

DL-05 04 1996 [1 4 4 9 6

Couverture :

En haut, Federico Zuccaro, *Portrait d'Elisabeth I*, Pinacothèque de Sienne.


En bas, Whitney, *A Choice of Emblemes* (1586), à gauche Médée, à droite Prométhée.

© CNRS Editions, Paris, 1996
ISBN 2-271-05291-2
ISSN 1167-5187

820
253 7221

YVES PEYRÉ

La voix des mythes
dans la
tragédie élisabéthaine

 CNRS EDITIONS

YVES PEYRÉ

Remerciements

Cet ouvrage est issu d'une partie abrégée de ma thèse de Doctorat d'État. Il m'est agréable, à l'occasion de sa publication, de remercier Marie-Thérèse Jones-Davies, qui dirigea mes recherches, ainsi que le président et les membres de mon jury, Robert Ellrodt, Pierre Brunel, Jean Fuzier, hélas trop tôt ravi à notre affection, Richard Marienstras et Marie-Madeleine Martinet; leurs conseils m'ont été précieux et à tous s'adresse ma profonde gratitude.

Mes recherches ont été facilitées par la Bibliothèque nationale de France, par la British Library (Londres), par la Bodleian Library (Oxford) et surtout par la Bibliothèque de l'Institut Warburg (Londres), qui m'a offert d'incomparables conditions de travail.

© CARS Editions Paris 1976

CARS EDITIONS



Introduction

Quand de Diane la lampe de verre
tard se lève
et qu'à la clarté rose
de son frère elle prend flamme,
le souffle doux du vent d'ouest
enlève à l'éther
tous ses nuages.
De même le pouvoir des cordes de la lyre
adoucit les poitrines,
et change
le cœur qui incline
aux promesses de l'amour.
[...]
Orphée attire
dans l'esprit agité
un vent pacifique, des blés mûrs,
la rumeur des rivières sur les sables purs,
le mouvement circulaire des moulins,
qui volent dans le sommeil la lumière des yeux.

Ainsi chante un poète anonyme du XIII^e siècle¹. Il chante la mystérieuse lumière de la nuit et du rêve ; il chante l'harmonie de l'homme et des forces naturelles ; il chante la lyre qui apaise toute douleur... ne chante-t-il pas la mythologie ?

Les hommes ont toujours été fascinés par les histoires merveilleuses qu'ils aiment se raconter, et particulièrement celles de la mythologie grecque, luxuriant enchevêtrement de fictions dans les mystères desquelles ils ont sans cesse cherché à déceler des architectures qui leur permettent de se connaître et de comprendre leur univers, qui les aident à organiser, clarifier, formuler, peut-être transcender, en tout cas vivre, les inquiétudes et les conflits qui les déchirent. Non seulement la littérature s'empare du fonds mythique pour constamment le reformuler, mais chaque pensée nouvelle, depuis les Ioniens jusqu'à Frazer, Freud, Dumézil ou Lévi-Strauss, tente de comprendre à nouveau ce que nous disent les mythes. Signe révélateur, sans doute, ou qui du moins semble l'être pour l'époque de la Renaissance, « mythologie » est peut-être le seul mot qui désigne à la fois

1. Anonymes latins, *Quand de Diane la lampe et autres poèmes*, trad. de Pascal Charvet, Paris, La Délirante, 1984, p. 11.

un objet et le discours que l'on tient sur lui, un ensemble de mythes et l'étude des mythes ; comme si ne se révélaient que dans leur unité le récit mythique et le regard que l'on porte sur lui.

Les travaux d'Erwin Panofsky ont éclairé la fonction signifiante de la mythologie classique dans les œuvres picturales de la Renaissance italienne. Ils ont inspiré des recherches analogues dans le domaine de la poésie. Il convient de poser la question de l'expression mythologique dans l'art du théâtre, où se combinent le « dire » et le « montrer », poésie et picturalité. Pour comprendre ce que représente la mythologie classique pour un dramaturge élisabéthain, pour évaluer la façon dont un spectateur cultivé pouvait saisir telle ou telle allusion, le critique est conduit à effectuer une opération de réanimation pour tenter de faire revivre les éléments de sens qui nous sont devenus étrangers, tout en sachant bien qu'il ne peut s'agir au mieux que d'une reconstruction approximative et hypothétique. Il est cependant certain que l'on ne pourra considérer la mythologie ni comme un ornement superficiel, froid et pédant, ni comme un langage hermétique ; entre un scepticisme stérilisant et un ésotérisme fantaisiste, il s'agit de trouver la *via media*. S'éloignant à la fois de la nuit qui déroute et de la lumière crue qui efface les volumes et la profondeur, la mythologie constitue une esthétique du « clair-obscur », faisant surgir les mystères de la signification poétique dans les tremblements d'une lumière vacillante et la danse légère et fantasque des ombres. Il serait dangereux, et de mauvaise méthode, de prêter à l'image mythologique une signification intrinsèque en l'isolant de son contexte : il ne s'agit pas de confondre « thème » et « mythe » mais de les saisir dans leur articulation, avec un souci scrupuleux de respect du texte dans son intégralité et sa complexité artistiques ; les significations du mythe seront donc étudiées en relation étroite avec les structures dramatique et métaphorique de chaque pièce, et dans la combinaison des valeurs rhétoriques et symboliques de l'expression mythologique.

Dans *King Lear*, l'honnête Kent se voit reprocher par Cornwall de parler de façon trop franche et directe (II.ii.96-100). Kent répond alors par une parodie du style de la Cour :

Kent : Sir, in good faith, in sincere verity,
Under th'allowance of your great aspect,
Whose influence, like the wreath of radiant fire
On flick'ring Phoebus' front, —

Corn. : What mean'st by this?

Kent : To go out of my dialect, which you discommend so much.
(II.ii.106-10)

Le style précieux, dont la parodie souligne le vice en l'accusant d'inintelligibilité, car la prolifération malsaine du signifiant risque d'étouffer le signifié, est conçu par Kent comme une alliance de la synonymie, de la métaphore filée, de l'allitération soutenue et du mythologisme. On assiste ici à une inversion des valeurs qui procède de l'examen sans complaisance de la nature même de la noblesse. La véritable élévation se trouve alors dans la faculté d'arracher de soi toute ornementation trompeuse pour retrouver la grandeur de l'homme dans l'ascèse tragique de son dépouillement.

De même, lorsque le roi Lear, au début de la pièce, jure « by Apollo » (I.i.160), c'est selon une double convenance rhétorique : par son élévation, le langage

mythologique sied à la dignité royale, il situe de plus le personnage dans l'univers large d'une Antiquité pré-chrétienne. Mais il s'ajoute à cela que la mention d'Apollon (et non de Jupiter ou de Pluton) est en elle-même signifiante, ce dieu étant, à l'époque de la Renaissance, une allégorie usuelle de la lumière et de la lucidité. Si la convention allégorique doit être présente à l'esprit du spectateur, c'est ici pour que s'effectue un déchirement par rapport à elle. La situation d'énonciation, en contradiction avec l'énoncé, opère un retournement ironique souligné par Kent, qui vient d'admonester vigoureusement son roi – « See better, Lear » (I.i.158) – au moment où celui-ci s'aveugle. Le langage mythologique a besoin pour exister de la conformité à une convention qui lui donne son sens, mais ce sens ne demeure pas figé, pétrifié, clos sur lui-même. Ce sont les décalages, les glissements et les divorces qui sont le plus richement signifiants. Ils permettent à l'image mythologique d'acquérir la force et la labilité sémantiques, la puissance créatrice du symbole. D'autant plus fortement lorsqu'elle se trouve fécondée, vivifiée, par les réverbérations, à la fois rayonnantes et convergentes, qu'elle contribue à produire. La rupture qu'effectue, par dérision, la rhétorique élevée de Kent et celle qui distancie de manière ironique le sens allégorique d'Apollon dans l'exclamation de Lear, en étroite relation avec tous les éléments de la tragédie qui participent d'une exploration du sens de la noblesse et du dépouillement, de l'aveuglement et de la clairvoyance, concourent à la création d'une profondeur symbolique enrichie et multipliée par ce système d'échos. L'allusion mythologique trouve une grande partie de sa signification dans les rapports qui s'organisent entre elle et tous les éléments signifiants de l'œuvre d'art ; elle a sa place dans une composition, dans une structure qu'elle contribue à fonder. Le sens de l'expression mythologique ne se constitue pas dans une relation simple et univoque, mais dans l'entrecroisement de plusieurs systèmes de relations, au carrefour entre, d'un côté les entrelacs des correspondances et corrélations internes de l'œuvre à laquelle appartient le signe mythologique ; et, de l'autre côté, l'ensemble des rapports (de conformité, de rupture, d'ambiguïté) que ce signe, tel que l'utilise le dramaturge, entretient avec ses interprétations les plus usuelles dans une convention culturelle multiple, parfois contradictoire. Dans ces conditions, le symbolisme mythologique ne peut être que fonctionnel, combinatoire, non absolu.

