique. La transgression sexuelle est donc paroxystique puisque les relations entre Desdemona et Othello deviennent incestueuses (du fait de la figure des siamois), transgressives (du fait du rapport sexuel entre l'homme et l'animal) et homosexuelles (dans la figure de l'androgynie).

374. Ambroise Paré^[2], *Des monstres et prodiges*, 116.

375. *Ibid.*, 116.

376. Giraud de Barri, *The History and Topography of Ireland*, trad. Jean J. O'Meara (Londres : Penguin Books, 1982), 75.

377. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 1. 161-162.

378. Voir Daniel J. Vitkus, « Turning Turk in *Othello*^[1]: The Conversion and the Damnation of the Moor », 145-153 ; voir aussi Michael Neill, « Unproper Beds : Race, Adultery, and the Hideous in *Othello* », 380-410 ; voir aussi Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 51-52.

379. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 101.

380. *Ibid.*, 32.

381. Shakespeare, *Othello*, I. 3. 49-50.

382. *Ibid.*, II. 3. 166.

383. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 139.

384. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 197-199.

385. Shakespeare, *Coriolanus*, III. 1. 94-96.

386. William Painter, *The second tome of the Palace of pleasure conteyning store of goodly histories, tragicall matters, and other morall argument, very requisite for delighte and profit. Chosen and selected out of diuers good and commendable authors* (Londres : Henry Bynneman, 1567).

387. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 199.
388. Daniel J. Vitkus, « Turning Turk in *Othello*^[1] », 152.
389. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 138-139.
390. *Ibid.*, I. 3. 2.
391. *Ibid.*, I. 3. 1-2.
392. Voir aussi Shakespeare, *The Tempest*^[1], III. 3. 26-27 : « travellers ne'er did lie, / though fools at home condemn 'em ». Antonio fait ici référence à cette incrédulité des contemporains face aux récits de voyageurs.
393. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 1-2.
394. *Ibid.*, II. 3. 166-168.
395. *Ibid.*, I. 2. 98-99.
396. Susan Brigden, *New Worlds, Lost Worlds, The Rules of the Tudors, 1485-1603*, 271.
397. Shakespeare, *Othello*, I. 3. 48.
398. *Ibid.*, I. 1. 78-80 et 84.
399. *Ibid.*, I. 1. 87-88.
400. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 106-107.
401. Notons également que l'idée de capture et de viol rappelle l'épisode mythologique évoqué dans *A Midsummer Night's Dream* où les Centaures s'emparent de femmes Lapithes et les violent (*A Midsummer Night's Dream*, V. 1. 44 : « the battle with the centaur »). L'hybridité d'Othello, son association avec le monstre antique, est ainsi rappelée en filigrane.
402. Stephen Orgel, « Shakespeare and the Cannibals », 42 et 58.
403. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 1. 69-70.
404. *Ibid.*, II. 1. 72-73.
405. *Ibid.*, II. 1. 71.
406. *Ibid.*, II. 1. 121.
407. Voir II. C. 1. « Preposterous ass » : corps monstrueux et carnavalesques.
408. Shakespeare, *The Tempest*, II. 1. 105-107.
409. *Ibid.*, I. 2. 349-350.
410. *Ibid.*, II. 1. 109-111.
411. John Stubbes, *The Discoverie of a Gaping Gulf whereinto England is like to be swallowed by another French Mariage, if the Lord forbid not the banes, by letting her Maiestie see the sin and punishment thereof*.
412. Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 349-350.
413. Jean Céard, *La nature et les prodiges*, 4.
414. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 1. 68-70.
415. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], II. 1. 70.
416. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 7.
417. *Ibid.*, 28. Voir aussi Walter Raleigh^[1], *The Discovery of Guiana*, 42-43. Dans ce passage, Raleigh insiste sur la monstruosité des Amazones^[1] qu'il décrit comme des êtres assoiffés de sang et violents. Voir aussi Ladan Niayesh, *Aux frontières de l'humain : figures du cannibalisme dans le théâtre anglais de la Renaissance*, 222-223.
418. John Knox^[1], *The First Blast of the Trumpet against the monstrous regiment of Women*, consulté sur <http://www.gutenberg.org/>.
419. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 124.
420. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], I. 1. 16-17.
421. *Ibid.*, I. 1. 27 et Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 62-65.
422. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 127-131.
423. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], I. 1. 31 et 36.

