



HAL
open science

La guerre et ses représentations dans l'Italie selon Shakespeare

Sophie Chiari

► **To cite this version:**

Sophie Chiari. La guerre et ses représentations dans l'Italie selon Shakespeare. Jean-François Lattarico. La guerre mise en scène. Théâtre et conflits dans l'Italie du XVIIe siècle, Chemins de traverse, 2012, 978-2-313-00419-7. hal-01719237

HAL Id: hal-01719237

<https://hal.science/hal-01719237>

Submitted on 28 Feb 2018

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

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

La guerre et ses représentations dans l'Italie selon Shakespeare

Sophie Chiari (LERMA, Université de Provence)

Il n'existe pas de théâtre sans conflit. Dans *Hamlet* (1601), Shakespeare recourt à une mise en abyme de cet art du spectacle en faisant venir une troupe d'acteurs itinérants au château d'Elseneur. Après avoir pris connaissance des grandes lignes de la pièce à laquelle il va assister, le nouveau roi du Danemark s'apprête à regarder une pantomime (« dumb show ») dont l'histoire rappelle étrangement le meurtre dont il est soupçonné à l'encontre du vieil Hamlet. Lorsque Claudius, un peu inquiet, demande au prince : « Comment appelez-vous cette pièce ? », Hamlet lui répond aussitôt :

La souricière. Pardi, métaphoriquement ! Cette pièce est l'image d'un meurtre commis à Vienne. Gonzague est le nom du duc, sa femme s'appelle Baptista. Vous allez voir, c'est un chef-d'œuvre de crapulerie, mais qu'importe ? Votre Majesté, et nous qui avons l'âme libre, cela ne nous touche pas¹.

Dans un contexte pourtant bien danois, Hamlet choisit une pièce italienne pour tenter de « piéger la conscience du roi [Claudius] ». Le surnom qu'il lui donne (« La souricière ») évoque d'abord ironiquement la reine Gertrude, appelée « la souris » (« the mouse ») par Claudius. Au-delà de cette évocation et des sous-entendus sexuels que son titre suggère², le contenu de « la souricière » s'avère prometteur. En effet, cette pièce dans la pièce met en scène un conflit d'ordre familial qui oppose Lucianus à Gonzague. La pantomime qui suit montre Lucianus en train de verser du poison dans l'oreille de son adversaire endormi dans

¹ « KING: What do you call the play? / HAMLET: *The Mousetrap*. Marry, how tropically! This play is the image of a murder done in Viena. Gonzago is the duke's name, his wife Baptista. You shall see anon, 'tis a knavish piece of work, but what of that? Your majesty, and we that have free souls, it touches not ». Voir William Shakespeare, *Hamlet*, dans *Tragédies. Oeuvres complètes*, I, éd. Jean-Michel Déprats avec le concours de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 834 (version anglaise)-835 (traduction française), 3.2.223-227.

² Sur ce point, voir Patricia Parker, « Pogliot Plunning in Shakespeare (and Others) », *Esthétiques de la Nouveauté à la Renaissance*, eds. François Laroque et Franck Lessay, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 52 (pp. 41-58).

son jardin. Une fois son crime accompli, le meurtrier gagne les faveurs de la femme de sa propre victime. « L'histoire est parvenue jusqu'à nous, écrite dans un excellent italien », insiste Hamlet³. Si, en réalité, Shakespeare lui-même ne s'appuyait probablement pas ici sur une pièce d'origine italienne, il avait en revanche sans doute eu connaissance de l'étrange destin du vrai duc d'Urbino, assassiné en 1538. Son meurtrier lui avait, dit-on, versé du poison dans les oreilles⁴.

1. La vision shakespearienne de l'Italie, entre clichés et réalisme

Le fait que le dramaturge s'inspire, ou prétende ouvertement s'inspirer d'une anecdote transalpine, afin de démasquer le « mauvais » roi en lui tendant le miroir de sa propre culpabilité n'est pas anodin.

D'une part, il faut rappeler que les sujets élisabéthains les plus lettrés sont familiarisés avec la culture et l'histoire parfois sanglante de leurs contemporains italiens. Ils connaissent généralement l'ouvrage du Florentin Francesco Guicciardini, *Historia di Italia* (Florence, 1561), qui commence en 1490 pour se terminer en 1534. S'ils ne lisent pas nécessairement le livre dans sa langue d'origine, ils peuvent en revanche facilement accéder à la traduction anglaise de Geoffrey Fenton, publiée à trois reprises entre 1579 et 1618 et, de ce fait, ils n'ignorent rien des troubles qui secouent l'Italie de la Renaissance⁵. **Illustration 1**

D'autre part, on sait que, dans son œuvre, Shakespeare accorde une place de choix à l'Italie et aux Italiens⁶. Les fictions italiennes étaient alors nombreuses et, à une époque où l'imitation et la réécriture primaient sur l'originalité, elles constituaient un réservoir où les auteurs élisabéthains et jacobéens puisaient allègrement, d'autant qu'elles faisaient souvent l'objet d'une traduction dans la langue anglaise. Shakespeare fréquentait probablement l'un des traducteurs les plus réputés de l'époque, un dénommé John Florio, né en Angleterre de parents italiens et resté célèbre pour sa version anglaise des *Essais* de Montaigne⁷. Florio était

³ Ibid., p. 836-837: « The story is extant, and written in very choice Italian », 3.2.246-246.

⁴ Patricia Parker, « Murder in Guyana », *Shakespeare Studies*, vol. 28, University of Cincinnati, Vanderbilt University. Center for Shakespeare Studies, Fairleigh Dickinson Univ Press, 2000, p. 170 (p. 169-174).

⁵ Voir Geoffrey Fenton (trad.), *The Historie of Guicciardin Conteyning the Warres of Italie and Other Parties*, Londres, Thomas Vautrouillier, 1579, STC (2^e éd.) n°12458a. Pour sa traduction, Fenton s'appuie en réalité sur la version française du traducteur Jérôme Chomedey, publiée en 1568. Fenton n'aura de cesse d'utiliser l'anticléricalisme de Francesco Guicciardini (1483-1540) pour promouvoir l'anticatholicisme de ses contemporains. Quant à l'ouvrage de Machiavel, *Historie Fiorentine* (Florence, 1537), il sera traduit en anglais quelques années plus tard, en 1595, par Thomas Bedingfield.

⁶ Plus de douze de ses pièces (sur un total de trente-huit, soit près d'une pièce sur trois) mettent en scène l'Italie.