L'exemple simple emprunté à *King Lear* relève de techniques déjà très bien établies à une date aussi tardive que 1605. La tragédie élisabéthaine doit en partie à sa situation historique la vitalité de son écriture mythologique ; c'est d'abord le moment où la naissance des théâtres publics et l'arrivée d'une nouvelle génération d'auteurs, les *University Wits*, permet l'osmose féconde d'une culture savante et d'une dramaturgie populaire, selon toute une variété d'expérimentations. Au même moment, l'idée que toute connaissance est enclose dans la mythologie des Anciens conduit les hommes de la Renaissance à effectuer un immense travail de « déchiffrement », dans lequel ils sont amenés à formuler, préciser et développer leur propre pensée. Une telle élaboration du sens ne va pas sans une interrogation sur la nature et les problèmes de la signification, spéculation qui vient s'articuler avec les interrogations que se pose le théâtre sur son propre art en tant que langage et sur la fonction de l'imaginaire. La question des rapports entre l'imagination et le réel, qui est au centre de la notion de mythe, se

trouve posée dans chaque Cour de la Renaissance. Les princes s'entourent d'une mythologie dont l'« irréel » a pour fonction de modifier le « réel ». Parallèlement à ces entreprises d'élaboration mythique qui tendent à diviniser le prince, les humanistes entreprennent l'élaboration d'une démythification de l'histoire. Tandis que d'innombrables poèmes contribuent à renforcer le mythe dynastique qui fait descendre les Tudors d'Énée, certains historiens² font entendre la voix de l'objectivité scientifique et Thomas Cooper note dans son dictionnaire en 1565 :

Of the firste naming of this yle is yet no certain determination, for as much as there remayneth no auncient history, making thereof remembrance, the olde Brytons bookes (such as weare) beynge all destroyed [...]³.

Jules César, ajoute-t-il, ne mentionne nulle part la légende, qui pourtant n'aurait pu que séduire celui qui se disait lui-même descendant d'Énée. Notant que Brut, le petit-fils d'Énée du nom duquel serait dérivé Britannia, n'est mentionné par aucun historien grec ou latin, et remarquant que

Prytania in greeke, with a circumflexed aspiration, doth signifie metalles, fayres and markettes, also revenues belonging to the commune treasure,

Cooper propose une conjecture, qu'il présente comme telle, mais qu'il préfère à de « vaines fables » :

the Greekes flourishyng in wisdom, prowesse, and experience of saylyng, beyng entred into the Ocean sea, founde in the yles great plenty of tyn, leade, yron, brasse, and in divers places golde and sylver in great quantitie, they called all those yles by this generall name *Prytania*.

Le double mouvement, « mythifiant » et « démythifiant », apparaît simultanément à l'intérieur des ouvrages de mythographie ; « déconstruisant » les mythes par leurs rationalisations, ils sont également écrits pour aider les artistes à créer leur propre mythologie. Les conditions sont remplies pour que naisse une réflexion critique contradictoire sur l'utilisation et la valeur des mythologies, réflexion qu'il faut sans doute inscrire dans le contexte plus large des conceptions de l'imagination qui se font jour au temps de la Renaissance, de la confiance presque illimitée en ses pouvoirs à la crainte des pièges où elle nous enferme.

Les dramaturges élisabéthains ont été capables d'utiliser les fragments épars d'une culture ancienne pour construire l'expression de leurs propres systèmes de pensée. Déjà Boccace déclarait :

je recueillerai les vestiges des dieux païens tout comme si je rassemblais sur quelque vaste rivage les débris dispersés d'un immense naufrage.
(*Gen., Prohemium*: 7)

Cela de manière à opérer une nouvelle création, car « il appartient à la postérité d'interpréter [les écrits des Anciens] selon son propre jugement » (*ibid.*, 8). Plus de deux siècles plus tard, à propos du démembrement d'Orphée, qui lui

2. Voir Douglas Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York, Norton, 1963 (1932), pp. 37-40.

3. *Thesaurus*, art. « Britannia ». Les deux citations suivantes proviennent du même texte.

semble traduire l'histoire de la philosophie, Francis Bacon complète l'image du naufrage par celle de la résurgence – qu'il est précisément en train d'accomplir :

even the very workes of wisdom (although amongst all humane things they doe most excell) doe neverthelesse meete with their periods. For it happens that (after kingdomes and commonwealths have flourished for a time) even tumults, and seditions, and warres arise; [...] and then, (if this fury continue) learning and philosophy must needs be dismembred, so that a few fragments onely, and in some places will bee found like the scattered boords of shipwracke, so as a barbarous age must follow; and the streames of Helicon being hid under the earth untill (the vicissitude of things passing) they breake out againe and appeare in some other remote nation, though not perhaps in the same climate. (*Wisedome* : sig. C5 ii r^o-v^o)

Comme Bacon exprime dans le mythe d'Orphée sa propre conception de la Renaissance, il reste à se demander si les dramaturges élisabéthains n'ont pas aussi représenté, dans leur choix et leur usage des « fables », les mythes vivants de leur culture. Thèmes et motifs mythologiques, d'après Pierre Brunel, constituent « des modes nouveaux de l'affleurement mythique⁴ ». Comme si des mots dont se serait évanoui le sens primitif, réutilisés dans un nouveau contexte selon de nouvelles combinaisons, venaient à reprendre force et à former une langue neuve dont les fonctions seraient analogues à celles du langage perdu.

En tout cas, de même que le symbolisme mythologique des œuvres picturales présente, selon Erwin Panofsky, un sens profond, qu'il appelle « intrinsèque », par lequel l'œuvre d'art révèle l'esprit de la civilisation où elle a vu le jour⁵, il semble que le système mythologique permette la révélation et l'exploration d'un imaginaire de la tragédie élisabéthaine. Celui-ci sera d'abord défini, selon ses éléments constitutifs, dans l'ensemble des tragédies des prédécesseurs et des contemporains de Marlowe et de Shakespeare jusqu'en 1603, sans que l'on s'interdise de faire occasionnellement référence, lorsque c'est utile, à des pièces postérieures, ou n'appartenant pas au répertoire tragique. Les interactions entre les éléments ainsi isolés seront alors étudiées dans chacune des principales pièces de Marlowe ; puis, par inversion du point de vue, l'ensemble de la tragédie shakespearienne sera relu à la lumière de l'imaginaire tragique ainsi défini. Le renversement des perspectives, l'alternance entre induction et déduction, devrait permettre non seulement de marquer à la fois la spécificité de chaque œuvre dramatique et sa participation à des structures de l'imaginaire qui la dépassent, mais aussi de tester la souplesse comme la solidité de la méthode critique. Il reste à faire l'étude des dramaturges jacobéens et caroléens, contemporains et successeurs de Shakespeare ; veuillent les dieux nous permettre de la mener bientôt à bien.

Avant de proposer sa lecture des mythes, Francis Bacon notait :

how fickle and inconstant a thing fiction is, as being subject to be drawn and wrested any way, and how great the commodity of wit and discourse is, that is able to apply things well, yet so as never meant by the first Authors. (*Wisedome*, sig. A5 v^o)

4. *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, pp. 12-13.

5. *Studies in Iconology*, New York, Harper and Row, 1972 (OUP, 1939), pp. 3-17.

Quelque vingt ans plus tôt, Montaigne disait des œuvres picturales ou littéraires que

la fortune montre bien encores plus evidemment la part qu'elle a en tous ces ouvrages, par les graces et beautez qui s'y treuvent, non seulement sans l'intention, mais sans la cognoissance mesme de l'ouvrier. Un suffisant lecteur descouvre souvant ès escrits d'autruy des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et apperceues, et y preste des sens et des visages plus riches⁶.

C'était reconnaître le rôle fondamental du lecteur dans la constitution du texte, comme Shakespeare soulignera, grâce au théâtre dans le théâtre, la fonction primordiale du spectateur dans l'élaboration du spectacle. À leur manière, les auteurs d'anamorphoses faisaient prendre conscience au spectateur de son propre regard. Rabelais nous propose peut-être la même leçon. Au cours de leur voyage vers l'oracle de la Dive Bacbuc, Pantagruel et ses compagnons entendirent sans peine, « diverses parolles dégelées ». Leur interprétation varie selon qui les entend ; d'après le pilote,

Icy est le confin de la mer glaciale, sus laquelle feut, au commencement de l'hyver dernier passé, grosse et félonne bataille entre les Arismapiens et les Nephelibates. Lors gelèrent en l'air les paroles et crys des hommes et femmes, les chaplis des masses, les hurtys des harnoys, des bardes, les hannissemens des chevaux et tout aultre effroy de combat⁷.

Tumulte, cacophonie, dont la vigueur et la truculence sont délectables. Panurge s'en était effrayé. Pantagruel, quant à lui, avait pensé reconnaître en cette musique celle que produisent la tête et la lyre d'Orphée :

Car, après que les femmes threisses eurent Orpheus mis en pièces, elles jectèrent sa teste et sa lyre dedans le fleuve Hebrus; icelles par ce fleuve descendirent en la mer Pontiq jusques en l'isle de Lesbos tousjours ensemble sus mer naigeantes. Et de la teste continuellement sortoyt un chant lugubre, comme lamentant la mort de Orpheus; la lyre, à l'impulsion des vents mouvens, les chordes accorderoit harmonieusement avecques le chant. Regardons si les voirons cy autour⁸.

Les interprétations les plus vraies sont sans doute celles qui permettent au lecteur d'approfondir et d'affiner la jouissance produite en lui par l'œuvre d'art ; leur justification est de tenter d'accroître le « plaisir du texte » ; l'humble tâche du critique consiste, au moyen d'une recherche objective et méticuleuse des significations, à se mettre à l'écoute des modulations complexes, toujours renouvelées, du chant d'Orphée... tout en n'oubliant pas que la voix qui émane des textes se révèle dans l'impossible exigence du dialogue avec la voix qui parle en lui, et que, comme le lui rappelle Octavio Paz,

6. *Essais*, I, xxiv, Paris, Club français du livre, 1962, p. 134.