424. Antony décrit Cleopatra de la même manière, ce qui donne à Lysander la même monstruosité exotique que Cleopatra. Voir Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], I. 2. 117 : « I must from this enchanting queen break off » et I. 2. 132 : « she's cunning past man's thought ».
425. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], I. 1. 30.
426. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 131.
427. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], I. 1. 37-38.
428. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], I. 1. 151-152 et 173-174.
429. *Ibid.*, II. 2. 151-152 et 155.
430. *Ibid.*, III. 2. 101.
431. *Ibid.*, III. 2. 103.
432. Chet Van Duzer, « Hic Sunt Dragones », 387.
433. Shakespeare, *Timon of Athens*, IV. 3. 190.
434. Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen-Âge*, 35.
435. Alan Dent, *World of Shakespeare, Animals and Monsters*, 144.
436. Ce qui a d'ailleurs amené certaines critiques à voir l'endroit comme un *wunderkammern* où Prospero fait figure de collectionneur et de naturaliste. Voir Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 129 ; voir aussi Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities*, 94-153.
437. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 164 et 166.
438. *Ibid.*, II. 1. 61-64.
439. Shakespeare, *Othello*^[1], III. 3. 168.
440. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 123.
441. *Ibid.*, 140.
442. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], I. 1. 159.
443. *Ibid.*, I. 1. 165.
444. *Ibid.*, I, 2, 90-91.
445. *Ibid.*, I, 1, 219.
446. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 102.
447. *Ibid.*, 3.
448. Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 76-77.
449. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 102.
450. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], II. 1. 68-69.
451. *Ibid.*, II. 1. 123.
452. Shakespeare, *Hamlet*, III. 1. 139.
453. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 106-109.
454. Shakespeare, *Othello*^[1], IV. 1. 196.
455. Karen Newman, « 'And Wash the Ethiop White': Femininity and the Monstrous in *Othello*^[1] », 150-152.
456. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], III. 2. 257 et 263.
457. *Ibid.*, III. 2. 141-142.
458. Karen Newman, « 'And Wash the Ethiop White' », 148-149.
459. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], II. 1. 237.
460. *Ibid.*, II. 1. 227-228.
461. *Ibid.*, II. 1. 232.
462. Claude-Claire Kappler, *Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen-Âge*, 131.
463. Richard Barber et Annie Riches, *A Dictionary of Fabulous Beast*, 128.
464. Shakespeare, *The Tempest*^[1], III. 3. 21-24.
465. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], II. 2. 100.
466. *Ibid.*, II. 2. 103.
467. *Ibid.*, III. 2. 328-329.

468. Laura Lunger Knoppers et Joan B. Landes, éd. *Monstrous Bodies / Political Monstrosities in Early Modern Europe*, 10. Elles établissent que ce sont les trois réactions affectives les plus communes face aux monstres à la Renaissance.
469. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], II. 1. 150-153.
470. Shakespeare, *The Tempest*, II. 2. 85-86.
471. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 150-151.
472. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, III. 1. 99-100.
473. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 76-77.
474. Shakespeare, *Othello*, I. 3. 99.
475. Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 308-309.
476. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], III. 1. 100.
477. *Ibid.*, III. 1. 107 et 114-115.
478. *Ibid.*, IV. 1. 202 et 211.
479. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2.
480. *Ibid.*, II. 2. 15-16.
481. *Ibid.*, II. 2. 55 et 62.
482. *Ibid.*, II. 2. 111-112.
483. *Ibid.*, II. 2. 120.
484. *Ibid.*, II. 2. 158.
485. *Ibid.*, II. 2. 97-98.
486. *Ibid.*, I. 2. 410 et 412.
487. *Ibid.*, I. 2. 418-419.
488. *Ibid.*, I. 2. 427.
489. Shakespeare, *Othello*^[1], II. 1. 181-182.
490. *Ibid.*, I. 3. 161.
491. *Ibid.*, IV. 1. 246.
492. *Ibid.*, IV. 1. 260.
493. *Ibid.*, III. 3. 428 et 430.
494. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 2. 30.
495. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], III. 2. 183-185.
496. Jean Céard, *La Nature et les prodiges*, 4.
497. Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, 4-60.
498. Walter Raleigh^[1], *The Discovery of Guiana*, 42.
499. Voir III. *Le Monstre et l'autre : porosité de la frontière où l'on a étudié la description que Raleigh^[1] proposait des hommes sans têtes.*
500. Walter Raleigh^[1], *The Discovery of Guiana*, 42.
501. *Ibid.*, 42-43.
502. *Ibid.*
503. *Ibid.*, 42.
504. *Ibid.*, 43.
505. Ortensio Landi, *Delectable demaundes, and pleasaunt questions, with their seuerall aunswers, in matters of loue, naturall causes, with morall and politique deuises* (Londres : John Cawood, 1566).
506. Shakespeare, *Cymbeline*^[1], I. 6. 17.
507. Dans l'œuvre du dramaturge, cet oiseau n'est pas uniquement utilisé pour vanter la qualité extraordinaire de personnages féminins puisque Agrippa l'associe à Antony (Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], III. 2. 12).
508. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], I. 1. 11.
509. Shakespeare, *Othello*^[1], I. 3. 150-151.
510. Karen Newman, "And Wash the Ethiop White", 152; voir aussi Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 103.