⁷ John Florio, *The Essayes, or, Morall, Politike and Militarie Discourses*, Londres, 1603. Il n'existe aucune preuve tangible attestant du fait que Shakespeare connaissait personnellement Florio. En revanche, les travaux de

en outre connu pour ses nombreux ouvrages bilingues, dont *A World of Words* (1598) ainsi que sa version augmentée, publiée en 1611⁸. Dans ce dernier glossaire, John Florio définit le conflit, ou « conflitto », de la façon suivante : « a conflict, a fight, a discomfiture » (« un conflit, un combat, une déconfiture »)⁹. Le conflit vu par les contemporains de Shakespeare recouvre donc en partie une réalité dysphorique, où règne la « déconfiture ». Si l'on se penche ensuite sur la définition que Florio donne du mot « guerra », voici ce que l'on trouve : « warre, or warfare. Also strife, contention, discord, enmitie, etc. » (« guerre, ou lutte. Aussi dissension, dispute, discorde, inimitié, etc. »)¹⁰. Il n'est donc guère surprenant que discordes et déconfitures caractérisent de nombreuses pièces historiques composées par Shakespeare, *Richard III* (1595) en tête : on se souvient en effet des derniers mots prononcés par Richard, battu par le futur Henri VII d'Angleterre lors de la bataille de Bosworth : « Un cheval ! Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! »¹¹. Le dramaturge, lorsqu'il composait ce que l'in-folio de 1623 regroupe sous le terme d'« Histories », consultait sans doute de nombreux traités, en anglais ou en latin, détaillant différents types de stratégies et de conduites martiales, tels celui de Végèce, *De Re Militari*, traduit en anglais en 1572 par un certain John Saddler, de Nicolas Machiavel, *L'art de la guerre* (1521) — dialogue peu controversé en Angleterre, contrairement au *Prince* (1531), et traduit dès 1560 par Peter Whitehorne sous le titre de *The Arte of Warre* — ou encore du juriste espagnol Balthazar Ayala, *De Jure et Officiis Bellicis el Discipline Libri Tres* (Douai, 1582)¹².

Néanmoins, lorsqu'on examine en détail les pièces dont l'intrigue se déroule en Italie, on s'aperçoit que la guerre change de nature, et que Shakespeare n'éprouve alors nul besoin de consulter des traités sur l'art de la guerre¹³. Les Italiens tels que les voit le dramaturge peuvent

Florio lui étaient familiers. Dans *Peines d'Amour Perdues*, le maître d'école, Holofernes, dit un proverbe tout droit des *First Fruits*, un dialogue bilingue anglais-italien publié pour la première fois en 1578 (« Venetia, Venetia, chi non ti vede non ti pretia »). Dans *La Tempête*, la première scène de l'acte 2 est en partie issue de la traduction des *Essais* de Montaigne. Pour davantage de détails sur ces points, consulter l'entrée de Desmond O'Connor, « Florio, John (1553–1625) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004. Édition en ligne de janvier 2008, consultée le 7 juillet 2011 : <http://www.oxforddnb.com/view/article/9758>

⁸ Florio n'est toutefois pas le premier à avoir publié un lexique Italien-Anglais en Angleterre. Cet honneur revient à William Thomas, dont le dictionnaire, *Principal Rules of the Italian Grammer, with a Dictionarie for the better understandyng of Boccace, Petrarcha, and Dante*, parut à Londres en 1550. Sur l'influence exercée par les lexiques de Florio, voir D. J. O'Connor, « John Florio's Contribution to Italian-English Lexicography », *Italica*, 49:1, printemps 1972, pp. 49-67.

⁹ John Florio, *Queen Anna's New World of Words*, Londres, 1611, p. 116.

¹⁰ *Ibid.*, p. 224.

¹¹ « A horse ! A horse ! My kingdom for a horse ! ». Voir William Shakespeare, *La Tragédie de Richard III*, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Shakespeare. Histoires*, vol. I (œuvres complètes, III). Éd. publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, 5.4.7.

¹² L'ouvrage sera réédité à Anvers en 1597.

¹³ Cet article ne prend bien sûr pas en compte les pièces romaines (*Titus Andronicus*, *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, et *Coriolan*) qui concernent l'Italie antique.

certes se montrer vaniteux, calculateurs, assoiffés de pouvoir, mais les batailles qu'ils mènent pour avoir gain de cause n'entraînent pas, ou peu, de corps à corps. Si déconfiture il y a, elle n'est visible sur aucun champ de bataille. Elle est intellectualisée, en quelque sorte, ce qui montre d'emblée que Shakespeare n'adhère pas nécessairement à tous les stéréotypes véhiculés par ses contemporains. Fait surprenant, il arrive même que l'Italie soit perçue comme un refuge, une terre pacifique où de valeureux combattants viendraient finir leur existence loin des affres de la guerre. Que l'on en juge par cet exemple tiré de *La Tragédie du roi Richard II* (1595) :

CARLISLE :

Maintes fois Norfolk le banni a combattu
Pour Jésus-Christ en terre chrétienne,
Déployant l'étendard de la croix chrétienne
Contre les noirs païens, les Turcs, les Sarrasins,
Et fatigué par ses travaux guerriers, il s'est retiré
En Italie, et là à Venise il a donné
Son corps à la terre de ce beau pays,
Et son âme pure au Christ, son capitaine,
Sous la bannière duquel il avait si longtemps combattu.

(4.1.92-100)¹⁴

Un infime détail trouvé dans la deuxième édition des *Chroniques* de Raphael Holinshed (1587), source principale de la pièce, a donc retenu l'attention du dramaturge : Mowbray, duc de Norfolk, est mort exilé à Venise (probablement de la peste) après avoir participé à diverses croisades pour défendre la Chrétienté. Dans la pièce de Shakespeare, la Sérénissime accueille donc ceux qui mènent des guerres justes et leur procure un repos mérité.

Si certains des membres de sa compagnie se sont bel et bien rendus en Italie, Shakespeare lui-même ne semble jamais avoir quitté l'Angleterre. Sa connaissance des Italiens étant par conséquent indirecte et partielle, il a dû s'en tenir aux informations rapportées par d'autres. Sir Henry Wotton, futur ambassadeur du roi d'Angleterre, décrit par exemple dans sa correspondance la ville de Florence comme « un paradis peuplé de diables » (« a paradise

¹⁴ William Shakespeare, *La Tragédie du Roi Richard II*, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Shakespeare. Histoires*. Vol. II. Éd. publiée sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 1-215.

inhabited with devils »)¹⁵ et, au-delà de Florence, perçoit l'Italie tout entière comme une terre de paradoxes, où l'on rencontre à la fois les hommes les plus vertueux et les créatures les plus mauvaises qui soient. Shakespeare, qui possède un savoir essentiellement livresque de l'Europe continentale, n'a sans doute pas lu tous les témoignages de ses contemporains. Il ne peut néanmoins ignorer les portraits caricaturaux que l'on trouve un peu partout dans les écrits élisabéthains : l'Italien, papiste par excellence, est le diable incarné¹⁶. Il est machiavélique au sens le plus péjoratif du terme. *Le Prince* n'est en effet pas traduit dans l'Angleterre de la Renaissance¹⁷. Aussi, même si certains étudiants éclairés détiennent un exemplaire italien du traité de Machiavel, qu'ils connaissent dans le détail¹⁸, la grande majorité des contemporains de Shakespeare ignorent ce que le Florentin a réellement écrit. Par conséquent, les Anglais subissent l'influence du brûlot rédigé par le Huguenot Innocent Gentillet, l'*Anti-Machiavel*, publié à Genève en 1576, et traduit outre-manche quelques années plus tard par un certain Simon Patericke¹⁹. **Illustration 2.** Machiavel incarne tous les vices, et les Anglais n'hésitent pas à jouer sur son nom en le désignant comme un « make evil », celui qui propage le mal. Les Italiens, déjà ostracisés depuis la rupture avec Rome sous le règne d'Henri VIII, deviennent alors infréquentables aux yeux des Elisabéthains et des Jacobéens. Ils sont tout simplement perfides par nature. On le voit par exemple dans un opuscule daté de 1592 et intitulé *A Quip for an Upstart Courtier* (soit, en français, *Comment brocarder un courtisan parvenu ?*), dans lequel Robert Greene²⁰ se livre à une attaque virulente contre les « abominables » travers des Italiens :