7. *Le Quart Livre*, ch. 56, *Œuvres complètes*, éd. J. Boulenger, L. Scheler, Paris, Gallimard, 1955, p. 692.

8. *Le Quart Livre*, ch. 55, pp. 691-92.

la poésie
est faille
espace
entre un mot et un autre
une configuration de l'inachèvement⁹.

9. « Lettre à Léon Felipe », *Versant Est et autres poèmes 1960-1968*, Paris, Gallimard, 1978 (1970), p. 66.

Note d'avertissement

Les citations de Shakespeare renvoient aux éditions de la collection New Arden ; celles de Marlowe renvoient à l'édition de Fredson Bowers, CUP, 1973 – à l'exception de *Doctor Faustus*, cité d'après l'édition de David Bevington et Eric Rasmussen, Manchester UP, 1993. Les traductions françaises sont empruntées à Paul Mazon pour l'*Iliade* (Belles Lettres), à Philippe Jaccottet pour l'*Odyssée* (Belles Lettres), à Georges Lafaye pour les *Métamorphoses* d'Ovide (Belles Lettres), à Léon Herrmann pour les tragédies de Sénèque (Belles Lettres), à Jacques Perret pour l'*Énéide* (Belles Lettres), à Jacqueline Risset pour *La Divine Comédie* (Flammarion), à Philipon de la Madelaine pour le *Roland furieux* (Paris, Mallet, 1844, réimp. Ed. d'Aujourd'hui, 1978). Toute traduction non identifiée est de nous.

Dans la transcription des textes anciens les i et les j, les u et les v ont été normalisés ; les contractions ont été résolues.

Index des abréviations

<i>Ado</i>	:	Shakespeare, <i>Much Ado About Nothing</i> .
<i>Aen.</i>	:	Virgile, <i>Énéide</i> .
<i>Apoth.</i>	:	Georg Pictor, <i>Apotheseos tam exterarum gentium quam Romanorum deorum libri tres</i> .
<i>Arg.</i>	:	Apollonius de Rhodes, <i>Argonautiques</i> .
<i>AV</i>	:	R.B. (Richard Bower ?), <i>Appius and Virginia</i> .
<i>AYL</i>	:	Shakespeare, <i>As You Like It</i> .
<i>AWW</i>	:	Shakespeare, <i>All's Well that Ends Well</i> .
<i>BA</i>	:	Peele, <i>The Battle of Alcazar</i> .
<i>BHR</i>	:	<i>Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance</i>
<i>Bibl.</i>	:	Apollodore, <i>Bibliothèque</i> .
<i>Bibl. Hist.</i>	:	Diodore de Sicile, <i>Bibliothèque Historique</i> .
<i>CahiersE</i>	:	<i>Cahiers Elisabéthains</i>
<i>CL</i>	:	<i>Comparative Literature</i>
<i>Cor.</i>	:	Shakespeare, <i>Coriolanus</i> .
<i>CP</i>	:	<i>Caesar and Pompey</i> .
<i>CUP</i>	:	Cambridge University Press
<i>Cymb.</i>	:	Shakespeare, <i>Cymbeline</i> .
<i>De Civ.</i>	:	Augustin, <i>The City of God</i> , trad. Healey.
<i>DF</i>	:	Marlowe, <i>Doctor Faustus</i> .
<i>Dido</i>	:	Marlowe, <i>Dido, Queene of Carthage</i> .
<i>EA</i>	:	<i>Études Anglaises</i>
<i>EdwII</i>	:	Marlowe, <i>Edward II</i> .
<i>EdwIII</i>	:	<i>Edward III</i> .
<i>ELH</i>	:	<i>English Literary History</i>
<i>ELR</i>	:	<i>English Literary Renaissance</i>
<i>ES</i>	:	<i>English Studies, A Journal of English Language and Literature</i>

- Fab. Ov.* : Schuler, *Fabularum Ovidii Interpretatio, Ethica, Physica, et Historica.*
Fast. : Ovide, *Fastes.*
FQ : Spenser, *The Faerie Queene.*
Gen. : Boccace, *Genealogie Deorum Gentilium Libri.*
GS : Wilmot, *Gismund of Salerne.*
2GV : Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona.*
Ham. : Shakespeare, *Hamlet.*
1HIV : Shakespeare, *Henry IV, Part I.*
2HIV : Shakespeare, *Henry IV, Part II.*
HV : Shakespeare, *Henry V.*
2HVI : Shakespeare, *Henry VI, Part II.*
3HVI : Shakespeare, *Henry VI, Part III.*
Hist. nat. : Pline, *Histoire naturelle.*
HLQ : *Huntington Library Quarterly*
JC : Shakespeare, *Julius Caesar.*
Jew : Marlowe, *The Jew of Malta.*
JMRS : *Journal of Medieval and Renaissance Studies*
Jn : Shakespeare, *King John.*
JWCI : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*
KL : Shakespeare, *King Lear.*
Lab. Herc. : Coluccio Salutati, *De Laboribus Herculis.*
LD : *Lust's Dominion.*
LLL : Shakespeare, *Love's Labour's Lost.*
Loc. : *Locrine.*
2LT : Yarrington, *Two Lamentable Tragedies.*
Macb. : Shakespeare, *Macbeth.*
Meas. : Shakespeare, *Measure for Measure.*
Met. : Ovide, *Métamorphoses.*
Mit. : Fulgence, *Mitologiarum Libri Tres.*
MLN : *Modern Language Notes*
MLQ : *Modern Language Quarterly*
MLR : *Modern Language Review*
MND : Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream.*
MP : *Modern Philology*
Mythogr. I : Premier Mythographe du Vatican.
Mythogr. II : Second Mythographe du Vatican.
Mythogr. III : Troisième Mythographe du Vatican.
MV : Shakespeare, *The Merchant of Venice.*
MWW : Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor.*
N&Q : *Notes and Queries*
Od. : Homère, *Odyssée.*
OED : Oxford English Dictionary
Oth. : Shakespeare, *Othello.*
OUP : Oxford University Press
Per. : Shakespeare, *Pericles*
PMLA : *Publications of the Modern Language Association of America*

- PQ : *Philological Quarterly*
 RII : Shakespeare, *Richard II.*
 R&J : Shakespeare, *Romeo and Juliet.*
 RenQ : *Renaissance Quarterly*
 RES : *Review of English Studies*
 Sel. : Greene, *Selimus.*
 SEL : *Studies in English Literature 1500-1900*
 ShakS : *Shakespeare Studies*
 ShS : *Shakespeare Survey*
 SP : *Studies in Philology*
 SQ : *Shakespeare Quarterly*
 1Tamb. : Marlowe, *Tamburlaine the Great, Part I.*
 2Tamb. : Marlowe, *Tamburlaine the Great, Part II.*
 Temp. : Shakespeare, *The Tempest.*
 Theol. Myth. : Georg Pictor, *Theologia mythologica.*
 Timon : Shakespeare, *Timon of Athens.*
 Tit.A : Shakespeare, *Titus Andronicus.*
 Tr&Cr : Shakespeare, *Troilus and Cressida.*
 TSLL : *Texas Studies in Language and Literature*
 UP : University Press
 UTQ : *University of Toronto Quarterly*
 TwN : Shakespeare, *Twelfth Night.*
 WT : Shakespeare, *The Winter's Tale.*

NB : Les références complètes des ouvrages cités dans les notes figurent dans la bibliographie p. 265 sq.

Chapitre premier

L'expression mythologique et les structures profondes de la tragédie élisabéthaine

Modalisations rhétoriques

Plusieurs conventions interfèrent, qui commandent l'usage de l'expression mythologique. Dans une tragédie « romaine » comme *Caesar and Pompey* (c.1592-c.1596), chaque lieu est imprégné du souvenir des héros antiques : César traverse l'Hellespont « que rendit célèbre la mort de l'amoureux Léandre » (534) ; il porte ses aigles sur le Pont-Euxin, dont les premiers explorateurs furent Jason et les Argonautes (1249-50) ; le Tibre romain et le Pô ligure, « triste témoin de la mort du fils du soleil », sont fiers d'entendre résonner le nom de César (1164-65) et seules les colonnes d'Hercule limiteront son Empire (495). Tout l'univers retentit de l'écho des prestigieux exploits et des morts terrifiantes du passé. En revanche, la mythologie, marque de « paganisme », est exclue des pièces à thème biblique comme la traduction par Golding de l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1575), *The Love of David and Bethsabe* (c.1581-1594) de Peele ou encore *Mariam, the Fair Queen of Jewry* (1602-1605) de lady Cary. Dans la pièce homilétique de Lodge et Greene, *A Looking Glass for London and England* (1587-1591), l'austère prédication de Jonas et d'Osée contraste avec les mœurs dissolues et le langage mythologique de la Cour de Ninive. Les tragédies bourgeoises, tant *Arden of Feversham* (1585-1592) que *A Yorkshire Tragedy* (1605-1608), sont également dépourvues de mythologie. Les *Two Tragedies in One* (1594-c.1598) de Robert Yarington sont, pour l'opposition des styles, exemplaires. Deux intrigues différentes s'y entrelacent sans jamais se rejoindre. L'une est une tragédie bourgeoise, l'autre se déroule dans une famille aristocratique ; les images mythologiques sont assez nombreuses dans les discours des nobles, mais les personnages de l'intrigue bourgeoise ne font pas la moindre allusion aux dieux. C'est que le mythologisme est également une marque de grandeur. Il est un des constituants obligés du style épique lors de l'évocation des batailles dans des pièces comme *The Misfortunes of Arthur* (1588), *Lochrine* (1591-1595), ou *Caesar and Pompey* ; il accompagne aussi traditionnellement toute évocation du jour ou de la nuit. Il faut attendre les dernières années du règne d'Élisabeth pour que se fasse entendre une voix qui exprime quelque lassitude envers le procédé. Nicholas Breton conseille au poète, dans la satire intitulée *No Whippinge* :

And Phoebus, with his horses, and his stables :
Leave them to babies : make a better choise
Of sweeter matter for the soules rejoyce¹.