511. Shakespeare, *Othello*^[1], II. 1. 223-226.
512. *Ibid.*, I. 3. 150.
513. *Ibid.*, II. 1. 229-231.
514. On verra d'ailleurs que cette image de la dévoration aveugle est également convoquée par Emilia qui paraît dénoncer à son tour la voracité du désir masculin. Shakespeare, *Othello*^[1], III. 4. 105-107 : « They are all but stomachs, and we all but food : / They eat us hungerly, and when they are full / They belch us ».
515. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 31.
516. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], I. 2. 129-131.
517. John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, 142-143 ; Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 319 : « Thou poisonous slave, got by the devil himself ».
518. Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Anvers : Roberti Bruneau, 1603). Texte consulté à l'adresse suivante : <http://data.bnf.fr/>.
519. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 1. 43-44 et 53.
520. Thomas Harriot, *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*, éd. Paul Royster (Lincoln : Electronic Texts in American Studies), consulté à l'adresse suivante : <http://digitalcommons.unl.edu/etas/20>.
521. Shakespeare, *The Tempest*^[1], II. 1. 44-45 et 53-56.
522. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], I. 1. 7. Philo utilise le terme pour décrire la peau de Cleopatra : « upon a tawny front ».
523. Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 54. On retrouve d'ailleurs cette idée dans *Antony and Cleopatra*^[1] lorsque la Reine égyptienne dans sa jalousie furieuse bat le messager qui lui apporte la nouvelle du mariage d'Antony (Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II. 5).
524. La monstruosité du désir féminin est d'ailleurs présente dans la pièce, ne serait-ce que par écho avec une autre épouse de Theseus, Phèdre, qui développera un désir incestueux pour son beau-fils Hippolyte.
525. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], II. 1. 70-71.
526. Karen Newman, « 'And Wash the Ethiop White' », 148.
527. Richard Barber et Annie Riches, *A Dictionary of Fabulous Beast*, 37-38.
528. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*^[1], II. 2. 188-189.
529. Shakespeare, *Othello*^[1], III. 3. 231.
530. *Ibid.*, I. 3. 63-65.
531. *Ibid.*, III. 3. 240-242.
532. *Ibid.*, II. 1. 226-228.
533. *Ibid.*, II. 1. 243-245.
534. Shakespeare, *The Tempest*^[1], I. 2. 479-482.
535. *Ibid.*, I. 2. 483-484.
536. *Ibid.*, III. 1. 56-57.
537. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], III. 1. 135-137.
538. *Ibid.*, I. 1. 232-233.
539. Janet Adelman, « 'Born of Woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*^[1] », dans *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*, éd. Marjorie Garber (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), 92.
540. Ambroise Paré^[1], *Des monstres et prodiges*, 46.
541. Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, 19.
542. Shakespeare, (1) *Henry VI*, II. 3. 21.
543. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], V. 1. 402-405.
544. Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, 16-17.
545. Shakespeare, *Othello*, I. 1.

546. Janet Adelman, « 'Born of Woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth* », 91-93. Voir aussi Janet Adelman, *Suffocating Mothers, Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays* (New York : Routledge, 1992).

547. *Ibid.*, 92.

548. Shakespeare, *Macbeth*, V. 7. 14.

549. James L. Calderwood, « A *Midsummer Night's Dream*: Anamorphism and Theseus' Dream », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 42, No. 4 (Winter, 1991) : 409-430 ; voir aussi Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, 122.

550. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, V. 1. 44-46.

551. Sarah Alison Miller, « Monstrous Sexuality: Variations on the *Vagina Dentata* », dans *The Ashgate Companion to Monsters and the Monstrous*, éd. Asa S. Mittman et Peter J. Dendle (Farnham : Ashgate Publishing Limited, 2012), 311-318.

552. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, IV. 1. 118-126 : « My hounds are bred out of the Spartan kind, / So flewed, so sanded ; and their heads are hung / With ears that sweep away the morning dew... Judge when you hear ».

553. Shakespeare, *King Lear*, IV. 5. 119-121.

554. Shakespeare, *Othello*, IV. 1. 202-203.

555. *Ibid.*, III, 3, 378.

556. *Ibid.*, IV. 1. 264-265.

557. *Ibid.*, II. 1. 36 et V. 2. 353.

558. Ian Frederick Moutlon, « 'A Monster Great Deformed': The Unruly Masculinity of Richard III », 255.

559. Shakespeare, *Othello*, III. 4. 194.

560. *Ibid.*, III. 3. 280-281.

561. *Ibid.*, III. 3. 288.

562. *Ibid.*, IV. 1. 62.

563. *Ibid.*, IV. 1. 184-187.

564. Martine Chiffot, *Platon, l'âme et le bien* (Paris: Éditions Publibook, 2015), 146.

565. Shakespeare, *Othello*, IV. 1. 196 et III. 3. 394.

566. Sa « re-racialisation » est aussi indiquée par le retour des références à l'Orient, aux terres lointaines : « the base Indian » (V. 2. 345), « the Arabian trees » (V. 2. 348), « Aleppo » (V. 2. 350), « a malignant and turbaned Turk » (V. 2. 351) et « circumcised dog » (V. 2. 353), qui se réfère à la circoncision pratiquée par les Musulmans.

567. *Ibid.*, IV. 1. 186.

568. Shakespeare, *The Winter's Tale*, II. 3. 99-100 : « Although the print be little, the whole matter / And copy of the father ». Dans ce passage, Paulina évoque la ressemblance entre Perdita et son père, ressemblance qui doit convaincre le roi de sa paternité.

569. Shakespeare, *The Tempest*, IV. 1. 19-22.

570. *Ibid.*, IV. 1. 15-17.

571. Auteur inconnu, *The true reporte of the forme and shape of a monstrous childe, borne at Muche Horkesleye a village three myles from Colchester, in the countye of Essex, the .xxi. daye of Apryll in this yeare* (Londres : 1562).

Les informations qui sont par ailleurs données ici sont emblématiques de l'écriture de ballade où le fait de donner des noms de personnes et de villes, ainsi que des dates attestaient la véracité du propos et pouvaient ainsi permettre à la parole divine d'être prise au sérieux.

572. Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 117-119.

573. Marie-Hélène Huet, *Monstrous Imagination*, 31-33. On a mentionné cette affaire dans le bilan de la critique.

574. Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 56-57.

575. *Ibid.*, III. 2. 97-98.