¹⁵ Wotton écrivait cela dans une lettre datée de 1592 et destinée à Lord Zouche. Voir Logan Persall Smith, *The Life and Letters of Sir Henry Wotton*, 2 vols, Oxford, (1907) 1966, vol. 1, p. 281.

¹⁶ Pour un exemple de discrédit systématique jeté sur les modes et les mœurs italiennes, on consultera le très populaire ouvrage du pédagogue élisabéthain Roger Ascham, *Le maître d'école (The scholemaster)*, publié à Londres en 1570. Voir l'analyse de Michael Wyatt dans *The Italian Encounter with Tudor England : a cultural politics of translation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 159-65.

¹⁷ Il faut attendre 1640 pour que soit publiée la traduction anglaise d'Edward Dacres. Voir *Nicholas Machiavel's Prince. Also, the life of Castruccio Castracani of Lucca. And the meanes Duke Valentine us'd to put to death Vitellozzo Vitelli, Oliverotto of Fermo, Paul, and the Duke of Gravina. Translated out of Italian into English; by E.D. With some animadversions noting and taxing his errors*. Londres, W. Hils, 1640, STC (2^e éd.) n° 17168.

¹⁸ John Wolfe, un imprimeur spécialisé dans la diffusion de textes italiens en Angleterre, avait cherché à réhabiliter Machiavel en publiant la version italienne du *Prince* en 1584. Sur Wolfe et ses pratiques peu orthodoxes, voir Joseph Loewenstein, *The Author's Due*, Londres, The University of Chicago Press, 2002, chap. 2, et plus particulièrement pp. 30-38.

¹⁹ Simon Patericke (trad.), *A Discourse upon the Meanes of Wel Governing and Maintaining in Good Peace, a Kingdome, or Other Principalitie. (...) Against Nicholas Machiavell the Florentine*. Londres, Adam Islip, 1602, STC (2^e éd.) n° 11743. On notera toutefois que « [I]es premières manifestations franchement hostiles à Machiavel commencent avec la vague de xénophobie qui salue le mariage de Mary Tudor au roi d'Espagne Philippe II, et s'amplifient vers 1568 quand Mary Stuart débarque sur le sol anglais, encouragées par des pamphlets Huguenots venus de France et d'Écosse ». Voir Dominique Goy-Blanquet, *William Shakespeare. Richard III*, Paris, Didier Erudition, CNED, 1999, p. 96

²⁰ Robert Greene (1558-92), l'un des premiers écrivains professionnels de la période élisabéthaine, est resté célèbre pour avoir qualifié Shakespeare de « corbeau parvenu » (« upstart crow ») dans un libelle satirique

Et alors que vous dites être né en Italie & appelé ici par nos courtisans, nous pourrions maudire celui qui vous a fait venir le premier en Angleterre, car vous n'y êtes venu pas seul, mais accompagné d'une multitude d'abominables vices, n'ornant votre vantardise que d'insultes contagieuses, d'orgueil, de vanité, de sodomie et d'étranges empoisonnements avec lesquels vous avez infecté cette île glorieuse²¹.

Ces clichés sur le tempérament et la débauche sexuelle des Italiens reflètent parfaitement les croyances élisabéthaines. Ainsi, les cités italiennes, symboles de corruption, sont fréquemment assimilées à des lieux de perdition qui doivent servir de contre-exemple à l'Angleterre.

Paradoxalement, l'Italie, pour Shakespeare, est la métaphore idéale de l'Angleterre. C'est en tout cas celle qui lui permet d'échapper à la censure tout en critiquant indirectement le pouvoir en place. L'Italie n'est pas donc pas le négatif de l'Angleterre, mais plutôt un voile derrière lequel se cache et s'abrite le dramaturge qui, tout comme ses contemporains les plus célèbres, Ben Jonson en tête, critique son propre royaume en feignant de dénoncer les vices d'autrui. Les spectateurs londoniens n'étaient sans doute pas dupes, et avaient appris à décrypter l'Italie à travers leurs propres références, typiquement élisabéthaines.

2. L'Italie ou la mise en scène du conflit amoureux : guerre des sexes et guerre des clans

L'une des toutes premières pièces de Shakespeare, *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (1590-1594), présente une impressionnante liste de lieux scéniques alors même que le théâtre élisabéthain se caractérise par l'absence de tout décor. Le dramaturge nous entraîne à Vérone, Milan, Mantoue, Éphèse, Vienne, Messine, dans le royaume de Navarre, dans un bois près d'Athènes, à Venise, à Belmont, dans la forêt d'Arden, à Padoue, à Roussillon, à Paris, à Florence, à Marseille, en Illyrie, en Sicile, en Bohême... L'Italie, simplement évoquée par le pouvoir des mots, est donc un cadre multiple et métamorphique où se nouent et se dénouent

publié peu de temps après sa mort, en septembre 1592. Il est fort possible que le libelle en question, *Greenes, groats-worth of witte, bought with a million of repentance* (que l'on peut traduire par *Quatre sous d'esprit pour un million de repentirs*), ne soit en réalité pas de Greene, mais de l'un de ses contemporains, Henry Chettle.

²¹ Robert Greene, *A quip for an upstart courtier*, Londres, 1592. STC (2nd ed.) n° 12301a.3: « And whereas thou saiest thou wert born in Italy and caled hether by our courtiers, him may we curse that brought thee first into England; for thou camest not alone, but accompanied with multitude of abhominable vices, hanging on thy bombast nothing but infectious abuses and vaine glory, self-love, sodomie and strange poisonings, wherewith thou hast infected this glorious Iland [...] ». (D^f)

les conflits d'intérêt, et où font rage les complots amoureux. Lorsque Protée tombe amoureux de Sylvia, déjà fiancée à Valentin, tout se complique, et Protée menace même de violer Sylvia, qui lui sera finalement généreusement offerte par son ami Valentin. La guerre, ici, est celle des sentiments, et si duel il y a, il est uniquement verbal : l'Italie délie les langues.