Mais l'allusion à Phébus ou à ses coursiers ne disparaît pas si vite du théâtre. Dans *King Lear* (II.ii.106-14), elle appartient au langage de cour, hypocrite et affecté ; dans la pièce intérieure de *Hamlet* (III.ii.150-55), elle marque un style passé de mode et devient signe de théâtralité ; lorsque Helen l'utilise dans *All's Well that Ends Well* (II.i.160-67), c'est dans une tirade incantatoire qui veut persuader le roi qu'une magie naturelle peut le guérir. Elle signale chaque fois un décrochement par rapport à un langage dramatique plus « ordinaire » ; elle est aussi réservée à l'expression de la passion des jeunes amoureux, enthousiastes, peut-être encore un peu naïfs, Juliette (*R&J*, III.ii.1-7) ou Ferdinand (*Temp.*, IV.i.30-31).

Marque de passion, instrument de persuasion et de louange, l'expression mythologique est la compagne obligée des déclarations d'amour, au moins tant que l'amant ne renie pas les « Three-pil'd hyperboles » (*LLL*, V.ii.407). Dans *1 Edward IV* (1592-1599), empruntant les mots des poètes, de Watson dans *Hekatompathia*, de Sidney dans *Astrophel and Stella*, de Spenser dans les *Amoretti*, se souvenant aussi du langage spirituel et raffiné des Cours d'Amour, Edward IV tente de persuader lady Jane qu'elle est à ses yeux plus éclatante que Cynthia (75-76). Dans *Hoffman* (1602), le héros éponyme déclare à Martha qu'elle est plus belle que Didon ou la Reine d'Amour (2442) ; Pompée assure à Cornélie qu'il la croit plus fidèle que Lucrèce et plus aimante qu'Artémise (*CP*, 424-27). Bien méprisable qui, pour venir en aide à Cléopâtre, n'affronterait plus de dangers que n'en courut Persée pour libérer Andromède (*CP*, 486-88). Dans *Appius and Virginia* (1559-1567) de R.B., donnant raison à Pierre Boiastuau², Appius, comme tant d'autres amoureux³, se dit plus tourmenté que Sisyphe et Tantale (*AV*, 500).

Cependant les peintures à thème mythologique dont les Élisabéthains décoiraient leurs manoirs, ou qu'ils avaient l'occasion d'admirer lors de leurs voyages en France et en Italie, et qui représentaient parfois « the gods in sundrie shapes, / Committing headdie ryots, incest, rapes » (*Hero and Leander*, I. 143-44) pouvaient associer dans leur esprit aux fables des dieux antiques l'éclat des nudités, la sensualité des formes, l'audace des sujets. La mythologie se prête volontiers à quelques polissonneries dans les premières pages de *The Golden Aphroditis* de John Grange, et fournit la trame de la plupart des poèmes érotiques, de *Scylla's Metamorphosis* à *Venus and Adonis*, *Hero and Leander* ou *Cephalus and*

1. Ed. Davenport, Liverpool, Liverpool U.P., 1951, vers 628-30.

2. *Le Theatre du Monde*, Paris, de Mamef, 1580 : « Si l'amoureux est lettré, et qu'il ait quelque peu l'esprit esveillé, vous le verrez [...] faire le Sisyphe, jouer le Tantale, feindre le Titie » (90) ; dans la traduction anglaise de John Alday, les amoureux « counterfaite *Sisiphus*, playe *Tantalus*, fayne *Titius*, with a thousand other toyes », *The Theatre or rule of the world*, Londres, Thomas East pour John Wyght, 1581, p. 196.

3. Aussi Lyly, *Euphues and his England*, *The Complete Works*, éd. Bond, OUP, 1967 (1902), vol. 2, p. 111 ; Baptista Mantuanus, *Eclogs*, tr. Turberville, 1567, fol. 7r° ; Watson, *Hekatompathia* (1582), 51, 62 ; Turberville, *Songs and Sonets*, 1567, fol. 16r°-18r° ; John Grange, *The Golden Aphroditis*, 1577, sig. G4v°, etc.

*Procris*⁴. L'entrée du juge, dans *Appius and Virginia*, retardée jusqu'au vers 346 pour apparaître plus dramatique, est marquée par un discours mythologique dont les thèmes ne laissent aucun doute sur le rôle que doit jouer celui qui le prononce. Cela commence par une évocation des chefs-d'œuvre de l'art antique, qui ne sauraient donner qu'une faible image des charmes de Virginia :

O fond Apelles, prattling fool, why boasteth thou so much,
The famous't piece thou mad'st in Greece, whose lineaments were such?
(354-55)

Le mythe apparaît bientôt, sous la forme de l'aventure de Pygmalion, dont l'amour insensé pour une œuvre de marbre donne la mesure de la passion du juge pour une femme réelle (356-60) ; Apelle et Pygmalion, certes, étaient déjà mentionnés par Chaucer dans le *Phisiciens Tale* (13-18), où la beauté de Virginia exprime la supériorité de la Nature, instrument du Créateur, sur le travail des hommes, fussent-ils artistes de génie. Il en va tout autrement dans les paroles d'Appius :

[...] why dost thou, deceived man, for beauty of thy work,
In such a sort with fond desire, where no kind life did lurk,
With raging fits, thou fool, run mad, O fond Pigmalion ? (356-58)

La folie prend le devant de la scène, dévastatrice, mais moins encore que la passion qui anime le juge. C'est un désir aussi dévorant que cherchent à provoquer les invites amoureuses des femmes lascives, dont les propos sucrés sont pleins de promesses paradisiaques. La Cléopâtre de *Caesar and Pompey*, dès sa première apparition sur scène, élabore une longue tirade, tout alanguie d'adjectifs, parsemée de violettes et de primevères, dans laquelle elle évoque les amours cosmiques de la Terre et du « gracieux fils d'Hypérion, aux tresses dorées » (473-84) ; elle dont le visage est pour Antoine « un jardin des délices » qui surpasse de loin « Adonis fayned Bowre » (570), lui promet de le conduire

[...] to a Royall goulden bowre,
Fayrer then that wherein great *Jove* doth sit,
And heaves up boles of *Nectar* to his Queene. (819-21)

Elles ne sont guère différentes, les modulations enchanteresses qui animent les propos de la reine de *Lust's Dominion* (1600). Avec des mots flatteurs qui rappellent les évocations sensuelles de Gaveston (*EdwII*, I.i.50-70), elle promet à Eleazar des pages aussi séduisants que Ganymède, dont les yeux lui serviront de miroir lorsqu'il se devra vêtir (I.i.50-54). L'imagination d'Eugenia enjolive les mythes, les alourdit d'arabesques compliquées, s'attarde à plaisir, savoure chaque détail nouveau qu'il lui plaît d'inventer. Dans une allusion indirecte aux amours de Mars et Vénus,

[...] in a net of twisted silk and gold
In my all-naked arms, thy self shalt lie (I.i.59-60),

4. Un courant plus osé, non sans lien avec la mythologie, est décrit par David O. Franz dans son article « "Leud Priapians" and Renaissance Pornography », *SEL*, 12 (1972), pp. 152-72 et dans son livre, *Festum Voluptatis. A Study of Renaissance Erotica*, Columbus, Ohio State UP, 1989.

elle métamorphose le piège de Vulcain en source de jouissance ; mais il n'en demeure pas moins piège, plus dangereux encore que les paradis trompeurs promis par Cléopâtre. Leur langage suffirait à décrire la nature fallacieuse et délicieusement ambiguë de ces femmes si les commentaires des autres personnages ne concouraient au même effet. Eugenia est une sirène :

[...] How often have I stopt
Thy unchaste songs from passing through mine ears (V.i.179-80),

s'exclame Eleazar. Quant à Cléopâtre, elle est Circé (CP, 865, 1159) ou Calypso (CP, 865) ; même Antoine comprend, quitte à fermer les yeux, son caractère destructeur :

I marveyle not at that which fables tell,
How ravisht *Hellen* moved the angry *Greeks*,
To undertake eleven yeares tedious seege,
To re-obtayne a beauty so divine,
When I beheld thy sweete composed face.
O onely worthy for whose matchles sake,
Another seege, and new warres should arise,
Hector be dragde about the Grecian campe,
And Troy againe consumed with Grecian fire. (CP, 506-14)

La mythologie est ici langage de l'excès, propre à traduire le vertige des passions dangereuses ; ailleurs, l'outrance mesure transforme l'éloquence en grandiloquence.

