ÖZ ÖKTEM, *Images of the Muslim Woman in Early Modern English Drama. Queens, Eves, and Furies*

Londres, Lexington Books, 2021, 183 p.

Cornelius Crowley

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/assr/65274>

DOI : 10.4000/assr.65274

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2021

Pagination : 374-377

ISBN : 9782713228735

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Cornelius Crowley, « ÖZ ÖKTEM, *Images of the Muslim Woman in Early Modern English Drama. Queens, Eves, and Furies* », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 196 | octobre-décembre 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 13 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/assr/65274> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.65274>

Ce document a été généré automatiquement le 13 février 2022.

© Archives de sciences sociales des religions

ÖZ ÖKTEM, *Images of the Muslim Woman in Early Modern English Drama. Queens, Eves, and Furies*

Londres, Lexington Books, 2021, 183 p.

Cornelius Crowley

RÉFÉRENCE

ÖZ ÖKTEM, *Images of the Muslim Woman in Early Modern English Drama. Queens, Eves, and Furies*. Londres, Lexington Books, 2021, 183 p.

- 1 L'étude que propose Öz Öktem du théâtre anglais de la première modernité se donne comme borne de clôture le début de la guerre civile anglaise, un conflit symboliquement marqué par la fermeture des théâtres en septembre 1642. Et comme borne de début 1579, soit une décennie en amont du rayonnement d'un théâtre anglais ou londonien, marqué par le passage météorique de Christopher Marlowe, figure centrale de la présente étude, dans laquelle William Shakespeare est plus en retrait. Ce choix se justifie par le thème spécifique du livre : 1579 est le point de départ des échanges diplomatiques entre le royaume d'Angleterre et l'Empire ottoman.
- 2 L'intention est d'interroger, dans ce théâtre anglais, « les images de la femme musulmane ». L'autrice replace cette interrogation dans la conjoncture géopolitique de la première modernité, marquée certes par les rivalités entre les puissances de l'Europe atlantique, sur fond de dissensions confessionnelles entre royaumes chrétiens ; mais également marquée par le fait avéré de la puissance impériale ottomane, avec laquelle les royaumes chrétiens de l'Ouest devaient composer. Ainsi Öz Öktem précise-t-elle, dès son introduction : « Louis Wann énumère quarante-sept pièces présentant des thèmes ou des personnages islamiques, écrites durant la période qui va de 1579 à 1642, dont trente-et-un traitant de manière exclusive de thèmes turcs ou de l'histoire turque » (p. 14). Ce constat est à mettre en relation avec l'enjeu des relations entre le royaume

anglais et le pouvoir ottoman : « En 1578, la reine a nommé William Harborne comme premier ambassadeur anglais à l'Empire ottoman [...]. En septembre 1579, le premier émissaire turc est arrivé en Angleterre, porteur d'une lettre pour la reine Élisabeth, dans laquelle le Sultan fait offre aux Anglais d'un commerce "sans restriction" en son pays » (p. 29-30). L'historiographie récente, plus attentive à l'inscription des royaumes atlantiques dans un schéma géopolitique à multiples échelles, met en exergue cette ouverture anglaise vers l'Empire ottoman. À cet égard, on consultera Jerry Brotton, *This Orient Isle: Elizabethan England and the Islamic World* (Penguin, 2016), où, comme dans le présent livre, sont pointées les traces de ces relations sur la scène théâtrale de l'époque.