On pourrait en dire de même au sujet de *La Mégère apprivoisée*, autre comédie de jeunesse composée vers 1592, dont l'intrigue se situe cette fois à Padoue, ville où Lucentio, originaire de Pise, est venu terminer ses études — mais on le sait, les étudiants sont les nouveaux chevaliers de la Renaissance, âpres au combat et courtisans en diable. Padoue, ville d'art, est donc présentée comme le lieu du savoir et de l'aventure où les jeunes gens viennent tenter leur chance. La vision d'une cité matérialiste ne s'imposera que progressivement aux spectateurs. *La Mégère Apprivoisée* est sans doute l'une des pièces les plus italiennes jamais écrites par Shakespeare, car certains de ses personnages semblent tout droit sortis de la *commedia del' arte*, et le dramaturge prend en outre un malin plaisir à émailler sa comédie de phrases entièrement rédigées en italien, du moins au cours du premier acte. Une fois encore, nulle bataille ne vient rompre les dialogues, et si guerre il y a, il s'agit d'une impitoyable guerre des sexes²², tant et si bien que l'on finit par suffoquer à Padoue. La pièce met en scène un vaste charivari (« skimmington ride », en anglais), où la mégère italienne fait l'objet d'une punition à la fois publique et rituelle pour avoir cherché à s'émanciper²³. Or, même si l'action se situe au cœur de l'Italie, l'Angleterre n'est jamais très loin. Après leur mariage, les deux époux se rendent en effet dans la maison de campagne de Petruchio et, comme le souligne Christophe Camard,

[o]n passe alors de Padoue située dans le « pleasant garden of great Italy » à une réalité soudainement très anglaise, celle d'une maison de campagne où il fait un froid glacial, et où, tout à coup, les noms des personnages ont changé. En effet, les domestiques ici ne s'appellent plus Grumio, Tranio ou Biondello, mais Curtis, Peter, Nathaniel, Gabriel, Walter, Rafe ou encore Gregory. Nous sommes ici à quelques kilomètres de Padoue, mais bel et bien en Angleterre²⁴.

²² Voir Maurice Abiteboul, « La Guerre des sexes dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare : perversion, subversion et conversion », *Théâtres du Monde*, VII, 1997, p. 37-47.

²³ Voir sur ce point Nathalie Vienne-Guerrin, « La réécriture de la 'Mégère' dans le théâtre de Shakespeare », *Réécritures : colloque du 15 mai 1997 et 6-7 novembre 1998*, éd. Jean-Pierre Maquerlot, Publication Universités de Rouen et du Havre, 2000, p. 85 (p. 77-92).

²⁴ Christophe Camard, « La géographie de l'Italie Shakespearienne : du réel à l'imaginaire », *Géographies imaginaires*, éd. Laurence Villard, Publication Universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 256 (p. 245-260).

Ce décrochage géographique montre à quel point l'Italie et l'Angleterre, terres de contrastes apparents, sont voisines dans l'esprit de Shakespeare. Les disputes, les échauffourées et les discordances sont les mêmes ici et ailleurs.

Ces menus conflits vont atteindre leur apogée dans *Roméo et Juliette*, tragédie de jeunesse dans laquelle le dramaturge nous conte l'histoire d'amoureux nés sous une étoile contraire (« star-crossed lovers », Prologue 6), et situe la violence au cœur de Vérone, pourtant initialement décrite comme la « belle Vérone » (« fair Verona », Prologue 2). Rapidement, la piazza devient un champ de bataille, et la cité se retrouve au bord de la guerre civile. Toutefois, elle ne sombre pas, et ses querelles restent essentiellement d'ordre privé. D'une part, parce que les parents des deux jeunes amoureux appartiennent à des clans rivaux, les Capulet et les Montague. C'est donc sur fond de haine ancestrale que se déroule l'intrigue, et comme le souligne François Laroque, « [l]a vendetta à laquelle se livrent les deux grandes familles de Vérone paraît aussi âpre et inéluctable que les ravages de la guerre des Deux-Roses décrite dans les trois parties d'*Henri VI* [...] »²⁵. D'autre part, parce que la lumineuse Juliette est courtisée par deux hommes, Pâris, puis Roméo. Or, l'amour, dans la tragédie, semble causer encore plus de dégâts que la guerre des clans. Car si cette dernière entraîne la mort de Mercutio et de Tybalt, au cours de l'acte III²⁶, la passion dévorante des protagonistes, qui ne peut trouver libre cours que dans une Vérone nocturne²⁷, tue quant à elle pas moins de trois personnes, à savoir Roméo, Juliette, et Pâris. De manière significative, même lorsque les cadavres de Romeo et Juliette seront étendus posés dos à dos sur scène, les familles resteront rivales. Elles viendront leur dire adieu, mais chaque clan restera de son côté. Ce n'est qu'avec le dramaturge James Howard, qui transformera la tragédie de Shakespeare en tragicomédie, que l'amour des deux héros triomphera de la lutte des clans. À la fin du 17^e siècle, Roméo et Juliette réchapperont à la mort, et un dénouement heureux résoudra tous les conflits de la pièce²⁸. Plus tard encore, avec Berlioz le romantique, Frère Laurence exhortera les ennemis à se réconcilier devant les dépouilles du jeune couple²⁹.

²⁵ William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, Nouvelle traduction de François Laroque et Jean-Pierre Villquin, Préface et notes de François Laroque, Paris, Le livre de Poche, 2005, p. 13.

²⁶ Lorsque Mercutio est sur le point de mourir au combat, sa mort même se joue sur le mode comique : « you shall find me a grave man », dit-il à Roméo. En anglais, « grave » signifie « sérieux », et désigne également la tombe. Voir William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, éd. cit., p. 102, 3.1.100-101 : « je serai muet comme une tombe ».

²⁷ Pour signaler les scènes nocturnes, on avait recours à des torches, des bougies ou des lanternes. Voir par exemple la dernière scène de *Roméo et Juliette*, où Pâris et Roméo entrent en portant des torches.

²⁸ La tragicomédie de Howard fut jouée en 1663-1664 à Lincoln's Inn Fields.

²⁹ Je fais ici référence à la symphonie dramatique d'Hector Berlioz, *Roméo et Juliette*, composée en 1839.

3. La guerre tronquée, cachée, avortée : la menace perpétuelle

De manière surprenante, alors que Shakespeare a prouvé par ailleurs qu'il maîtrisait parfaitement la technique particulière des scènes de bataille, on constate qu'il se refuse à montrer des états-cités en guerre ouverte. L'Italie renaissante était pourtant en proie à d'incessants conflits³⁰. Alors, pourquoi cet évitement, cette béance dans toutes les pièces « italiennes » du dramaturge ? Tout d'abord, parce qu'au cours du 16^e siècle,

[l]a démilitarisation de la noblesse italienne est illustrée par le courtisan de Castiglione, s'astreignant à des exercices guerriers détournés de leurs fin premières. Le corps musclé du fantassin esthétisé en corps gracieux du courtisan rend compte de l'évolution encourue par l'exercice guerrier. La guerre devient une éventualité ; l'exercice ne prépare plus qu'accessoirement et potentiellement à la guerre³¹.