Dans *Soliman and Perseda* (c.1589-1592), l'enflure de l'hyperbole mythologique propre au langage de Basilisco est d'un effet comique. Il se croit plus vigoureux qu'Alcide (II.ii.82-83) et, prisonnier des Turcs, s'imagine qu'ils vont l'adorer comme un dieu, alors qu'il n'est question que de le circoncrire (IV.ii.16). Basilisco est un de ces lâches dont parle Bassanio dans *The Merchant of Venice*, qui ont au menton « The beards of Hercules and frowning Mars » (III.ii.85). Affalé sous Piston, qui l'empêche de se relever, le vantard gémit : « What, wouldst thou have me a Typhon, / To beare up Peleon or Ossa? » (I.iii.158-59). L'image de Typhon évoque l'outrance des moqueries de Patrocle dans *Troilus and Cressida* :

[...] when he speaks,
Tis like a chime a-mending ; with terms unsquared,
Which, from the tongue of roaring Typhon dropped,
Would seem hyperboles. (I.iii.158-61)

En se plaçant dans un rôle passif pour exprimer non l'héroïsme mais le comble de la douleur, Laertes inverse l'hyperbole (*Ham*, V.i.235-38) ; mais c'est la démesure même de ce langage qui indigna Hamlet et lui fait dévoiler sa présence (V.i.239-40 ; 267-68). « Un Rhetoricien du temps passé disoit que son mestier estoit, de choses petites les faire paroistre et trouver grandes⁵ », écrivait Montaigne : à trop agrandir, le discours mythologique paraît hypocrite.

Comme le remarque Claude-Gilbert Dubois, au mythe d'Hercule tenant ses auditeurs enchaînés par les oreilles répond celui de l'Hercule de Dürer endormant

5. *Essais*, I.ii, « De la vanité des paroles », éd. citée, p. 334.

Argus. L'un remplace la force par les vertus de l'éloquence éveillant les esprits, l'autre « utilise la parole comme un charlatan en vertu de sa puissance dormitive⁶ ». Cette dualité apparaît nettement dans *The Wounds of Civil War* (1587-1592) de Lodge où, comme l'a noté Wolfgang Clemen⁷, l'effet que produisent les paroles d'un personnage sur son interlocuteur est constamment mis en relief. Si pour les uns Scilla s'exprime en « words of mickle worth » (II.i.33), d'autres lui reprochent « Thy tongue adorn'd with flowing eloquence » (II.i.85). Antoine demande aux dieux le pouvoir de fléchir ses meurtriers :

And thou, sweet niece of Atlas, on whose lips
 And tender tongue the pliant Muses sit,
 Let gentle course of sweet aspiring speech,
 Let honey-flowing terms of weary woe,
 Let fruitful figures and delightful lines
 Enforce a spring of pity from their eyes [...] ⁸. (IV.ii.91-96)

Mais en vain. Après l'avoir décapité, les soldats regrettent ses qualités d'orateur, qu'ils ne peuvent dissocier de l'expression mythologique :

1^{er} soldat : Even in this head did all the Muses dwell ;
 The bees that sat upon the Grecian's lips
 Distill'd their honey on his temper'd tongue.
 2^e soldat : The crystal dew of fair Castalian springs,
 With gentle floatings trickled on his brains.
 The Graces kiss'd his kind and courteous brows,
 Apollo gave the beauties of his harp
 And melodies unto his pliant speech. (IV.ii.154-60)

Il n'en reste pas moins que l'éloquence mythologique n'a pas porté de fruits. Elle éveille la méfiance. Chez le parfait gentilhomme, le style élevé traduit des qualités d'esprit et de noblesse. Chez le courtisan qui ne sait qu'en singer la forme, il devient un jargon de clinquant, synonyme de vanité hypocrite. Aussi, dans *Friar Bacon and Friar Bungay* (c.1589-1592) de Greene, le gentilhomme campagnard Serlsby prétend montrer par la simplicité de son langage l'honnêteté de son caractère :

I cannot trick it up with poesies,
 Nor paint my passions with comparisons,
 Nor tell a tale of Phoebus and his loves ;
 [...]
 I cannot flatter. (x.38-45)

6. Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970, pp. 45-46 : l'auteur appuie sa démonstration sur les analyses de Marc-René Jung sur l'« Hercule gaulois », *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1966, pp. 73-93.

7. *English Tragedy Before Shakespeare*, Londres, Methuen, 1961 (Heidelberg, 1955), p. 136.

8. Dans son éd. de *Wounds*, Londres, Arnold, 1970, Joseph W. Houppert suggère que « niece of Atlas » fait allusion à Niobé. L'interprétation n'est guère convaincante, dans la mesure où rien n'associe Niobé à la maîtrise de la parole, à l'art d'émouvoir et de persuader. L'invocation d'Antoine semble s'adresser, de façon plus appropriée, à une autre petite-fille d'Atlas, Iris, que Valeriano nomme déesse de l'éloquence (*Hieroglyphiques*, LX.xxx: 805d) et qui peut être aussi associée à la douleur (AWW, Liii.141-43).

L'expression mythologique cherche à toucher selon des conventions que les Élisabéthains reconnaissent pour telles. Sa technique diffère peu de celle du poète, qui ne saurait évoquer la beauté de sa maîtresse qu'en termes de roses et de lis, ou de celle du portraitiste, qui se plaît à représenter son modèle dans une pose figée dont il souligne surtout les symétries, avec l'inévitable motif floral, et toujours les mêmes outremers, roses, et verts, rehaussés de vieil or et d'argent. Le *topos* mythologique souligne une correspondance terme à terme entre le signifiant et le signifié, une régularité sans surprise, un équilibre des formes, qui sont en harmonie avec la rigueur métrique des premières tragédies élisabéthaines ou les recherches géométriques des portraitistes. Mais le parallélisme n'endigé jamais totalement la mouvance des formes, qui bientôt s'accroît. Les miniatures d'Isaac Oliver, comme le portrait d'un homme de vingt-sept ans (1590, Victoria and Albert Museum, P. 37-1941), celui de la petite fille de cinq ans tenant un œillet rouge (1590, Victoria and Albert Museum, P.146-1910) ou de la petite fille de quatre ans tenant une pomme (1590, Victoria and Albert Museum, P. 145-1910), introduisent, grâce au jeu délicat des ombres et de la lumière, ou le traitement naturaliste des mains, une profondeur, une animation qu'exclut le formalisme de Hillyard. Dans *A Midsummer Night's Dream*, au moment où les rôles se redistribuent sans cesse, les formes se décomposent et se recomposent, les lis et les roses n'ornent plus le visage de l'Aimée mais celui de l'Amant,

Most radiant Pyramus, most lily-white of hue,
Of colour like the red rose on triumphant briar. (III.i. 88-89)

Les signifiants trahissent les signifiés, les déclamations tragiques en deviennent comiques; les protestations amoureuses, évoquant la fidélité de Shafalus à Procrus (V.i.196-97), au-delà du pataquès, cachent un mythe de la confusion tragique des signes (à la vue d'un tremblement du feuillage, Céphale tue Procris en croyant viser une bête sauvage dissimulée dans le buisson). La même erreur d'interprétation cause la perte de Pyrame (à la vue d'un vêtement taché de sang il croit Thisbé morte et se tue). Les deux mythes déclarent les potentialités tragiques de l'instabilité du signe, qui s'empare de l'expression mythologique elle-même, lorsque la déclaration d'amour se métamorphose en sinistre présage, dont les menaces, ici dispersées dans un éclat de rire, se font de plus en plus graves dans les œuvres tragiques.

Signes mouvants

Les migrations du symbole

Dans la plupart des premières tragédies élisabéthaines, chaque acte, précédé d'une pantomime emblématique ou introduit par une divinité protatique, est conclu par les réflexions d'un chœur, qui reprend souvent en écho les thèmes de la scène initiale. La rigidité formelle de structures parallèles et compartimentées se trouve cependant assouplie par la contamination, ou la migration, du symbole.

Dans *Gismond of Salerne* (1566) s'établit un système d'échos entre les mythes évoqués par Cupidon pour démontrer sa puissance et les *exempla* que cite le

chœur pour illustrer les conséquences funestes des passions amoureuses (I.i.29-44 et I.iv.10-28 ou IV.v.1-10). Mais de façon plus dramatique, le symbole envahit l'action. Le Prologue de Cupidon évoque les ravages produits par l'amour : « I drink the lovers blood, / and eate the living hart within his brest » (I.i.11-12). Lorsque le chœur qui suit le deuxième acte vante le modèle des femmes fidèles, Portia, Pénélope, Lucrece..., il n'omet pas de citer la reine Artémise, qui

[...] thought not an heape of stones,
 though they the worldes wonder were full wide,
 a worthy grave wherin to rest the bones
 of her dead Lord, for ever to abide :
 but drank his hart, and made her tender brest his tombe. (II.iv.17-22)

Le « cœur mangé » devient, par un retournement total, image de la sublime beauté d'un amour fidèle ; peut-être aussi demeure-t-il, à l'arrière-plan, symbole de passion violente, de l'irrésistible désir, ici poussé à l'extrême, qu'ont les amants de « recevoir en eux l'aimé tout entier⁹ ». Ce retournement prépare la scène horrible où, l'image devenue réalité, Tancred contraint sa fille à manger le cœur de son amant. La scène ne se réduit pas à un spectacle d'horreur gratuite : colorée par la métaphore et l'allusion qui précèdent, elle en accueille le double symbolisme ; Gismond, en punition de ses passions, non seulement mange son propre cœur, au sens figuré, mais celui de son amant, au sens propre. Ce faisant, elle devient aussi une seconde Artémise, fidèle à Guishard par-delà la mort, et la douleur du châtement purifie et ennoblit la passion. Cette organisation des symboles est au centre même de l'esthétique de la pièce, qui, entre les *exempla* moralisateurs des chœurs et les triomphes dont s'enorgueillit Cupidon, oscille aussi entre la condamnation didactique des passions forcenées et l'ardente peinture d'un amour romantique.