576. James L. Calderwood, « A *Midsummer Night's Dream*^{FE}: Anamorphism and Theseus' Dream », *Shakespeare Quarterly* Vol. 42 No. 4 (1991) : 410-425.
577. *Ibid.*, 415.
578. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^{FE}, II. 1. 128-129: « When we have laughed to see the sails conceive / And grow big-bellied with the wanton wind ».
579. *Ibid.*, II. 1. 175-176.
580. *Ibid.*, II. 2. 255-256.
581. *Ibid.*, II. 2. 253: « There sleeps Titania sometime of the night ».
582. Susan Wiseman, *Writing Metamorphosis in the English Renaissance, 1550-1700*, 91.
583. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^{FE}, II. 2. 257-258.
584. Shakespeare, *Othello*^{FE}, I. 1. 90 et 111-112.
585. *Ibid.*, II. 3. 8-10.
586. *Ibid.*, IV. 2. 60-63. Ici, Othello reprend l'image biblique de la femme comme « fontaine de vie ».
587. A.W. Bates, *Emblematic Monsters*, 129.
588. Shakespeare, *Othello*^{FE}, IV. 2. 67-69.
589. *Ibid.*, IV. 2. 21-22.
590. *Ibid.*, I. 3. 402.
591. *Ibid.*, I. 3. 321-330.
592. On retrouve cette féminisation de la Nature dans *Sonnet 20* : « A woman's face with Nature's own hand painted / Hast thou the master-mistress of my passion », 1-2.
593. Susan Wiseman, *Writing Metamorphosis*, 89-94.
594. On retrouve ce désir de contrôle masculin dans les cabinets de curiosités et les grottes artificielles comme le montre Laoutaris dans son ouvrage *Shakespearean Maternities*, 94-153.
595. Shakespeare, *Othello*^{FE}, I. 3. 322-325.
596. *Ibid.*, I. 3. 325.
597. *Ibid.*, I. 3. 320 et note 320.
598. *Ibid.*, I. 3. 325 et 330.
599. *Ibid.*, I. 3. 329.
600. Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities*, 134.
601. Shakespeare, *Othello*^{FE}, II. 2. 233 et I. 3. 371.
602. *Ibid.*, III. 4. 61-62 et I. 3. 320.
603. *Ibid.*, I. 3. 341.
604. *Ibid.*, I. 3. 336-359, 365 et 381.
605. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 104 et 115. Suite à la perte de son mouchoir, Desdemona affirme à Emilia : « Believe me, I had rather lost my purse » (III. 4. 25). Thornton Burnett lit cette remarque comme un jeu de mots sur le ventre maternel de la jeune femme qui trahirait ainsi la perte de sa vertu.
606. Shakespeare, *Othello*^{FE}, I. 3. 402-403 et II. 1. 125-128.
607. *Ibid.*, I. 3. 385-387.
608. *Ibid.*, II. 1. 161.
609. Ian Frederick Moulton, “A Monster Great Deformed”, 251-265.
610. *Ibid.*, 265.
611. Shakespeare, *Othello*^{FE}, III. 4. 105-107.
612. Ce passage rappelle un autre moment déjà mentionné plus haut lorsque Iago décrit de manière très similaire le désir de Desdemona. Shakespeare, *Othello*^{FE}, II. 1. 229-231 : « her delicate tenderness will find itself abused, begin to heave the gorge, disrelish and abhor the Moor ».
613. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^{FE}, II. 2. 151-156.
614. *Ibid.*, II. 2. 13 et 24: “Philomel with melody”.

615. Ici, on distingue l'androgynie mythologique des hermaphrodites qui sont des individus présentant les deux sexes. L'androgynie est un monstre qui allie deux corps, deux individualités.
616. Grace Tiffany, *Erotic Beasts and Social Monsters, Shakespeare, Jonson and Comic Androgyny*, 69-104.
617. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[6], III. 2. 203-206.
618. L'écho phonique entre « we » (203) et « key » (206), respectivement en début et fin de vers, permet de renforcer cette idée d'unité, de fusion du duel.
619. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, III. 2. 207-211.
620. *Ibid.*, III. 2. 210: "an union in partition".
621. *Ibid.*, III. 2. 215-216.
622. Shakespeare, *Othello*^[6], II. 3. 207-209.
623. Shakespeare, *Henry V*, II. 2. 82.
624. Shakespeare, *Othello*, IV. 3. 75-76.
625. *Ibid.*, I. 3. 320-333.
626. *New King James Bible*, Galatians, 6:7-9, consultée en ligne à l'adresse suivante : <https://www.biblegateway.com/versions/New-King-James-Version-NKJV-Bible/>.
627. Shakespeare, *Othello*^[6], II. 1. 219.
628. *Ibid.*, II. 1. 224 et 242.
629. Dans « Turning Turk in *Othello*^[6]: The Conversion and Damnation of the Moor », Daniel J. Vitkus lit ce moment comme la conversion d'Othello à l'Islam, ce qui peut également s'envisager. Néanmoins la continuité qui existe entre le personnage de Iago et les représentations monstrueuses des prêtres catholiques peuvent faire penser à une conversion au catholicisme.
630. Shakespeare, *Othello*^[6], III. 3. 464-465.
631. *Ibid.*, III. 3. 464.
632. *Ibid.*, III. 3. 466-468.
633. *Ibid.*, II. 3. 346-348.
634. Sur 43 textes mentionnant le mot « monster », 9 sont des pamphlets religieux contre les catholiques. Ce relevé a été établi grâce au site Early English Books Onlinehome.
635. John Bale, *The first two partes of the actes or vnchast examples of the Englysh votaryes gathered out of their owne legenades and chronycles* (Londres : 1551).
636. *Ibid.*
637. Jean Céard, *La Nature et les prodiges: L'insolite au XVIe siècle*, 79.
638. Ambroise Paré^[6], *Des monstres et prodiges*, 89-90
639. Shakespeare, *Othello*^[6], V. 2. 283.
640. *Ibid.*, II. 3. 123-124.
641. *Ibid.*, II. 3. 213.
642. *Ibid.*, IV. 1. 264-265.
643. Janet Ravenscroft, « Invisible Friends : Questioning the Representation of the Court Dwarf in Hapsburg Spain », 30.
644. Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 21.
645. Voir Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du Roi* (Paris : Gallimard, 1989).
646. Shakespeare, *The Tempest*^[6], III. 2. 4-6.
647. *Ibid.*, I. 2. 86-87.
648. *Ibid.*, I. 2. 81-83.
649. *Ibid.*, I. 2. 92-95.
650. Katharine Park et Lorraine Daston, *Wonders and the Order of Nature*, 104.
651. Kristen G. Brookes, « A Feminine 'Writing that Conquers': Elizabethan Encounters with the New World », *Criticism*, Vol. 48, No.2 (2006) : 227-262 [stable/23127293](https://www.jstor.org/stable/23127293).
652. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[6], IV. 1. 24-25.
653. *Ibid.*, IV. 1. 25.