- 3 Il s'agit pour Öz Öktem d'émanciper sa lecture de tout surplomb anachronique traduisant l'emprise d'un orientalisme occidental, alors que les conditions d'un orientalisme font spectaculairement défaut durant cette première modernité anglaise ou occidentale. Le livre met donc en exergue le fait impérial ottoman, incontournable, objet de crainte et d'envie pour les royaumes occidentaux de l'époque. Une seule référence dans le livre à *Orientalism* d'Edward Said (1978), pour en restreindre la portée à une époque plus récente, à un impérialisme européen en aval de l'expédition égyptienne de Napoléon : le livre de Said « a suscité des réactions de la part de ses critiques, qui ont contesté, pour son anachronisme réducteur, s'agissant de la période de la première modernité, l'idée d'une division d'Orient-Occident, sous forme de domination occidentale. L'argument le plus abouti contre une telle imposition rétrospective a été formulé par Nabil Matar, qui laisse entendre que "puisque le commerce avec les pays islamiques était d'une importance essentielle", et que l'Angleterre représentait une puissance commerciale et militaire plus faible, l'orientalisme a été retardé jusqu'au XVIII^e siècle, lorsque les conditions matérielles ont ouvert la voie à une construction orientaliste » (p. 12). Au seuil de son livre, Öz Öktem expose donc le projet d'une lecture non orientaliste du théâtre anglais de la première modernité, de ses motifs et thèmes musulmans ou turcs, pour ainsi permettre une lecture renouvelée de l'image de la « femme musulmane » qui s'y projette, dégagée de l'auréole d'un exotisme réducteur. Cette image est à envisager plutôt selon le schéma de la relation entre femmes de pouvoir qu'atteste la correspondance épistolaire entre la reine Élisabeth et Safiye, épouse du Sultan Murad III : « L'image de la puissance de la sultane, que reflètent les lettres adressées par Safiye, indique la manière dont les femmes ont exercé leur autorité au sein de la dynastie ottomane. Par ailleurs, l'accent clairement mis sur les valeurs féminines qu'elle partageait avec la reine Élisabeth témoigne d'une compréhension réciproque qui souligne les proximités, plutôt que les différences, entre les deux cultures » (p. 28-29).
- 4 Peut-on dire que le livre tient sa promesse, nous offrant la lecture renouvelée d'un matériau dramaturgique qui continue de nous interroger ? Parmi les traits distinctifs de ce théâtre, on notera : a) la faible sollicitation des motifs mythologiques d'une antiquité grecque ou romaine, ou des motifs bibliques ; b) la présence massive de motifs et aires exotiques, hors Angleterre, avec une préférence marquée, dans le théâtre jacobéen, pour des intrigues se déroulant dans une Italie peuplée de cardinaux et de princes, placée sous le signe de la cupidité et de la ruse, de la vengeance et de la concupiscence. Et si ces qualificatifs sommaires reconduisent le constat que, pour un imaginaire national insulaire, *othering*, la construction de l'autre comme spectaculairement autre et étranger, commence à Calais, il reste à savoir si la représentation d'un fait culturel musulman ou turc, sur la scène de ce théâtre anglais, rompt avec le répertoire constaté dans la représentation d'une altérité de l'Europe

catholique, chez les dramaturges jacobéens que sont Webster ou Tourneur, Middleton ou Ford, l'épithète désignant le roi Jacques I d'Angleterre, qui en 1603 succède à Élisabeth.