L'expansion du symbole, limitée au plan verbal, mais qui organise la structure thématique de la tragédie, est à l'œuvre dès *Gorboduc* (1562). Eubulus cherche à dissuader le roi d'abandonner le royaume à ses fils : il lui rappelle l'histoire de Phaéton (I.ii.330-31), *exemplum* immédiatement repris par le chœur (I.ii.385-87). De ces allusions naissent deux séries d'images. La première a pour thème la course du char et la bride du cheval. Le roi « guide » le royaume (I.ii.4) et espère que sa succession se fera « with unbroken course » (I.ii.8). Philander craint que soit dérangé, par la décision de Gorboduc, « le cours de la nature » (I.ii.205) comme fut perturbée par Phaéton la course du soleil. Cette perversion de l'ordre naturel est d'autant plus à redouter que les princes ne sont pas correctement « guidés ». L'image du cheval à bien dresser revient souvent ; pour Philaster, l'exemple que peut donner le roi à ses fils « Is fittest guider of their youthful years » (I.ii.225). Le second chœur déplore les excès qui se produisent

9. Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, VII.vi, p. 251. Ni Marsile Ficin, ni Aulu-Gelle (*Nuits attiques*, X.18), ni Valère Maxime (IV.6, *De amore conjugali externorum*, 1) ne parlent du cœur, mais du corps réduit en cendres ; on aurait pu penser la variante inventée par les auteurs de *GS* pour mieux adapter l'histoire à leur thème, mais ils pouvaient la trouver chez Cooper, qui, avant eux, donne cette version nouvelle, qu'il ne doit pas au *Dictionarium ... Poeticum* d'Estienne. En revanche, la version de Boccace était plus atténuée : Gismonde se contentait de boire le poison qu'elle avait versé dans la coupe contenant le cœur de Guiscard (*Le Décaméron*, Quatrième Journée, Première Nouvelle, tr. J. Bourciez, Paris, Garnier, 1967, p. 277).

When youth not bridled with a guiding stay
Is left to random of their own delight. (II.ii.83-84)

Et lorsque commence la guerre fratricide, Philander veut encore espérer que le roi parviendra à réconcilier ses fils avant qu'ils ne se précipitent dans la bataille « with unbridled race » (III.i.112). L'assimilation est renforcée par le jeu de mots entre *reign* et *rein* : comme le déplore le premier chœur, Gorboduc « yields the reign into his children's hand » (I.ii.390) et Dordan conseille à Ferrex de se contenter qu'on lui ait donné « So large a reign » (II.i.48) en lui permettant de « guider » (II. i.35) la moitié du royaume. Les princes, d'abord comparés à Phaéton, sont entraînés par leurs mauvais conseillers, assimilés aux chevaux, mais prennent bientôt à leur tour figure animale lorsque eux-mêmes « s'embal- lent ». La bride qui leur fait défaut est celle que tient à la main, dans l'iconologie de la Renaissance, la figure de Némésis-Tempérance.

L'image de la chute de Phaéton, qui domine les deux premiers actes, envahit avec encore plus d'intensité le troisième, avec désormais le thème de la conflagration. Dès le deuxième acte, la haine « s'allume » et risque de tout « consumer » (II.ii.81-82) ; les cœurs et les têtes sont « enflammés » (II.ii.93 ; III.i.36). La rage destructrice est un véritable brasier (III.i.77-78, 97, 101, 103-04, 115, 119), qui menace de dévorer le roi, ses fils, son royaume (III.i.41). Aussi Gorboduc appelle-t-il sur ses fils et sur lui-même la vengeance que Jupiter exerça sur Phaéton, « Send down your wasting flames from wrathful skies » (III.i.25). Ce feu, qui embrase bientôt toute la pièce, devient le feu bien réel, impitoyable, de la guerre civile (III.i.188 ; V.ii.95), qui détruit les cités du royaume (V.ii.227). Dans les deux derniers actes, les images de feu sont combattues par les images de sang, seul capable d'éteindre la flamme dévastatrice.

Ainsi le mythe de Phaéton ne se limite pas à fournir un symbole commode aux personnages moralisateurs. Il définit la structure dramatique : le père ne sait pas gouverner ses fils, qui « s'emballent », et portent le feu à tout le royaume, ce feu même les détruit, comme il détruit leurs parents et leurs sujets ; le même mythe informe aussi la structure poétique : les images de « déchaînement » font place aux images d'« embrasement », qui sont à leur tour submergées par les images de « sang ». C'est avec une efficace vigueur que *Gorboduc*, dans un dépouillement et une rigueur logique presque classiques, met en œuvre le pouvoir structurant du symbole.

Les failles de l'ironie

Par ailleurs, en opérant la référence d'un texte à un autre, l'allusion mythologique introduit un arrière-plan par rapport auquel se fait la lecture. On déchiffre un palimpseste dont les écritures antérieures ne seraient pas totalement effacées, et viendraient interférer avec le texte présent. Dans le décalage entre les deux textes, qui ne sont jamais exactement superposés, s'insinue souvent l'ironie. Vladimir Jankélévitch a noté quelque parenté entre l'expression allégorique et l'ironie¹⁰ ; elles peuvent apparaître (si l'on ne retient qu'un aspect particulier et limité de l'ironie) comme deux modes du symbolique. Il y a dans tout symbole

10. *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1980 (1964), p. 42 sqq.

un lien entre l'objet symbolisé et ce qui le représente ; mais aussi une disjonction qui marque leur différence. L'expression est allégorique ou ironique selon que l'on met à dessein l'accent soit sur la conjonction, soit sur la disjonction, le second terme demeurant toujours, bien entendu, mais en retrait. Si l'on admet cette présentation, quelque rudimentaire qu'elle soit, l'on verra que les tragédies des années 1560-1580 privilégient le mode allégorique, tandis que la nouvelle manière des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix favorise plutôt le mode ironique, qui correspond à l'intégration dramatique du symbole. Quand Appius s'écrie

[...] how Tarquin Lucrece fair by force did once oppress,
Even so will I Virginia use (AV, 559-60),

l'on entend, venant de derrière la scène, la voix de la Conscience répliquer :

What bloody death with open shame
Did Tarquin gain in end ? (563-64)

La forme médiévale du débat oppose deux aspects « contradictoires » de l'histoire. Dans les tragédies postérieures, lorsque disparaît le rôle de Conscience, l'usage demeure d'allusions dont le personnage qui les emploie ne comprend pas l'entière portée – mais dont les implications sont perçues par l'auditoire, qui, à l'instar de Conscience, mais à son propre usage, complète l'allusion en trouvant la répartie demeurée implicite.

Sur cela se greffe l'influence de Chaucer et surtout celle d'Ovide. Phèdre, par exemple, écrit à Hippolyte, pour le convaincre de céder à ses désirs, que d'autres chasseurs que lui, et tout aussi vaillants, surent ne pas refuser les sollicitations de l'amour ; Céphale s'abandonna dans les bras de l'Aurore ; Adonis se laissa choyer par Vénus ; Méléagre ne dédaigna point Atalante. Rhétorique persuasive, mais qui porte à faux. Car c'est oublier que Céphale délaissa l'Aurore pour Procris, amour qui lui fut néfaste ; le sort d'Adonis, et celui de Méléagre, ne furent pas plus heureux : l'amour que propose Phèdre est entaché de mort¹¹.

Dans *Friar Bacon and Friar Bungay*, Margaret envisage deux aspects contradictoires du mythe : « Shall I be Helen in my froward fates / As I am Helen in my matchless hue / And set rich Suffolk with my face afire ? » (x.93-95). L'ironie d'une image mal adaptée ou mal comprise est devenue procédé courant dans les années 1590-1595, comme l'atteste le jeu littéraire que constitue la démonstration d'Edward III, dans la pièce qui porte son nom. Le roi, tout à son amour pour la comtesse de Salisbury, demande à Lodwick de composer le compliment qu'il pourra lui dire : « More fair and chaste than is the queen of shades » (II.i.141), commence le secrétaire, mais pour se voir immédiatement interrompre :

That line hath two faults, gross and palpable :
Compar 'st thou her to the pale queen of night,
Who, being set in dark, seems therefore light ?
What is she, when the sun lifts up his head,
But like a fading taper, dim and dead ? (142-46)

11. *Héroïdes*, « Phèdre à Hippolyte », 93-100 ; ce passage est analysé par Alan Sinfield, *Dramatic Monologue*, Londres, Methuen, 1977, p. 47.