L'ouvrage de Castiglione avait été traduit dès 1561 en Angleterre³² et avait même bénéficié d'une édition trilingue Italien-Français-Anglais en 1588³³. **Illustration 3.** *Le livre du courtisan* (1528) était donc connu des contemporains de Shakespeare, et avait sans nul doute contribué à propager l'image d'un courtisan italien certes prêt à combattre, en théorie, mais en réalité peu rompu aux techniques militaires et au quotidien des soldats.

Toutefois, les guerres qui sévissaient dans l'Italie de la Renaissance ne sont pas restées ignorées des Anglais qui, à la fin du 16^e siècle, commencent à faire la distinction entre fiction et littérature. L'hypothèse la plus probable venant expliquer l'absence de guerre italienne dans le théâtre de Shakespeare tient donc au fait que si les guerres italiennes sont obscènes, ou hors-scène, c'est peut-être parce qu'elles reflètent une réalité politique morcelée très éloignée de ce qu'était la situation de l'Angleterre aux 16^e et 17^e siècles. Alors que l'Italie se composait d'une mosaïque de petits états, les contemporains de Shakespeare assistaient en 1603 à la réunion pacifique des couronnes d'Angleterre et d'Écosse. On voit donc qu'à la

³⁰ Jack D'Amico, *Shakespeare and Italy: the City and the Stage*, University Press of Florida, 2001, p. 157.

³¹ Frédérique Verrier, Christian Bec, *Les armes de Minerve : l'humanisme militaire dans l'Italie du 16^e siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 174.

³² Thomas Hoby, *The courtier of Count Baldessar Castilio divided into foure bookes. Very necessary and profitable for yonge gentilmen and gentilwomen abiding in court, palaice or place*, Londres, 1561. On pense que Shakespeare s'est inspiré de ce texte pour évoquer l'histoire d'amour de Béatrice et Bénédict dans *Beaucoup de bruit pour rien* (1598-1599).

³³ Le texte anglais de cette édition était celui de Thomas Hoby et la traduction française était celle de Gabriel Chapuis. Voir *The Courtier of Count Baldessar Castilio Devided into Foure Bookes. Verie necessarie and profitable for young gentlemen and gentlewomen abiding in court, pallace, or place, done into English by Thomas Hobby*, Londres, John Wolfe, 1588, STC (2^e éd.) n° 4781.

logique de l'éparpillement, les sujets d'Élisabeth et de Jacques Ier préfèrent celle du remembrement.

Il arrive toutefois que, même si on ne la voit jamais, les personnages imaginés par Shakespeare parlent entre eux d'une guerre italienne, comme c'est le cas dans *Peines d'amour perdues* (1594-1595), au sein de la deuxième scène de l'acte I. Le roi leur ayant refusé l'autorisation de s'enrôler dans les guerres d'Italie, Bertram et Parolles, tels deux petits garçons prêts à en découdre, projettent en effet de rejoindre en secret les batailles transalpines. Shakespeare situe ce projet avant même que Bertram n'ait eu vent du mariage forcé qu'on veut lui imposer avec Helena. Ce faisant, le dramaturge s'écarte de sa source³⁴, où le personnage correspondant, Beltramo, qui est déjà un époux, demande la permission de retourner dans son pays pour y consommer son mariage. En réalité, il désobéit pour se rendre en Toscane participer aux combats qui y font rage (« And when he was on horsebacke hee went not thither but toke his journey into Tuscan »). Chez Shakespeare, le comportement de Bertram, induit par Parolles, est donc plus excusable, puisque son envie de partir au combat ne nuit plus à aucune femme, mais témoigne plutôt d'une certaine soif de gloire et de liberté³⁵. Les conflits italiens, paradoxalement, apparaissent séduisants et excitants : on y participe pour montrer sa valeur. Combattre est ici un rite de passage de l'adolescence à l'âge adulte. Hélène, pourtant, exprimera son inquiétude au sujet de Bertram, en l'imaginant être « la cible des mousquets enfumés » (« the mark / Of smoky muskets » 3.2.107-108), armes fréquemment utilisées de l'autre côté des Alpes.

Mais lorsque Shakespeare cesse d'évoquer l'Italie pour y pénétrer véritablement, tout combat corporel tend à s'évaporer. Ou plutôt, il change de nature et se fait plus sournois, plus rampant, plus menaçant. Il vient s'attaquer aux cités rêvées, vastes cabinets de curiosités à ciel ouvert. Parmi les cités italiennes qui enflamment l'imagination des dramaturges de la Renaissance anglaise, Venise, à mi-chemin entre Orient et Occident, tient une place de choix. Les avis des Anglais sur la cité s'avèrent extrêmement variables. Certes, il s'agit d'une ville italienne, ce qui suffit à la ranger dans la catégorie des cités aux mœurs licencieuses. Pourtant, lorsqu'on lit les *Crudités* du voyageur anglais Thomas Coryate, Venise y est paradoxalement décrite comme une cité « vierge » (« mayden ») n'ayant jamais été conquise. Il s'agit de « la plus jolie demoiselle, oui, du plus riche Parangon et de la plus riche Reine de la Chrétienté »

³⁴ Dans *Peines d'amour perdues*, Shakespeare transpose un conte de Boccace, « Gillette de Narbonne », traduit par William Painter comme la trente-huitième histoire (« The Thirty Eighth Novell ») de son recueil intitulé *The Palace of Pleasure* (1566).

³⁵ R. M. Smallwood, « The Design of *All's Well that Ends Well* », *The Cambridge Shakespeare Library: Shakespeare Criticism*, éd. Catherine M. S. Alexander, Cambridge University Press, 2003, p. 136 (p. 132-154).

(« The fairest Lady, yea the richest Paragon and Queene of Christendome »)³⁶. Il faut pourtant reconnaître que, de par sa position géographique, c'est aussi une ville où les tensions sont exacerbées et dans laquelle s'opposent les idéaux de deux civilisations aussi différentes que complémentaires. Dans *Le Marchand de Venise* (1596-1597) par exemple, Venise est bel et bien un lieu de conflits dont la vision poétique, jusque-là véhiculée par les écrits de voyage, et la perception caricaturale, portée par une multitude de pamphlets contre les Italiens, s'effacent toutes deux au profit d'une perception plus pragmatique de la ville. Shakespeare s'intéresse essentiellement au Rialto, symbole de la puissance économique de la cité, et le juif italien qu'il y dépeint, Shylock, est au premier abord perçu comme l'ennemi de la civilisation chrétienne³⁷. Il est en effet celui qui thésaurise pendant que les autres dépensent et s'amuse. La guerre entre juifs et chrétiens affleure à chaque vers, mais à Venise, les litiges entraînent une audience et se règlent donc non par un corps à corps mais par un procès (acte 4, scène 1) où les mots font office de coups de poignard portés à l'adversaire. La Sérénissime est en effet un lieu de civilité et de cruauté extrêmes, où la loi empêche les hommes de se battre, mais les condamne souvent avec une grande sévérité :

PORTIA

Attends, Juif,
La loi n'en a pas encore fini avec toi.
Dans les lois de Venise, il est écrit que si l'on
Peut prouver qu'un étranger, par des moyens
Directs ou indirects, s'en est pris à la vie
D'un citoyen, quel qu'il soit, la personne qui est
Victime de ses machinations est en droit
De saisir la moitié de ses biens ; l'autre moitié
Ira dans le trésor privé de l'Etat,
Et la vie du coupable sera alors soumise

³⁶ Thomas Coryate, *Coryats Crudities*, Londres, 1611, p. 160. Voir aussi à ce sujet l'article de Jonathan Bate, « The Elizabethans in Italy », *Travel and Drama in Shakespeare's Time*, éd. Jean-Pierre Maquerlot et Michèle Willems, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 55-74.