- 5 Le livre comprend une introduction générale (p. 1-25) et cinq chapitres, chacun centré sur une ou plusieurs pièces. On note la position stratégique qu'occupe la pièce de Marlowe, *Tamburlaine* (1587), longuement étudiée (p. 25-49). Le personnage éponyme, nous rappelle l'autrice, offre la figure d'un « héros musulman qui, scandaleusement, se forge lui-même son propre destin, se transformant depuis sa condition d'humble berger en un puissant empereur, en une interprétation transgressive de la *virtù* politique » (p. 25). Nous touchons ici à ce qui peut permettre à Öz Öktem de proposer une lecture dégagée d'une emprise orientaliste. Si on accepte l'hypothèse de Stephen Greenblatt, qu'elle cite, à savoir que Tamerlan incarne « les énergies acquisitives des marchands, entrepreneurs et aventuriers anglais » (p. 25), à laquelle il faut associer un autre propos de Greenblatt, également cité, concernant un épisode où Tamerlan donne l'ordre qu'un Coran soit brûlé, à savoir que « l'effet de la scène n'est pas de célébrer le pouvoir transcendant de Mahomet, mais plutôt d'interroger la disposition d'esprit qui se tourne vers le ciel dans l'anticipation des récompenses et des châtements, qui se figure le mal humain comme "le châtement que Dieu inflige" » (p. 35), on décèle les contours d'une lecture qui échapperait à la stricte dualité foi-impiété, prenant ainsi la mesure d'une pièce dont la puissance tient à l'exploration d'un déploiement profane de la volonté de pouvoir. L'époque d'une première modernité dans laquelle s'inscrit indiscutablement le fait géopolitique turc et musulman, est celle où le schéma d'une limitation et d'une autorisation providentielle de tout pouvoir, exercé en délégation, se heurte au paradigme immanentiste d'un pouvoir dont la seule limite serait l'épuisement de son déploiement volontariste : *hybris* ou *overreach*. Tamerlan serait un tyran sans foi ni loi, comme Richard III ou Macbeth chez Shakespeare. Qu'on lise la pièce comme le miroir des entreprises expansionnistes anglaises (Greenblatt), ou comme la représentation d'un pouvoir se déployant sans autre loi que la volonté du héros conquérant, auquel s'oppose le pouvoir légitime de l'empereur des Turcs, exercé en soumission à l'ordre de la foi (Öz Öktem), nous avons affaire à la confrontation entre des figures concurrentes du pouvoir, à une ligne de faille traversant cette première modernité.
- 6 Par les personnages de Faust ou de Tamerlan, Marlowe est bien le dramaturge de la volonté hors mesure. Et par la précision géopolitique de sa pièce de 1587, révélatrice des lignes de fracture internes à la chrétienté occidentale, tout aussi attentive aux lignes de fracture d'un monde musulman, il sonde les dissensions entre différentes conceptions du pouvoir et de sa légitimation, qui traverseraient l'intégrité présumée d'un monde musulman avec une vigueur égale à celles qui fracturent la chrétienté au siècle de la Réforme. S'agit-il simplement de la transposition allégorique d'une fracture interne à l'espace des royaumes chrétiens ? La lecture que propose Öz Öktem peut à cet égard s'autoriser des propos de Greenblatt. Cependant pour mettre au premier plan la représentation du fait impérial turc, son livre doit réinscrire la pièce de Marlowe en un schéma pieux, où Tamerlan est lisible comme n'étant que « nominalement » (p. 29) musulman. Elle peut ainsi proposer une lecture qui réaffirme l'exercice du pouvoir en conformité à un ordre transcendentement autorisé. On peut considérer que si sa lecture tend à l'illustration d'un schéma providentialiste, faire du théâtre de bruit et de fureur que propose Marlowe la réaffirmation d'un exercice du pouvoir politique placé

sous le signe de la providence qui en limite et en autorise l'exercice, va à l'encontre de ce dont le théâtre anglais de l'époque offre le spectacle fracassant.

