‘Bellona’s bridegroom’ : la fête de la guerre dans le théâtre de Shakespeare

François Laroque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1209>

DOI : 10.4000/shakespeare.1209

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1990

Pagination : 25-46

Référence électronique

François Laroque, « ‘Bellona’s bridegroom’ : la fête de la guerre dans le théâtre de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 8 | 1990, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1209> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1209

SHAKESPEARE ET LA GUERRE

Ouvrage publié avec le concours
de la Commission
des Communautés Européennes

Illustration de la couverture : DERRICKE'S *Image of Ireland*, 1586

«Bellona's bridegroom»: la fête de la guerre dans le théâtre de Shakespeare

Le sous-titre de cette communication est une expression empruntée à la scène du début de *Macbeth* où le futur tyran et le boucher de l'Ecosse est présenté par un capitaine ensanglanté comme un vaillant guerrier qui terrasse tour à tour le traître Macdonwald et le «Thane of Cawdor» dans un terrible combat singulier. Cette image du guerrier fiancé de la farouche Bellone donne à la prouesse martiale une allure de fête, de noces sanglantes où s'opère à la fois le sacre du courage et le passage d'une épreuve dans une forme d'union avec la mort. Il y a là une fête barbare autant qu'une érotique perverse assez proche de celle d'un poète comme Guillaume Apollinaire quand, dans ses *Lettres à Lou*, il écrivait depuis les tranchées de la guerre de 1914 «O Dieu que la guerre est jolie!».

Mais les raisons de cette célébration de la guerre ne sont pas toujours aussi noires et se rattachent en premier lieu à la grande tradition épique et héroïque qui anime en partie les pièces historiques. L'exaltation du combat et de l'exploit guerrier participe également de l'idéal chevaleresque et aristocratique et de la vogue des tournois sous le règne d'Élisabeth. La splendeur des armures, des casques, des épées ou des lances, le caparaçonnement des chevaux, l'art coloré des blasons qui ornaient les boucliers ou les drapeaux, ainsi que l'entrain de la musique martiale pouvaient également conférer à la guerre l'allure d'un spectacle grandiose. Paul Jorgensen, dans *Shakespeare's Military World*, parle de cet idéal qui prévalait à l'époque, «of war as a harmoniously ordered institution in which armies move as in a dance»¹. On peut donc s'interroger sur

cette ambivalence de la présentation de la guerre par Shakespeare, dont il module effectivement les différents aspects dans ses pièces historiques, dans ses pièces romaines ainsi que dans ses tragédies en les représentant sous un jour différent mais avec certaines récurrences et des constantes. Faut-il cependant chercher sur ce plan une nécessaire cohérence car, comme toujours avec Shakespeare, nous avons affaire à une infinie variété et à des détails qui nous plongent directement au sein du monde qu'il s'efforce de recréer pour la scène ? Je m'attacherai quant à moi à relever l'importance de la corrélation du thème de la guerre et des images de la fête dans son théâtre, ce qui ne signifie pas obligatoirement, loin de là, que la guerre, si elle y est souvent spectacle, y soit toujours aussi présentée comme « fraîche et joyeuse ».

L'idée que la guerre puisse être présentée, sinon vécue, comme une fête, est liée à l'idéal héroïque qui prévalait encore fortement à la Renaissance où l'on admirait les exploits et les faits d'armes des généraux antiques, et appartient à un thème qu'on pourrait appeler l'apothéose du guerrier. Le meilleur exemple de cette exaltation de l'image de l'homme de guerre par Shakespeare se trouve à mon avis dans *l'Henry IV*, dans la tirade de Vernon qui campe devant un Hotspur, d'abord sarcastique puis aussi ébahi qu'agacé, un portrait flamboyant d'un Prince Hal métamorphosé en chef de guerre empanaché avant la bataille :

Hotspur

Where is his son,
The nimble-footed madcap Prince of Wales,
And his comrades that daffed the world aside
And bid it pass ?

Vernon

All furnished, all in arms,
All plumed like estridges that with the wind
Bated, like eagles having lately bathed,

Glittering in golden coats like images,
 As full of spirit as the month of May,
 And gorgeous as the sun at midsummer,
 Wanton as youthful goats, wild as young bulls.
 I saw young Harry with his beaver on,
 His cushes on his thighs, gallantly armed,
 Rise from the ground like feathered Mercury,
 And vaulted with such ease into his seat
 As if an angel dropped down from the clouds
 To turn and wind a fiery Pegasus,
 And witch the world with noble horsemanship.