Le roi pense à la fois à la pâleur, au caractère changeant de la lune, et à son identification à Diane, déesse de la chasteté, ce qui lui fait rejeter la comparaison, « For I had rather have her chas'd, than chaste » (153). Mais l'objection reste la plupart du temps implicite ; il y a dès lors invite à considérer l'image en profondeur, c'est-à-dire pas uniquement à fleur de texte, dans son apparence superficielle, mais en gardant à la mémoire la possibilité d'un contradicteur potentiel. De tous les mythes, Appius choisit, pour exprimer son désir, celui d'Hermaphrodite :

O gods above, bend down to hear my cry,
As once ye did to Salmacis, in pond hard Lycia by.
O that Virginia were in case as sometime Salmacis,
And in Hermaphroditus stead myself might seek my bliss !
Ah gods, would I unfold her arms complecting of my neck ?
Or would I hurt her nimble hand, or yield her such a check ?
Would I gainsay her tender skin to bathe, where I do wash,
Or else refuse her soft, sweet lips to touch my naked flesh ? (AV, 360-67)

Sa pensée rejoint celle du poème contemporain¹² de George Turberville, *The Lover wisheth to be conjoynd and fast linckt with his Ladie never to sunder* : l'Amant, s'il était dans la position d'Hermaphrodite, n'en aurait pas les pudeurs :

I would not strive, I would not stirre awhit,
(As did *Cyllenus* Sunne that stately Whight :)
But wel I content to be *Hermaphrodit*,
Would cling as close to thee as ere I might,
And laugh to thinke my hap so good to bee,
As in such sort fast to be linckt with thee. (fols. 34v°-35r°)

Le tableau mythologique, suffisant en lui-même pour représenter la rêverie concupiscente, est en contrepoint ironique avec la situation réelle de la pièce, où Virginia se refuse à Appius ; c'était au contraire Salmacis qui éprouvait du désir pour un Hermaphrodite ou passif ou réticent, comme le soulignera Marlowe (semblable à Salmacis, Hero « her body throes / Upon his bosome, where with yeelding eyes, / She offers up her selfe a sacrifice », *Hero and Leander*, II.46-48), ou, de façon plus développée, Francis Beaumont dans *Salmacis and Hermaphroditus* (1602), où « the more she did the boy bessech, / The more he powted at her wanton speech » (785-86). L'allusion d'Appius s'enrichit sans doute des interprétations moralisantes que l'on donnait couramment de la fable, où Salmacis figurait les pièges de la sensualité féminine¹³. C'est-à-dire que le juge détourne l'expression mythologique de ses fonctions communément acceptées, en renversant les rôles, en projetant sa propre luxure sur Virginia, qu'il voudrait licencieuse, en pervertissant le sens moral et objurgateur de la fable pour en faire un fantasme érotique. Appius n'est pas tant défini par le seul fait que son

12. Chambers dit la pièce antérieure à 1567/1568 (*The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1923, vol. 4, p. 3) et Harbage propose comme limites 1559-1567 (*Annals of English Drama*, Londres, Methuen, 1964, pp. 38-39). Les *Songs and Sonets* de Turberville sont publiés à Londres (Henry Denham) en 1567.

13. Il est possible que R.B. ait connu *The pleasant fable of Hermaphroditus and Salmacis* de T. Peend, publiée en 1565, d'après laquelle Hermaphrodite (le jeune homme pur au sortir de l'enfance) succombe à Salmacis (le péché).

langage est mythologique, ou même que les thèmes choisis sont ici érotiques, mais par la façon dont il corrompt le langage des mythes, dont il en détourne la rhétorique pour qu'elle serve ses propres fins, de la même façon qu'il use de sa fonction de juge pour la mettre au service de ses passions dépravées.

Le langage de la reine Elinor, dans *Edward I* (1590-1593) de Peele, trahit ses prétentions ridicules, que ce soit lorsqu'elle décrit les honneurs extravagants qu'elle imagine dus à son fils (1610 *sqq.*) ou l'éclat dont elle se croit entourée. La voici qui rêve à sa gloire :

The world shall wonder at our majestie,
As if the daughter of eternal Ops,
Turn'd to the likeness of Vermilion fumes,
When from her cloudy womb the Centaurs lept,
Were in her royal seat enthronised. (240-44)

Sous la brillance ostentatoire se cache, maligne, l'inadéquation voulue de l'image ; sans doute la reine se compare-t-elle à Junon, mais dans la seule fable où sa majesté n'est qu'apparence trompeuse, simple vapeur inconsistante, et où sa beauté n'éblouit pas l'univers mais suscite la bestialité d'Ixion et produit les monstrueux Centaures, dont Conti soulignait l'orgueil et l'insolence¹⁴. Significativement, l'utilisation ironique de l'image est l'un des rares procédés de l'expression mythologique à trouver grâce auprès de Fulke Greville. Dans *Mustapha* (c.1594-c.1596), Soliman, persuadé que son fils intrigue contre lui, ne retient de la fable de Phaéton que l'aspect qui lui plaît : le fils prit la place dévolue à son père. Mustapha est donc pour lui

[...] this glorious *Phaeton* here,
That would at once subvert this State, and Me. (IV.iii.124-25)

Soliman fausse le mythe en isolant un élément qui, hors de son contexte, change de signification, il trahit ainsi ses préjugés et son manque de discernement. Phaéton n'usa pas de fraude pour obtenir la place de Phébus, et la catastrophe qu'il provoqua est imputable autant à l'imprudence du père qu'à la prétention du fils ; l'esprit partial ne peut percevoir la totalité du mythe. L'éclatante évidence de l'exhibition mythologique ne peut faire oublier ce qui se cache dans l'ombre de l'allusion.

L'éclatement du signe

En usant d'identifications mythologiques, le personnage crée un rôle. Ainsi Fallerio s'écrie :

I am *Actaeon*; I do beare about
My hornes of shame and inhumanitie. (2LT, 2194-95)

Ou, dans *Alphonsus, Emperor of Germany* (1604 ?), Saxon pleurant la mort de l'Empereur :

14. *Mythologia*, VII.v. Voir aussi John Ford, *The Broken Heart* (c.1625-1633), IV.i.69-73 : « Ixion, ayming / To embrace Juno, bosom'd but a cloud, / And begat Centaures: 'tis an useful morall: / Ambition hatch'd in clouds of meere opinion / Proves but in birth a prodigie ».

Methinks I now present Mark Antony
 Folding dead Julius Caesar in mine arms.
 No, no, I rather will present Achilles
 And on Patroclus' tomb do sacrifice. (V.i.354-57)

Les personnages « rejouent » un mythe tragique, lorsque Lorrique imagine de faire subir à Martha le sort qui fut déjà celui de Lavinia (« Make her a Philomel, prove Tereus », *Hoffman*, 2293), ou un mythe amoureux, comme dans les invitations d'Ithamore à Bellamira (*Jew*, IV.ii.86-96), d'Hoffman à Martha (*Hoffman*, 2442-50) ou d'Eugenia au More (*LD*, I.i.49-51, 59-60).

Ailleurs, l'homme est le jouet de dieux cruels, spectateurs amusés du théâtre du monde. En reprochant aux dieux de se délecter du spectacle des « sad pageants of men's miseries » (*Sel.*, 1279), Bajazet anticipe l'amertume de Gloucester dans *King Lear* (IV.i.36) ou celle de Coriolan : « The gods look down, and this unnatural scene / They laugh at » (*Cor.*, V.iii.184-85). En revanche, le héros machiavélique se transforme en metteur en scène ; tandis que Sarlois élabore ses intrigues pour en réjouir Némésis, qui les applaudira de ses mains tachées de sang (*Hoffman*, 1294-95), Eleazar consacre ses meurtres à Tragédie, ou à Vengeance :

Now Tragedy thou Minion of the night,
Rhamnusias pew-fellow; to thee I'll sing
 Upon an harp made of dead Spanish bones
 [...] O! Saint Revenge : to thee
 I consecrate my Murders, all my stabs,
 My bloody labours, tortures, stratagems :
 The volume of all wounds, that wound from me ;
 Mine is the stage, thine is the Tragedy. (*LD*, 48-51, 56-60)

Le langage d'Eleazar montre le caractère essentiellement corrompateur du personnage, qui installe un ressort de destruction au sein des puissances créatrices ; il pervertit les valeurs religieuses en « consacrant » le meurtre à « sainte Vengeance » ; la musique naît de la mort, et l'œuvre littéraire, la fécondité de l'écriture, représente pour lui la profusion de blessures portées à ses victimes, « The volume of all wounds, that wound from me » ; le jeu de mots non seulement trahit la perversité d'une jubilation maligne, mais suggère une homologie profonde entre la succession de blessures infligées et le déroulement d'un volume (au sens de *volumen*), entre la torture et la poésie ; l'art théâtral, image de création, se confond avec son action dévastatrice. En mettant le meurtre en scène, il transforme le mythe en effrayante réalité : « Where thou stand'st now », dit-il à son complice Baltazar,

[...] there must Hortensio hang,
 Like *Tantalus* in a maw-eating pang :
 There, *Baltazar*, must Prince Philip stand,
 Like damn'd *Prometheus*; and to act his part,
 Shal have a dagger sticking at his heart. (*LD*, V.iii.71-75)

La démétaphorisation qu'implique le passage à l'acte (qui est aussi une théâtralisation) matérialise l'imaginaire, l'aigle de Prométhée se mue en vulgaire poignard ; langage des vivantes synthèses, la mythologie, comme l'accomplissement littéraire, théâtral ou religieux, est mise au service de l'anéantissement.