- 7 Une étude du théâtre anglais de la première modernité, centrée sur les quarante-sept pièces qui proposent des figures et des motifs musulmans ou turcs, doit permettre l'abandon d'un schéma interprétatif se limitant au repérage de la typologie représentationnelle « de l'autre ». À cet égard, le sous-titre du livre, *Queens, Eves, and Furies*, compromet cette volonté d'élargissement du répertoire des « images de la femme musulmane ». Si par moments l'autrice donne à voir un monde géopolitique élargi, qui n'est pas traversé de fractures et de discontinuités – les figures emblématiques de son livre sont en effet Élisabeth et Safiyde, des femmes chargées des destins de deux puissances impériales, qui interagissent dans un ordre régi par la raison d'État –, une telle compréhension de la scène politique du monde est trop souvent sacrifiée, cédant la place aux schémas d'un anti-orientalisme qui n'offre qu'une variation hyperbolique à la grille élémentaire d'un orientalisme européen. Sans doute faut-il plus de prudence dans la convocation des polarités « occident » et « orient ». Cependant, c'est bien plus qu'une imprudence qui se trahit dans les remarques portant sur deux figures de l'antiquité classique et biblique, Cléopâtre et la reine de Saba. Ainsi, dans le chapitre d'introduction on trouve une brève référence à la pièce de Shakespeare, *Antony and Cleopatra* (1607). Pour Öz Öktem, le corps rendu disponible de Cléopâtre « tient lieu à la fois du territoire et du peuple de son pays [...] dont la possession se trouve normalisée à travers la possession de son corps par Marc-Antoine » (p. 9). Ce constat débouche au paragraphe suivant sur une généralisation bien plus gênante, sur une schématisation atemporelle de « l'attrait d'une femme orientale conquise, livrée à la possession d'une masculinité virile occidentale » (p. 9). Car de Cléopâtre on passe au « conte biblique de Saba, Reine d'Éthiopie et du Roi Salomon [...] ». Selon ce conte, après la démonstration faite par Salomon à Saba de sa « sagesse », la reine lui livre toute sa richesse. Le fruit de leur union est un enfant appelé David, qui par la suite devient le roi chrétien d'Éthiopie » (p. 9). Dans les versions plus canoniques (I. Rois, 1 : 28-40), Salomon est le fils de David. Quant à un roi chrétien nommé David, huit siècles avant notre ère, cela suppose une reconfiguration hallucinée du temps effectif de l'histoire. On ne peut qu'y lire les contours d'un schéma intemporel de spoliation, par ruse et par prédation. Pour le moins, pareil grand récit contrevient au dessein annoncé en introduction, qui est de prendre acte d'un pouvoir ottoman impérial, nullement soumis à une spoliation de la part des royaumes chrétiens d'occident.
- 8 Revenons au sous-titre du chapitre d'introduction : « Ré-orienter une altérité de genre et une altérité islamique dans le théâtre anglais de la première modernité » (p. 1). La « ré-orientation » proposée n'échappe pas à la procédure consistant à répertorier les opérations de représentation-réduction habituellement pratiquées dans des lectures orientalistes. Elle ne parvient, tout au plus, qu'à en inverser l'axiologie, mais sans se dégager de la binarité interprétative qui est en place. Il en résulte une inversion hyperbolique du schéma orientaliste, dont le livre a clairement constaté l'inutilité et l'anachronisme, s'agissant de la période 1579-1642. Cette « ré-orientation » peut ainsi proposer une relecture du corpus dramaturgique où les motifs ou figures du monde turc laissent passer des symptômes d'inquiétudes (*anxieties*, terme récurrent dans le livre), qui à l'époque travailleraient un patriarcat anglais. À propos de *The Renegado*, une pièce de Massinger de 1624, l'autrice écrit : « Massinger ne fait pas uniquement écho à des inquiétudes suscitées par un pouvoir ottoman en expansion, il s'agit aussi de

présenter ces deux mondes, musulman et chrétien, comme l'image en miroir l'un de l'autre, pour ainsi postuler un conflit de civilisation et interroger certains problèmes contemporains auxquels le patriarcat anglais était confronté. Les symboles islamiques que sont le voile ou le harem, qui font leur apparition dans la pièce, inaugurent des tropes parmi les plus durables de l'orientalisme, tout en offrant des outils stratégiques par lesquels justifier l'assujettissement des femmes en Angleterre à un moment où la société connaissait une crise dans les relations de genre » (p. 109).

- 9 Peut-on affirmer, s'agissant de la période 1579-1642, qu'un patriarcat anglais était traversé d'inquiétudes quant à l'exercice d'une discipline sur les femmes, qu'il voyait donc d'un œil admiratif et envieux le bon fonctionnement d'un patriarcat turc dont la robustesse se traduit, d'après Öz Öktem, par un heureux effet dérivé, à savoir la production d'un type de féminité à la fois affirmée et collaborative, fermement encadrée dans un ordre patriarcal « en ordre » ? Une telle lecture du répertoire théâtral va à l'encontre de l'imaginaire d'une Angleterre insulaire, peu empreinte, à ce moment d'une dynamique impériale naissante, d'inquiétudes ou doutes, quant aux relations de genre, ou plus généralement. Une telle lecture est-elle conforme à la production et réception de ce théâtre de la première modernité ? Imaginons la réception à Londres d'une pièce de Massinger ou de Fletcher, parmi celles qu'étudie Öz Öktem. Faut-il considérer que l'échange entre les acteurs sur scène et le public, lorsqu'il fait explicitement ou implicitement référence aux fières dispositions des femmes anglaises, trahit l'aspiration à un patriarcat de plus stricte obédience ? Sous forme de comédie romantique, dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare (1590-1592), ou de sombre tragédie de vengeance, dans *La Duchesse d'Amalfi* de Webster (1612-13), ce théâtre donne à voir des femmes rétives à la domination subie. Il en va de même de ses héroïnes turques ou musulmanes. Il est difficile de faire de ces figures l'aveu d'une aspiration à un retour à un ordre patriarcal de stricte discipline, à supposer que l'histoire culturelle anglaise de la période puisse se lire comme celle d'un patriarcat « en crise ».