Hotspur

No more, no more... (IV.i.94-111)

Cette description, dans la bouche d'un de ses ennemis, qui présente le prince comme un jeune dieu paré pour le combat, tel Mercure enfourchant Pégase, vise directement à redresser l'image du pilier de taverne ami du couard Falstaff et à nous préparer au mythe de l'héroïque roi guerrier de *Henry V*. Les plumes, l'or des blasons recouvrant les armures, le casque et les cuissardes, les comparaisons solaires et saisonnières, confèrent au combattant une auréole cosmique et l'allure d'un chevalier apprêté pour les jeux du tournoi. La richesse des images évoque certains vers du *Tamburlaine* de Marlowe où le guerrier royal est au centre d'une parade cosmique et mythologique². Mais on peut aussi penser au portrait que brosse du jeune Master Fenton l'Hôte des *Merry Wives of Windsor* quand il lui dit :

He capers, he dances, he has eyes of youth, he
 writes verses, he speaks holiday, he smells April
 and May (III.ii.60-2)

Le guerrier paré pour la bataille se trouve en effet indirectement assimilé, à travers une commune utilisation d'images saisonnières, au jeune fiancé partant pour une fête. Ainsi, dans *Richard II*, Mowbray déclare-t-il sa joie

impatiente avant le tournoi qui doit l'opposer à Bolingbroke en s'écriant :

[...] my dancing soul doth celebrate
This feast of battle with mine adversary (I.iii.91-2)

Quant à Hotspur, le rival de Harry, qui avait auparavant stigmatisé le représentant du roi rencontré après la bataille comme un mignon précieux et parfumé («[...] a certain lord, neat and trimly dressed,/Fresh as a bridegroom [...] perfumed like a milliner [...] /With many holiday and lady terms/He questioned me», (I.iii.32-46), il réplique à Vernon en présentant une image plus sombre de la guerre où domine l'idée de sacrifice et de culte païen :

They come like sacrifices in their trim,
And to the fire-eyed maid of smoky war
All hot and bleeding will we offer them.
The mailed Mars shall on his altar sit
Up to the ears in blood (IV.i.113-7).

L'invocation de Bellone («the fire-eyed maid of smoky war») à laquelle Hotspur semble se vouer totalement doit être rapprochée du passage où Lady Percy reproche à son époux de délaisser sa couche :

For what offence have I this fortnight been
A banished woman from my Harry's bed?
Tell me, sweet lord, what is't that takes from thee
Thy stomach, pleasure and thy golden sleep? [...]
In thy faint slumbers I by thee have watched
And heard thee murmur tales of iron wars,
Speak terms of manage to thy bounding steed,
Cry 'Courage! to the field!' And thou hast talked
Of sallies, and retires, of trenches, tents,
Of palisadoes, frontiers, parapets,
Of basilisks, of cannon, culverin,
Of prisoners' ransom, and of soldiers slain,
And all the currents of a heady fight.

Thy spirit within thee hath been so at war,
 And thus hath so bestirred thee in thy sleep,
 That beads of sweat have stood upon thy brow
 Like bubbles in a late-disturbèd stream (II.iii.40-61).

Hotspur, contrairement à Othello qui est conduit à délaisser ce qu'il appelle «the flinty and steel couch of war» (I.iii.228) pour les jeux dangereux d'un Cupidon ailé³ qui s'avère le masque d'un monstre aux yeux verts, abandonne le lit conjugal pour les étreintes de la farouche Bellone. Or, celle-ci n'est autre que l'un des visages de la Mort et Hotspur est en cela semblable à Claudio et à Marc Antoine lorsqu'ils déclarent respectivement «[...] I will encounter darkness as a bride/And hug it in mine arms» (*Measure for Measure*, (III.i.82-4) et «I will be/A bridegroom in my death, and run into't/As to a lover's bed» (*Antony and Cleopatra*, IV.xiv.99-101).