654. *Ibid.*, II. 1. 131-134.
655. Lorraine Daston, « Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe », 100.
656. Lorraine Daston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 215-254.
657. Lorraine Daston, « Marvelous Facts and Miraculous Evidence in Early Modern Europe », 111.
658. Francis Bacon^[1], *The Advancement of Learning*, chap.10, p.3 (Londres: Cassell and Company, 1983), texte consulté à l'adresse suivante : <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/bacon/francis/b12a/index.html>.
659. Lorraine Daston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 10.
660. *Ibid.*, 110.
661. *Ibid.*, 113.
662. Voir Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities*, 94-153 ; voir aussi Pascale Drouet, « 'Some Strange Monster of the Isle' : l'hybride dans *The Tempest*^[2] », 93-107 ; Peter G. Platt, *Reason Diminished : Shakespeare and the Marvelous*, 169-188 ; Christopher Leslie, « Half fish, Half Monster: Shakespeare's Caliban and the Performance of Natural History », 1-17.
663. Shakespeare, *The Tempest*, I. 2. 410.
664. *Ibid.*, I. 2. 413-414.
665. *Ibid.*, I. 2. 417-419.
666. Lorraine Daston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 231.
667. Parmi les 29 occurrences, 4 apparaissent dans des didascalies dans l'édition de *The Tempest* de Stephen Orgel.
668. Voir tableau 3 en annexes.
669. Voir tableau 4 en annexes.
670. Shakespeare, *The Tempest*^[3], IV. 1. 147-156. Dans cette tirade, Prospero invite son gendre à ne pas se tromper sur la nature des apparitions qu'il vient d'apercevoir. Elles ne sont qu'illusions. *Ibid.*, I. 2. 14.
671. *Ibid.*, V. 1. 181.
672. Chris Laoutaris, *Shakespearean Maternities*, 94-153.
673. Peter G. Platt, *Reason Diminished*, 169-188.
674. En opposition avec un savoir négatif qui relèverait davantage du scepticisme.
675. Michel de Montaigne^[4], *Les Essais*, éd. Pierre Villey (Paris: Quardrige, 2004), 1029.
676. Shakespeare, *The Tempest*^[5], II. 2. 151.
677. Voir II. B. 2. « I shall laugh myself to death at this puppy-headed monster » : monstres comiques.
678. Shakespeare, *Othello*^[6], I. 3. 157, 160 et 162.
679. Auteur inconnu, *The true discription of two monstrous chylidren borne at Herne in Kent. The. xxvii. daie of Auguste in the yere our of [sic] Lorde. M.CCCC.LXV* (Londres : 1565).
680. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[7], III. 1. 107-115.
681. *Ibid.*, III. 1. 124-126.
682. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 133.
683. Cité par Surekha Davies, « The Unlucky, the Bad and the Ugly : Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », 64-65.
684. *Ibid.*
685. Shakespeare, *The Tempest*^[8], II. 2. 148-149.
686. *Ibid.*, II. 2. 149.
687. *Ibid.*, II. 2. 9-14.
688. *Ibid.*, II. 2. 151.
689. *Ibid.*, II. 2. 148-149.
690. *Ibid.*, II. 2. 162 et 165-166.
691. *Ibid.*, II. 2. 155 et 157.