³⁷ Shakespeare n'est pas le premier à mettre Venise en scène à l'époque élisabéthaine. Un masque de George Gascoigne, *A Devise of a Maske for the right honorable Viscout Montacute* (1575), montre pour la première fois une « Venise fictionnelle ». Selon Anne Geoffroy, « la victoire navale de la Sainte Ligue contre les Ottomans à Lépante, fournit la toile de fond du masque ». Voir Anne Geoffroy, « L'invention de Venise : A Devise of a Maske de George Gascoigne », *Shakespeare et la Cité*, Actes du Congrès organisé par la Société Française Shakespeare les 11, 12 et 13 mars 2010. Textes réunis par Pierre Kapitaniak, sous la direction de Dominique Goy-Blanquet, 2011, p. 109 (p. 107-119). Voir le site Internet : <http://www.societefrancaiseshakespeare.org/docannexe/fichier/1640/geoffroy2010.pdf>

A la grâce du seul doge, le tout sans appel³⁸.

Dans cet extrait, la loi telle qu'elle est interprétée par Portia entre en conflit avec la justice, et c'est ce conflit-là que Venise met en exergue³⁹. Parce que Shylock le marginal, l'étranger, ne cesse dans la pièce de se réclamer de la Loi, celle qui lui impose sa propre religion, Portia lui oppose une interprétation technique et littérale de la loi, celle de la Justice. Juifs et Chrétiens finissent donc par combattre avec les mêmes armes. Aussi le dramaturge renonce-t-il à tout manichéisme, contrairement à ce que l'on a souvent dit, et en fin de compte Shylock apparaît aussi cruel que misérable, converti de force à la religion chrétienne et dépouillé de toutes ses richesses. Ce jeu de nuances, ces conflits permanents entre loi et équité, cette mise en scène à la fois comique et tragique de la férocité, expliquent peut-être la raison pour laquelle la pièce de Shakespeare connut tant de succès au début du 17^e siècle. On sait en effet qu'elle fut jouée par deux fois à la cour de Jacques Ier, en février 1605, avant d'être adaptée à la Restauration sous le titre du *Juif de Venise*. Antonio, le « marchand » du titre, est alors considéré comme un personnage superflu. À l'aube du 18^e siècle, Shylock l'usurier devient celui dont la cruauté fascine tout en suscitant le rejet. Celui qu'on aime détester se métamorphose en personnage non plus ambigu, mais véritablement effrayant.

Quelques années après avoir écrit *Le Marchand de Venise*, Shakespeare met à nouveau la Sérénissime en scène, et ce sont encore une fois les relations entre Venise et un étranger peu ou mal assimilé à la population locale que le dramaturge se plaît à explorer. Le Juif cède la place au Maure, ancien esclave issu de nulle part. Dans *Othello* (1602-1604), pièce directement inspirée par l'*Hecatommithi* (1566) de Giraldi Cinthio⁴⁰ et jouée pour la première fois en 1604, la Cité des Doges n'est pourtant pas le seul espace soumis à l'imaginaire des spectateurs. En effet, l'intrigue se déroule dans deux lieux différents : Venise et Chypre. Venise (qui évoque la déesse de l'amour, Vénus) est le théâtre d'une histoire amoureuse plutôt joyeuse, que l'on pourrait qualifier de comique. C'est aussi le lieu qui fournit aux

³⁸ « Tarry, Jew : / The law hath yet another hold on you. / It is enacted in the laws of Venice, / If it be proved against an alien / That by direct or indirect attempts / He seek the life of any citizen, / The party 'gainst the which he doth contrive / Shall seize one half his goods; the other half / Comes to the privy coffer of the state; / And the offender's life lies in the mercy / Of the duke only, 'gainst all other voice ». William Shakespeare, *Le Marchand de Venise*. Édition établie, présentée et annotée par François Laroque. Traduction de François Laroque. Paris, Le Livre de Poche, 4.1.343-353, p. 148.

³⁹ Dans un ouvrage provocateur intitulé *Kill All the Lawyers? Shakespeare's Legal Appeal*, (University of Nebraska Press, 2005) un juriste américain, Daniel J. Kornstein, conseille à Shylock de faire appel contre le jugement de Portia (voir en particulier le chapitre 4).

⁴⁰ Shakespeare a emprunté directement à l'original (le septième conte de la troisième décennie raconte l'histoire d'un capitaine maure prenant Desdemona pour épouse), mais il s'est aussi appuyé sur une traduction française de Gabriel Chappuy, publiée en 1584 dans le *Premier Volume des Cents Excellentes Nouvelles*. Voir William Shakespeare, *Othello*, éd. Norman Sanders, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 3.

spectateurs le contexte social et militaire d'où sont originaire Othello, le cocu imaginaire, et sa femme, la blanche Desdémone. Si, à Venise, le conflit entre Chrétiens et Turcs couve, il n'éclate pas. Par contraste, Chypre, lieu de l'aliénation et de l'isolation, déclenchera toute une série d'événements tragiques provoqués par la jalousie du personnage titre⁴¹. Ironiquement, ce respectable chef Maure s'est mis au service de la cité de Venise pour faire la guerre aux Turcs, guerre promise au spectateur dès le premier acte de la pièce. Ce combat maritime, qui n'est pas sans rappeler aux Anglais la bataille de Lépante⁴², est très attendu, et il est remarquable à plus d'un titre.

D'une part, parce que la menace turque est presque totalement absente de l'œuvre de Cinthio. Paola Pugliatti rappelle ainsi que

[l]a menace de la flotte turque n'est qu'une simple allusion dans la principale source de Shakespeare [...], tandis que dans *Othello*, elle amorce un tournant et sert à la fois à accélérer le rythme de l'action et à accroître le prestige du protagoniste, qui est vu depuis le début comme le seul capable d'écarter le danger militaire et politique, et aussi comme un défenseur de la Chrétienté⁴³.

D'autre part, parce Shakespeare ne montre jamais la bataille des Vénitiens contre les Turcs. Elle ne se déroule pas même hors-scène, comme on aurait pu s'y attendre, mais tourne court à cause du mauvais temps qui coule la flotte turque. En cela, cette bataille avortée ne rappelle pas seulement les événements de 1570-1571. Elle évoque également le souvenir de l'Invincible Armada (1588), où les troupes de Philippe II vaincues par les Anglais furent non seulement victimes de leurs propres faiblesses, mais aussi et surtout des caprices du temps. Comme l'explique Bernard Cottret,

[l]es éléments allaient jouer un rôle décisif en repoussant l'Armada dans la mer du Nord. La bataille finale s'était déroulée le 8 août au large de Gravelines. Au lieu d'amorcer un mouvement de retraite vers le sud, les Espagnols tentèrent alors de passer par l'Écosse et par le

⁴¹ Voir Gisèle Venet, *Temps et vision tragique : Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 163.