Dans le cas de Hotspur, c'est bien à sa propre mort que court le héros, ne sachant pas que le sacrifice qu'il prétend offrir à Bellone sera en fait celui de sa propre vie. Dans d'autres cas, comme celui de Macbeth ou de Coriolan, le guerrier campe une figure trouble de boucher et d'agent du carnage dans le sombre spectacle de la tuerie et du massacre. Lorsqu'il se bat contre les Volsques, Coriolan, qui porte encore le patronyme de Caius Martius, porte un masque sanglant («'Tis not my blood/ Wherein thou seest me masked», *Coriolanus*, I.viii.9-10) et il n'acceptera de se laver le visage qu'après avoir été salué par ses soldats du nom de Caius Martius Coriolanus. Cette image suggère que le combat guerrier exige du héros un véritable baptême du sang. De même, le combat singulier de Macbeth contre l'impitoyable Macdonwald est-il présenté dans la seconde scène de la tragédie comme un affreux carnage où les règles de la chevalerie n'ont aucune place :

Captain

For brave Macbeth — well he deserves that name —

Disdaining fortune, with his brandished steel,
 Which smoked with bloody execution,
 Like valour's minion carved out his passage
 Till he faced the slave —
 Which ne'er shook hands nor bade farewell to him
 Till he unseamed him from the nave to the chops,
 And fixed his head upon our battlements (I.ii.16-23).

Shakespeare retrouve ici le style proche de celui des pièces de Marlowe (particulièrement de *The Tragedie of Dido* à laquelle ces vers font directement écho)⁴ qu'il avait utilisé dans sa *Henriade* ainsi que dans les tirades de l'acteur dans *Hamlet* (II.ii.446-514). Curieusement, ces scènes de carnage et de boucherie dégagent une certaine ivresse où la tuerie s'avère moins macabre que grandiose grâce à la magie de la langue et du vers dans lequel l'énergie dégagée par les images («valour's minion», «carved out his passage») s'ajoute à la nette précision et à la rapidité des gestes qui président à l'exécution et au dépeçage de l'adversaire. À peine le traître est-il décousu du bas jusqu'en haut que sa tête est fichée en haut des remparts. L'impression est déjà celle d'une froide machine à tuer, aussi implacable qu'impeccable, que l'on retrouvera dans *Coriolan* dans l'image que Volumnia donne de son fils au combat :

His bloody brow
 With his mailed hand then wiping, forth he goes,
 Like to a harvest-man that's tasked to mow
 Or all, or lose his hire (I.iii.35-8).

On pense également aux effroyables menaces préférées par le roi Henri V dans la harangue aux habitants de Harfleur qu'il prononce sous les remparts de la ville qu'il assiège :

The gates of mercy shall all be shut up,
 And the fleshed soldier, rough and hard of heart,

In liberty of bloody hand shall range
 With conscience wide as hell, mowing like grass
 Your fresh-fair virgins, and your flowering infants.
 What is it then to me, if impious war,
 Arrayed in flames, like to the prince of fiends,
 Do, with his smirched complexion, all fell feats
 Enlinked to waste and desolation? (III.iii.10-8).

Les paroles du chef de guerre qu'est devenu Henri V ne font que développer l'image que donnait de lui le personnage du Chœur au début de sa première intervention dans la pièce :

Then should the warlike Harry, like himself,
 Assume the port of Mars, and at his heels,
 Leashed in like hounds, should famine, sword and
 fire
 Crouch for employment (5-8).

Ces vers s'inspirent de la description qu'Holinshed donne du siège de Rouen par Henri, le 2 janvier 1419, où le roi aurait déclaré :

[...] the goddess of battell, called *Bellona*, had three handmaidens, ever of necessitie attending upon him, as blood, fire, and famine⁵.

Parallèlement à cette mécanique du professionnel de la guerre, on trouve dans l'évocation du combat une certaine joie sauvage, une forme de jouissance perverse où l'héroïsme martial semble se confondre avec l'érotisme marital. Peter Hall, parlant de «Bellona's bridegroom» remarque en effet que «[Macbeth] doesn't just kill: he kills with a kind of celebratory relish»⁶. La confrontation virile du combat produit une exaltation souvent comparée au plaisir nuptial, comme dans l'image par laquelle Caius Martius accueille le victorieux Cominius au début de *Coriolan* :

O, let me clip ye

In arms as sound as when I wooed, in heart
 As merry as when our nuptial day was done,
 And tapers burned to bedward (I.vi.29-32).