Semblable démythologisation du mythe de Prométhée exprime dans *King Lear* (II.iv.136-37) une poignante intériorisation de la souffrance. Dans les deux cas, la même transformation fondamentale a eu lieu de ce qui devrait apporter vie et fécondité en ce qui apporte la mort. La métaphore traditionnelle qui transforme le monde en théâtre souligne la faiblesse de l'acteur manipulé, pour qui le réel n'a pas plus de consistance qu'une fiction, et la faculté du manipulateur d'organiser le réel comme s'il s'agissait d'une fiction à laquelle il donnerait vie. Elle s'accompagne d'une confusion des signes qui s'accroît à l'occasion des spectacles mythologiques insérés. Dans *Thomas of Woodstock* (1591-1595), des gentilhommes viennent témoigner au duc leur affection en lui proposant un divertissement. Leur entrée – comme lorsque les acteurs arrivent à Elsinor (*Hamlet*, II.ii) – représente l'irruption de couleurs et de rires, d'un entrain joyeux et bon enfant dans un univers étouffant, oppressant et douloureux. Et pendant que des serviteurs s'empressent gaiement d'apporter des torches, que d'autres accordent leurs instruments de musique dans le brouhaha qui annonce la fête, que d'autres encourent les sièges, Thomas souligne le contraste :

We must accept their loves, although the times
Are no way suited now for masques and revels. (2059-60)

Entre d'abord Cynthia, précédant les acteurs masqués, pour demander la permission de les introduire. Elle se présente sous la forme de Diane chasseresse, qui, après avoir débarrassé les forêts de Calydon et d'Arden des monstres qui les peuplaient, vient à Plashy

To hunt these forests where we hear there lies
A cruel tusked boar, whose terror flies
Through this large kingdom, and with fear and dread
Strikes her amazed greatness pale and dead. (2074-77)

Thomas interprète ce spectacle. Sa première observation, « We shall have a clear night, the moon directs the masque » (2091), est chargée d'ironie dramatique, puisque la nuit qui s'annonce, loin d'être claire, aura l'obscurité du mensonge et de la trahison. La seconde, faite lors de l'entrée des « chasseurs » qui accompagnent Diane, est tout aussi aveugle ; encouragé peut-être par les moralisations de la chasse de Méléagre selon lesquelles le sanglier figure un brigand¹⁵, il croit reconnaître une allusion à la nécessité de débarrasser le royaume de ses parasites (2105-07). Mais en Angleterre, en ce moment, le prince, loin de chasser les « voleurs », fait ligue avec eux, et Woodstock s'effraie que le sanglier que l'on traque ne soit le roi lui-même (2114-16, 2128-30). Pour Sprenge en effet, « Ce sanglier, c'est le tyran cruel, / Qui tout détruit de ses piétinements¹⁶ ». Or Woodstock (qui, en tant que duc de Gloucester – comme plus tard le futur Richard III – porte un sanglier dans ses armes) ne comprend pas que c'est lui-même qui se trouve aux abois et que Richard, loin d'être menacé, dirige les chasseurs. Après les interprétations erronées de Thomas, vient, triomphante, méprisante, accablante, celle du roi :

15. Schuler, *Fab. Ov.*, p. 317 ; Valeriano (*Hieroglyphiques*, IX.xviii, p. 108b) suivant Plutarque (*Thésée*, 9).

16. *Metamorphoses Ovidii ... expositae*, fol. 97 v°.

This is the cave that keeps the tusked boar
That roots up England's vineyards uncontrolled. (2135-36)

Mais celui-ci inverse la fable, dans la mesure où Diane, si elle fut chasserresse, n'a jamais traqué le sanglier de Calydon auquel est identifié Woodstock ; c'est bien elle, au contraire, qui l'a suscité, pour se venger de l'impiété d'Oenée¹⁷. Le rôle de la déesse est ici travesti – de la même façon que celui du roi – et la « libératrice » dissimule la « vengeresse » ; mais en fait, c'est l'honnêteté qu'il s'agit de châtier. L'intérêt du symbolisme du masque est qu'il a perdu toute limpidité, s'est fait opaque pour montrer l'aveuglement des uns, la duplicité des autres. Le déguisement même des personnages est symbolique, et il est remarquable que Woodstock soit emmené prisonnier avec, pour étouffer ses protestations, le masque d'un de ses agresseurs collé sur le visage, comme si lui étaient imputés à la fois son aveuglement, qui ne lui a pas permis de reconnaître, parmi ses ennemis, le roi, et sa clairvoyance, qui l'a si souvent conduit à tenter de démasquer les courtisans corrompus.

La pièce intérieure de *The Spanish Tragedy* (1582-1592) a sensiblement les mêmes fonctions ; sa trame rappelle celle de la pièce, sa nature théâtrale souligne le thème de l'illusion et de la tromperie, le symbolisme mythologique en est à la fois clair et mystificateur¹⁸. Dans *The Spanish Tragedy* comme dans *Woodstock*, le spectacle, pièce ou masque, signe de réjouissance, de bonheur, de fête, est au service de la vengeance et du meurtre¹⁹.

On voit dans le *Mustapha* de Fulke Greville une ingénieuse variante des possibilités dramatiques du symbolisme visuel. Plus de pantomime, de masque, de théâtre ; l'emblème apparaît, plus humblement, brodé sur un étendard. Rossa, seconde épouse de l'empereur Soliman, vient de tuer leur fille Camena, qu'elle accuse d'avoir comploté contre le régime, avec la complicité d'Achmat. Sur quoi les soupçons reposent-ils, demande le monarque, quelle preuve a permis de les confondre ? Et Rossa tend alors, triomphante, un guidon décoré, dit-elle, par les soins de la coupable :

Saturne here feeds on Children that be his.
His word ;
A fatall winding sheet Succession is. (IV.iii.92-93)

L'image de Saturne dévorant ses enfants signale les problèmes posés par le passage inharmonieux d'une génération à une autre ; elle est surtout assez floue pour se prêter, un peu comme les prédictions des oracles, à diverses interprétations. Il s'agit d'un avertissement destiné à Mustapha, pour qu'il se garde de son père, prêt à le « dévorer » par peur d'être un jour détrôné. Non sans habileté, Rossa suggère une autre lecture, que Soliman trouve d'autant plus plausible qu'elle flatte ses préjugés. Il s'agit d'après elle d'un encouragement voilé à imiter la conduite de Jupiter envers Saturne, et à prévenir les projets de Soliman en le renversant. L'interprétation du symbole équivaut ici à une preuve, si grande est sa force de conviction ; il n'est pas de preuve plus éclatante, semble-t-il, que la résolution,

17 Diodore de Sicile, *Bibl. Hist.*, IV.34, Apollodore, *Bibl.*, I.8.2 ; Ov., *Met.*, VIII. 273 sqq.

18 Voir *infra*, pp. 42-44.

19 Sur la « fête massacre », voir François Laroque, *Shakespeare et la fête*, Paris, P.U.F., 1988, pp. 288-91.

apparemment satisfaisante, d'une énigme. Mais preuve dérisoire, puisque le langage couvert, obscur, de l'emblème, variant selon le point de vue de celui qui le déchiffre, pourrait recevoir au moins deux lectures, et que Rossa joue de l'ambiguïté pour que l'empereur y trouve bien ce qu'il a peur – et envie – d'y découvrir.

L'interprétation symbolique est désormais au centre de la relation entre les personnages, et ce sont leurs choix de lecture, perspicaces ou erronés, qui sont en question lorsqu'il leur faut, par exemple, déchiffrer le symbolisme d'*imprese* (*EdwII*, II.ii ; *Per.*, II.ii), celui des coffrets de *The Merchant of Venice*, celui des rêves (*JC*, II.ii) ou celui des spectacles issus du chaudron des sorcières (*Macb.*, IV.i). L'interrogation sur l'acte d'interpréter, sur la fonction et la nature des signes, englobe le problème du langage mythologique sans se limiter à lui. Le regard se porte en même temps sur la relation théâtrale et, plus généralement, sur la fonction de l'art.

La désintégration du signe est au cœur de la tragédie, sous la forme d'une scission entre image et vérité, d'une inadéquation entre la représentation et l'objet représenté. Une apparence illusoire se substitue au réel qu'elle prétend traduire. Ou bien, l'image perd toute signification en regard d'une réalité qu'elle ne sait qu'appauvrir, et devant laquelle elle s'efface. Au moment de mourir dans les affres de l'empoisonnement, Aretus s'écrie, dans *The Tragedy of Valentinian* (1610-1614) de John Fletcher :

The brazen Bull of *Phalaris* was feignd,
The miseries of soules despising Heaven,
But Emblems of my torments —
[...] Fire a flattery,
And all the Poets tales of sad *Avernus*,
To my paines lesse then fictions. (V.ii.101-06)

Ailleurs, la distinction entre la représentation et la réalité représentée se brouille. Ce qui n'est qu'image peut brutalement se transformer en horrible réalité, comme dans la démétaphorisation qui structure *Gismond of Salerne*. Dans *Charlemagne or The Distracted Emperor* (1584-c.1605), lorsque le protagoniste découvre à son réveil qu'il tient embrassée l'impératrice morte, il lui semble qu'un emblème commun vient de prendre corps :

[...] Ha! what creatures thys ?
deathe coopelld to my bosome, to my chayre ?
What traytor shewd thys embleme ? (II.i.549-51)

Comme l'avait remarqué l'un des preux,

[...] Mizentius wrathe,
that tyed the dead to the liveinge, seemes in hym
the Joy of all mans wishes. (II.i.381-83)

Ce dont Whitney fait un emblème²⁰ devient ici réalité – à l'instant même où, paradoxalement, la réalité devient emblématique : l'épouse aimée est réduite par Charlemagne au statut de *memento mori*.

20. *A Choice of Emblems*, p. 99.