⁴² Jacques VI d'Écosse, le futur Jacques Ier, avait écrit vers 1585 un poème épique d'environ mille vers sur la guerre de Lépante, sobrement intitulé *The Lepanto*, publié en 1591. Ce poème célébrait le triomphe des Européens sur les Turcs. En outre, les contemporains de Shakespeare connaissaient, pour certains d'entre eux, le récit plus tardif fait par Richard Knolles, *The General Historie of the Turkes*, Londres, A. Islip, 1603.

⁴³ « The threat of the Turkish fleet is merely hinted at in Shakespeare's main source [...], while in *Othello* it marks a turning point and serves both to speed the action and to heighten the prestige of the protagonist, who is seen from the start as the only one who can dispel the military and political danger and also as a defender of Christianity ». Voir Paola Pugliatti, *Shakespeare and the Just War Tradition*, Londres, Ashgate, 2010, p. 133.

nord des îles Britanniques, où la tempête acheva de disperser leurs forces naguère redoutables. Après de nombreux naufrages, une soixantaine de navires seulement s'en revinrent au port. Ce concours de la météorologie fut interprété par les Anglais comme miraculeux ; Dieu était du côté de la reine Élisabeth et de son peuple⁴⁴.

Dans la tragédie de Shakespeare, les Turcs jouent alors le rôle des Espagnols, et les Italiens vainqueurs reprennent à leur compte la victoire inespérée d'Élisabeth. « Notre guerre est finie, les Turcs sont noyés »⁴⁵, apprendra-t-on alors que Desdémone et son tout nouvel époux viennent d'arriver à Chypre. À partir de cet instant, les combats guerriers et politiques cèdent la place à une lutte domestique — lutte acharnée qui mènera à la mort de Desdémone, étouffée dans ses draps de noce par un oreiller, et au suicide du Maure de Venise.

4. *La Tempête*, ou l'ultime vision shakespearienne des conflits politiques de l'Italie

La Tempête est une pièce à part dans l'œuvre de Shakespeare, non parce qu'il s'agit de la dernière écrite de la seule main du dramaturge, mais parce qu'elle dépeint l'Italie et ses conflits politiques en creux. En d'autres termes, *La Tempête* met en scène l'Italie sans jamais la montrer, car l'île où échouent les personnages est située au milieu de nulle part. « L'île où Prospéro et sa fille ont été transplantés », affirme François Laroque, « est à lire comme le négatif du duché de Milan »⁴⁶. Force est de constater en effet qu'elle met en scène les complexités politiques des cités italiennes, dont le contrôle repose toujours sur un équilibre précaire, mais aussi sur des luttes intestines et des alliances opportunes. Dans la pièce de Shakespeare, Prospéro, jadis duc de Milan, règne sur un morceau de terre quasi-désert où il parfait l'éducation de sa fille Miranda. S'il est désormais le maître de lieux sauvages et désertés, entouré par les eaux, Milan est dirigée par son propre frère, le machiavélique Antonio. Après le naufrage de son navire, il échoue sur l'île avec ses compagnons d'infortune. Antonio, non content d'avoir éliminé son frère, cherche désormais à s'allier avec Sébastien, frère du roi de Naples. Bientôt, Antonio et Sébastien tentent de tuer le roi Alonso et son conseiller Gonzalo dans leur sommeil, alors que le monstre de l'île, Caliban, aidé du bouffon Stéphano et de l'ivrogne Trinculo, parvient à convaincre ces derniers de tuer Prospéro afin qu'ils deviennent respectivement roi et vice-roi de l'île.

⁴⁴ Bernard Cottret, *La royauté au féminin. Élisabeth Ire d'Angleterre*, Paris, Fayard, 2009, p. 391.

⁴⁵ « [...] our wars are done ; the Turks are drowned. » (2.1.194).

⁴⁶ William Shakespeare, *La Tempête*, Nouvelle traduction de François Laroque, Préface et notes de François Laroque, Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 24.

La pièce de Shakespeare montre donc des guerres fratricides exprimées sur un mode rhétorique d'où toute violence physique est absente. Les combats des politiques italiens, perçus comme des individus machiavéliques, naissent de duels verbaux et de machinations patiemment ourdies. Paradoxalement, l'Italie, omniprésente par le biais des personnages, disparaît complètement de la scène : les noms servent à l'évoquer, mais surtout, à rappeler ses vices. Un seul personnage, le vieux Gonzalo, semble vanter les vertus de l'anti-guerre. Il évoque en effet un pays de cocagne dans le but distraire le roi de Naples et le Duc de Milan de l'affliction qui est la leur après leur naufrage :

GONZALO

Dans ce type de gouvernement, je ferais
Tout à rebours, car je n'admettrais nul commerce ;
Aucun titre de prince ; nul recours à l'écrit ;
Ni riches, ni pauvres, ni serviteurs ; pas de contrat,
D'héritage, de bornes, de propriété, et nul
Labour ni viticulture ; pas de métal, de blé,
De vin ni d'huile ; aucun métier et tous les hommes
Seraient oisifs, tous, les femmes aussi, mais pures
Et innocentes ; aucune souveraineté— [...]
La nature produirait tout en commun sans sueur
Ni labeur. Je n'admettrais ni trahison ni
Félonie, ni épée, pique, couteau, fusil ni
Quelque engin que ce soit, mais la nature produirait
D'elle-même tout à foison, tout en abondance,
Pour nourrir mon peuple innocent [...]
Ma façon de gouverner, Monsieur, serait si
Parfaite, qu'elle surpasserait l'Âge d'Or⁴⁷.

Cet Italien rêvant d'un mode sans « métal », sans « félonie » et sans « épée », paraphrase en réalité les *Essais* de Montaigne (« Des Cannibales » I, 31) dans la langue de Florio. Mais le vieux conseiller propose une vision si éloignée des réalités italiennes qu'il n'est pas pris au sérieux : sa tirade est celle d'un fou dont la sagesse resterait incomprise par ses plus proches interlocuteurs.

⁴⁷ *La Tempête*, éd. cit., 2.1.132-52.

Les Italiens naufragés de *La Tempête* sont effet des fauteurs d'injustice et leurs stratagèmes pour accéder au pouvoir relèvent d'une guerre politique sans merci. Une fois échoués sur l'île de Prospéro, ils doivent passer par un processus initiatique, jalonné d'étapes et de châtements, afin d'en ressortir purifiés. Les virages de leur escale impromptue mettent à l'épreuve leur patience, mot qui doit retenir ici son sens étymologique de « souffrance », mais leur impuissance entrave leur progression. Pierre Iselin a déjà mis en évidence ce phénomène d'inertie :

Comme le spectacle projeté par Prospero, l'action de la pièce, mue par l'air de la tempête, l'air musical, ou l'air des mots, tend à s'évaporer en inaction, le nœud (*knotting*) se dissolvant en son homophone « nothing », le motif du labyrinthe (*knot*) en un cercle vide, l'action en un rideau de fumée que l'on peut lever à volonté⁴⁸.