Il est possible que le lien entre la fête de la guerre et celle des noces s'effectue par l'entremise d'un jeu de mots sur «arms», où l'idée de l'étreinte se superpose à celle du fracas des armes, d'autant que dans le monde des comédies (*Much Ado About Nothing* ou *All's Well That Ends Well*) la guerre est souvent utilisée comme métaphore de l'amour⁷. On retrouve une image et un jeu de mots semblable à l'acte IV de *Coriolan*, lorsque Aufidius accueille sous sa tente le général romain en exil :

Let me twine
 Mine arms about that body, where against
 My grainèd ash an hundred times hath broke
 And scarred the moon with splinters. Here I clip
 The anvil of my sword, and do contest
 As hotly and as nobly with thy love
 As ever in ambitious strength I did
 Contend against thy valour. Know thou first,
 I loved the maid I married; never man
 Sighed truer breath. But that I see thee here,
 Thou noble thing, more dances my rapt heart
 Than when I first my wedded mistress saw
 Bestride my threshold. Why, thou Mars, I tell thee
 We have a power on foot... (IV.v.108-21).

Les serviteurs d'Aufidius ironiseront sur cette soudaine flamme jaillie entre d'anciens ennemis jurés reprenant en prose et sur un ton sarcastique le thème du discours d'Aufidius :

Third Servingman

Why he [Coriolanus] is so made on here within as if
 he were son and heir to Mars [...] Our general
 himself makes a mistress of him, sanctifies himself

with's hand, and turns up the white o'th' eye to his discourse (IV.v.198-203).

Son bannissement a éloigné Coriolan de la plèbe de Rome qu'il exècre et de l'entourage féminin constitué par sa mère Volumnia et son épouse Virgilia, de sorte qu'il peut désormais se vouer entièrement à sa revanche ainsi qu'au culte viril de Mars avec lequel ses adversaires d'hier l'identifient, par le biais d'un jeu de mots sur son nom (Martius). En cela, il paraît assez proche du Bertram d'*All's Well*, soulagé de quitter la Cour de France pour l'Italie :

This very day,
Great Mars, I put myself into thy file ;
Make me but like my thoughts and I shall prove
A lover of thy drum, a hater of love (III.iii.8-11).

Un autre personnage qui invoque longuement le dieu Mars est le chevalier Arcite dans *The Two Noble Kinsmen*, ceci avant d'affronter son cousin Palamon en un combat qui doit déterminer lequel des deux épousera la belle Emilia :

Thou mighty one, that with thy power hast turned
Green Neptune into purple, whose approach
Comets prewarn, whose havoc in vast field
Unearthèd skulls proclaim, whose breath blows
down
The teeming Ceres'foison, who dost pluck
With hand armipotent from forth blue clouds
The masoned turrets, that both makest and brea-
kest
The stony girths of cities ; me thy pupil,
Youngest follower of thy drum, instruct this day
With military skill, that to thy laud
I may advance my streamer, and by thee
Be styled the lord o'th'day ; give me, great Mars
Some token of thy pleasure.

O great corrector of enormous times,
 Shaker of o'er-rank states, thou grand decider
 Of dusty and old titles, that healest with blood
 The earth when it is sick, and curest the world
 O'th'plurisy of people: I do take
 Thy signs auspiciously, and in thy name
 To my design march boldly. Let us go (V.i.49-68).

La guerre n'est pas décrite ici comme un fléau qui ravage les peuples et les nations mais comme un remède, une saignée salutaire qui guérit le monde de la surpopulation et permet de percer l'abcès qui ronge secrètement et pourrit le corps social en temps de paix, «th'imposthume of much wealth and peace / That inward breaks» dont parle Hamlet (IV.iv.26-27). Ce rôle cathartique de la guerre qui inaugure une rupture avec le temps quotidien, dont elle transgresse allègrement les valeurs, et incite à la dépense et au dépassement de soi dans l'ardeur au combat n'est pas étranger à celui de la fête où viennent s'absorber les énergies collectives. Roger Caillois, dans *L'Homme et le Sacré*, consacre une longue réflexion à ce parallèle :

La similitude de la guerre avec la fête est [...] absolue : toutes deux inaugurent une période de forte socialisation, de mise en commun intégrale des instruments, des ressources, des forces ; elles rompent le temps pendant lequel les individus s'affairent chacun de son côté en une multitude de domaines différents⁸.