692. *Ibid.*, II. 2. 154: « I'll show thee », « I'll pluck ; 156 : « I'll fish for thee » ; 158 : « I'll bear him » ; 162 : « I... will dig » ; 164 : « I'll bring thee » et 165 : « I'll get thee ».
693. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, III. 3. 254.
694. Karl Steel, « Centaurs, Satyrs, and Cynocephali: Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human », 257.
695. Il faut cependant préciser que des voix dissidentes existaient également au Moyen-Âge et à la Renaissance. Certains considéraient que la langue des monstres était tout aussi élaborée que celles des hommes. Voir Karl Steel, « Centaurs, Satyrs, and Cynocephali : Medieval Scholarly Teratology and the Question of the Human », 257-8.
696. A.W. Bates, *Emblematic Monsters*, 147.
697. Shakespeare, *Othello*^{FR}, I. 3. 77-78.
698. *Ibid.*, I. 3. 82-83.
699. *Ibid.*, I. 3. 90-92.
700. Shakespeare, *The Tempest*^{FR}, III. 2. 133-134.
701. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^{FR}, III. 1. 191.
702. *Ibid.*, III. 1. 135-137.
703. Ladan Niayesh, « Démons et merveilles dans : les peuples monstrueux dans l'œuvre de Shakespeare », 158.
704. *A Midsummer Night's Dream*^{FR}, III. 1. 118-121.
705. *Ibid.*, III. 1. 124.
706. *Ibid.*, III. 1. 113.
707. Shakespeare, *The Tempest*^{FR}, I. 2. 316: « come, thou tortoise » ; II. 2. 25 : « a fish, he smells like a fish » ; II. 2. 105-106 : « under the dead mooncalp's gaberdine » ; II. 2. 85 : « four legs and two voices » ; II. 2. 148-149 : « this puppy-headed monster » ; III. 2. 7-8 : « Thy eyes are almost set in thy head ».
708. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^{FR}, III. 1. 151-152.
709. Shakespeare, *The Tempest*^{FR}, IV. 1. 143-145.
710. *Ibid.*, IV. 1. 159-160.
711. *Ibid.*, IV. 1. 161.
712. *Ibid.*, I. 2. 402.
713. *Ibid.*, I. 2. 397-403.
714. Susan Wiseman, *Writing Metamorphosis in English Renaissance 1550-1700*, 94.
715. Ambroise Paré^{FR}, *Des monstres et prodiges*, 95-96.
716. Richard Barber et Anne Riches, *A Dictionary of Fabulous Beasts*, 111.
717. Michel de Montaigne^{FR}, *Les Essais*, 804.
718. Shakespeare, *The Tempest*^{FR}, II. 2. 24-25.
719. *Ibid.*, II. 2. 25-27.
720. *Ibid.*, II. 2. 32-34.
721. *Ibid.*, II. 2. 55-56.
722. *Ibid.*, II. 2. 63.
723. *Ibid.*, II. 2. 59-60.
724. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^{FR}, III. 1. 86.
725. *Ibid.*, IV. 1. 207-210.
726. *Ibid.*, IV. 1. 204-207.
727. *Ibid.*, IV. 1. 210-212.
728. H.B., *The true discription of a childe with ruffes borne in the parish of Micheham in the cou[n]tie of Surrey in the yeere of our Lord. M.D.LXvi* (Londres : 1566).
729. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^{FR}, IV. 1. 212-215.
730. *Ibid.*, V. 1. 345-346.
731. Michel de Montaigne^{FR}, *Les Essais*, 804.