Passé maître de l'illusion, Prospero jette des sorts, réduit l'action des naufragés à néant avant de dénouer enfin ses sortilèges au cours du dernier acte. Alors que la pièce est sur le point de se clore, les spectateurs découvrent au cinquième acte les deux jeunes amoureux, Ferdinand et Miranda, en train de jouer aux échecs⁴⁹. Il s'agit là d'une bataille codée et emblématique. En effet, la mise en abyme d'une scène de jeu (« game ») à l'intérieur du jeu dramatique (« play ») permet un commentaire lucide et teinté d'une certaine d'ironie sur les imbroglios insulaires que subissent les personnages. Le dédale du pouvoir, en modèle réduit, se niche dans des entrelacs shakespeariens bien plus vastes. Selon Raymond Gardette, « la scène où Ferdinand et Miranda apparaissent en train de jouer aux échecs propose (...) une illustration dramatique de la description, par Thomas More, des jeux, proches du jeu d'échecs, pratiqués par les Utopiens, en particulier 'le jeu de conflit', par bataille rangée, des vertus et des vices »⁵⁰. Les deux jeunes gens, enfin unis l'un à l'autre, peuvent simuler le conflit justement parce qu'ils se trouvent dans une relation apparemment harmonieuse et paisible⁵¹. Tel est le cas pour les Utopiens, qui vivent ensemble sans affront et sans heurt. Rappelons pour

⁴⁸ Pierre Iselin, « "My music for nothing" : La tempête comme comédie de l'air », dans *Shakespeare. La tempête : études critiques*, éd. Claude Peltrault, Besançon, Université de Franche-Comté, 1994, p. 239-52 (p. 242). En outre, selon Pierre Iselin, « par deux fois, Alonso court-circuite les méandres du labyrinthe faisant ironiquement coïncider le début et la fin, la mort présumée et la vie, inversant les termes de la chanson métamorphique d'Ariel (« Full fathom five... ») chantée dans la même scène » (p. 248). Et dans cette perspective labyrinthique, « le même itinéraire labyrinthique conduit à identifier Miranda à la déesse de l'île, dont l'action est décrite comme un nœud à faire et à défaire (...) », (*ibid.*).

⁴⁹ Voir la didascalie « Ici Prospéro découvre Ferdinand et Miranda en train de jouer aux échecs » (« *Here Prospero discovers Ferdinand and Miranda playing at chess.* »5, 1, 171).

⁵⁰ Raymond Gardette, « Une fable humaniste », dans Marie-Thérèse Jones-Davies (éd.), *Shakespeare : cosmopolitisme et insularité*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 27.

⁵¹ Apparemment seulement, puisque Ferdinand, incorrigible Italien, est surpris en train de tricher par Miranda.

mémoire que dans l'île d'Utopie, les habitants jouent à la guerre parce qu'ils l'ont en abomination. Fuyant les jeux de hasard, ils privilégient deux occupations :

Ils jouent à deux jeux qui ne sont pas sans rappeler les échecs. Le premier est une bataille de nombres au cours de laquelle un nombre pille un autre. Le second est un jeu où les vices combattent les vertus. Dans ce dernier, on montre très intelligemment, pour commencer, les querelles des vices entre eux ainsi que leur opposition concertée aux vertus ; puis, quels vices sont opposés à quelles vertus, par quelle force ils les assaillent ouvertement, par quels stratagèmes ils les assaillent indirectement [...]⁵².

Ce dernier jeu, comparé aux échecs, est un plaisir de l'esprit qui privilégie la dimension manichéenne d'un conflit entre les bons d'un côté et les méchants de l'autre. Il participe d'une vision dogmatique de la société. Par contraste, les pérégrinations et les péripéties labyrinthiques de l'île décrites par Shakespeare participent plutôt d'une vision critique de la société. Car, si Thomas More attribue les stratagèmes du détour et de la dissimulation aux « vices », l'auteur de *La Tempête* démontre de bout en bout que l'art des voies obliques est une réalité politique incontournable pour survivre en milieu hostile. Même les Italiens qui, à l'instar de Gonzalo, s'efforcent d'être justes et bons doivent parcourir les voies labyrinthiques de l'île de Prospéro. En fin de compte, ce sont là des Italiens qui apparaissent fort semblables aux Anglais.

Conclusion

L'Italie selon Shakespeare appartient donc à une géographie fantasmée : la topographie des cités italiennes mentionnées dans ses pièces reste toujours très vague⁵³. En dernière analyse, la mise en scène des conflits italiens dans le théâtre de Shakespeare pourrait être qualifiée de mise « hors scène » : les conflits bruissent dans les cités-états de l'Italie shakespearienne, mais ils n'explorent pas. Ils sont d'autant plus difficiles à résoudre qu'on ne peut y mettre un terme par les armes. Les duels militaires sont transposés sur un tout autre plan, dans les

⁵² Thomas More, *Utopia* (Louvain, 1516), t. 4, dans *The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*, éd. Edward Surtz et J. H. Hexter, New Haven, Yale University Press, 1965. Livre II: « Recreation and Leisure », p. 129: « They do play two games not unlike chess. The first is a battle of numbers in which one number plunders another. The second is a game in which the vices fight a pitched battle with the virtues. In the latter is exhibited very cleverly, to begin with, both the strife of the vices with one another and their concerted opposition to the virtues ; then, what vices are opposed to what virtues, by what force they assail them openly, by what stratagems they assail them indirectly (...)».

⁵³ Christophe Camard, « L'Italie selon Shakespeare et Ben Jonson : l'altérité dans un théâtre sans décor », *La Revue Lisa*, vol. 6, n° 3, 2008, p. 253 (p. 247-261).

comédies comme dans les tragédies. Il faut dire que la rhétorique sied particulièrement au théâtre, mais en refusant d'exhiber un quelconque corps-à-corps, le dramaturge met en exergue des jeux d'influence et de pouvoir bien plus mortifères, qui traversent les générations. L'Italie, parce qu'elle n'est pas représentée ouvertement en guerre, pourrait symboliser le lointain, l'exotique, l'onirique. Il n'en est rien. L'Italie, rongée par les luttes intestines, est un lieu en crise, un miroir de l'Angleterre d'Elisabeth puis de Jacques Ier, où les contemporains de Shakespeare se miraient avec autant de fascination que de dégoût.

« Totus mundus agit histrionem »⁵⁴.

⁵⁴ « Le monde entier joue la comédie ». Devise du théâtre du Globe construit à Londres en 1599, au sud de la Tamise. Le théâtre fut ensuite détruit par le feu lors d'une représentation d'*Henri VIII* de Shakespeare, en 1612.