732. Shakespeare, *Othello*^[1], II. 1. 221.
733. H.B., *The true discription of a childe with ruffes borne in the parish of Micheham in the cou[n]tie of Surrey in the yeere of our Lord. M.D.LXvi* (Londres : 1566).
734. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 102.
735. Shakespeare, *Othello*^[1], II. 1. 220-221.
736. Shakespeare, *The Tempest*^[1], III. 3. 21 et III. 3. 24-28.
737. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], III. 1. 33-34.
738. *Ibid.*, III. 1. 63-65.
739. Peter G. Platt, *Reason Diminished: Shakespeare and the Marvelous*, 183-184.
740. Shakespeare, *The Tempest*^[1], I. 2. 13-14.
741. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*^[1], II. 1. 148-154.
742. *Ibid.*, II. 1. 156-157.
743. *Ibid.*, II. 1. 173-174.
744. *Ibid.*, II. 1. 149, 156, 158 et 166.
745. *Ibid.*, II. 1. 175-176.
746. Shakespeare, *Othello*, I. 3. 146-151.
747. Karen Newman, « 'And Wash the Ethiop White' », 143-162.
748. Peter G. Platt, *Reason Diminished*, 186.
749. Shakespeare, *The Tempest*, III. 3. 102-104.
750. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, III. 1. 100.
751. *Ibid.*, III. 1. 99-100.
752. Shakespeare, *Othello*, II. I. 125-128.
753. *Ibid.*, II. 1. 138-139.
754. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monsters'*, 19.
755. Shakespeare, *Othello*, III. 3. 152.
756. *Ibid.*, II. 3. 56-58.
757. *Ibid.*, II. 1. 198-199.
758. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, V. 1. 60.
759. Line Cottegnies, Tony Gheeraert et Gisèle Venet, dir. *La beauté et ses monstres dans l'Europe Baroque 16ème - 18ème siècles: [actes du colloque, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 28-30 septembre 2000]* (Paris: Presse Sorbonne nouvelle, 2003), 8.
760. Philippe Morel, « La nouveauté des grotesques dans la culture italienne », dans *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, dir. François Laroque et Franck Lessay (Paris : Presse Sorbonne nouvelle, 2001), 33-35.
761. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, III. 1. 61.
762. Gisèle Mathieu-Castellani, « La séduction du monstre : Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques », dans *La beauté et ses monstres dans l'Europe Baroque 16ème - 18ème siècles: [actes du colloque, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 28-30 septembre 2000]*, dir. Line Cottegnies, Tony Gheeraert et Gisèle Venet (Paris: Presse Sorbonne nouvelle, 2003), 98.
763. Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. Olivier Ferret et Antony McKenna (Paris : Éditions Classiques Garnier numérique, 2010), 138.
764. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, V. 1. 58-60.
765. *Ibid.*, III. 1. 56.
766. Thomas, Becon, *The Iewel of Ioye* (Londres: John Daye et William Seres, 1550).
767. Mark Thornton Burnett, *Constructing 'Monster'*, 98.
768. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*. V. 2.
769. Shakespeare, *The Tempest*, IV. 1.
770. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, I. 2. 19.
771. *Ibid.*, I. 2. 23-25.
772. *Ibid.*, I. 2. 46 et 73-75.

773. *Ibid.*, V. 1. 152-153.

774. *Ibid.*, V. 1. 228-231.

775. Cité par Pierre Nora, « Un Tocqueville du vingtième siècle. La Quinzaine littéraire », *Austriaca, Cahiers Universitaires d'information sur l'Autriche* (Rouen : Université de Haute Normandie, 1980), 148.

776. Shakespeare, *Othello*, I. 2. 18-19, 22-23 et 31-32.

777. Michael Hoffman, réal. *A Midsummer Night's Dream* [DVD], 20th Century Fox, 1999, DVD, 116 min.

778. Ian F. Moulton, « 'A Monster Great Deformed' : The Unruly Masculinity of Richard III », 251-268.

779.

Cette pièce ne figurant pas sur le site Open Source Shakespeare, nous avons établi ce relevé à partir du site Gutenberg Project : <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1542/pg1542.html>. William Shakespeare et John Fletcher, *The Two Noble Kinsmen*¹⁵ (Londres : 1634).

780. Il faut noter que bien que ce relevé nous donne des outils utiles, il ne prétend pas être exhaustif dans la mesure où certains monstres antiques, tels que les androgynes, ne sont pas mentionnés mais sont pourtant présents dans l'œuvre de Shakespeare.

781. On le trouve chez Pline l'Ancien. Ce monstre est associé au basilique et leurs identités sont souvent confondues. Néanmoins lorsqu'ils sont distingués, le cocatrix est représenté comme un hybride entre le reptile et l'oiseau : il a des ailes et des plumes. Il possède les mêmes propriétés destructrices que le basilique : son regard et son haleine tuent (Richard Barber et Annes Riches, *A Dictionary of Fabulous Beasts*, 23-24).

782. On n'inclut pas dans notre relevé « to my state grew stranger » (I. 2. 76) car dans cette occurrence, Prospero ne désigne pas un phénomène extraordinaire produit par l'île : le sens de « stranger » ici n'est pas lié à l'étrangeté mais à l'idée d'aliénation.

783. Thomas Nelson, *A true and most Dreadfull discourse of a woman possessed with the Deuill: who in the likeness of a headlesse Beare fetched her out of her Bedd, and in the presence of seuen persons, most straungely roulled her thorow three Chambers, and downe a high pair of staires, on the fower and twentie of May last. 1584* (Londres : J. Kingston, 1584), consulté à l'adresse suivante : <http://appositions.blogspot.fr/2015/08/simon-davies-headless-bear-news.html>.