Guerre et fête ouvrent toutes deux le « temps de l'excès, de la violence, de l'outrage », elles permettent à l'individu de s'adonner à la « joie de la destruction » car elles autorisent le sacrilège et le gaspillage. Ces périodes de paroxysme et de crise constituent un véritable sacrement profane et sont dotées d'une même puissance de régénération. Si la fête a de la guerre le caractère de bref cataclysme et de désordre, la guerre a un « caractère de fête noire et d'apothéose à rebours »⁹.

L'œuvre de Shakespeare me paraît confirmer par de nombreux exemples la pertinence des remarques de Caillois, encore que l'analyse de ce dernier se situe sur un plan relativement abstrait et général. Ceci n'est évidemment pas le cas du dramaturge élisabéthain qui s'efforce toujours de varier les situations autant que de rester proche des réalités concrètes de l'existence humaine. En dehors du thème général de l'apothéose du guerrier, on trouve dans ses pièces de nombreuses analogies entre les images de la fête et les différentes phases de la guerre, que je me propose à présent de passer en revue.

La première tétralogie abonde en allusions festives liées au départ pour la guerre ou à l'espérance de la victoire, ceci dans le camp des Anglais comme dans celui des Français. Ainsi Bedford, le régent de France, après avoir prononcé l'éloge funèbre d'Henri V et entendu les mauvaises nouvelles de France que viennent de lui donner les messagers qui se succèdent au début de *1 Henry VI*, décide-t-il de repartir pour le champ de bataille avec ces mots enthousiastes :

Farewell, my masters ; to my task will I ;
Bonfires in France forthwith I am to make
To keep out great Saint George's feast withal.
Ten thousand soldiers with me I will take,
Whose bloody deeds shall make all Europe quake
(I.i.152-6).

Dans l'autre camp, les Français ne sont pas moins optimistes grâce aux encouragements puissants prodigués par la Pucelle :

Assign'd am I to be the English scourge.
This night the siege assuredly I'll raise :
Expect Saint Martin's summer, halcyon's days,
Since I have entered into these wars (I.ii.129-32).

Dès les premiers succès, le Dauphin Charles et

Reignier, le duc d'Anjou, manifestent leur reconnaissance par des débordements d'éloges où le signal donné aux fêtes semble le prélude d'un nouvel Âge d'Or :

Charles

Divinest creature, Astraea's daughter,
How shall I honour thee for this success?
Thy promises are like Adonis' gardens,
That one day bloom'd, and fruitful were the next.
France, triumph in thy glorious prophetess [...]

Reignier

Why ring not bells aloud throughout the town?
Dauphin, command the citizens make bonfires
And feast and banquet in the open streets
To celebrate the joy that God hath given us (I.vi.4-14).

Dans la troisième partie, lorsqu'Édouard dit du roi Henri que «his father revell'd in the heart of France» (II.ii.150), il transforme les guerres du conquérant Harry en autant de fêtes vibrant au rythme de la musique et de la danse, accentuant encore ainsi le sentiment d'échec et de décadence lié au règne du religieux mais faible roi Henri VI.

À côté de cette fonction de contraste ironique les images de fête appliquées à la guerre ont également une valeur de dérision encore plus franchement marquée dans des pièces comme *King John* ou *Henry V*. Dans *King John*, c'est le Bâtard qui se moque devant le cardinal Pandulph des armées du Dauphin Louis que ce dernier refuse d'arrêter dans leur marche :

This apish and unmannerly approach,
This harnessed masque and unadvised revel,
This unhaired sauciness and boyish troops,
The King doth smile at; and is well prepared
To whip this dwarfish war, this pygmy arms,
From out the circle of his territories (V.ii.131-6).

Les images de fête («masque» et «revel») ont une

fonction diminutive comme le montre l'utilisation de termes tels que «boyish», «dwarfish» et «pygmy», suggérant que ces soldats «gullivérisés» inspirent plus le rire que la frayeur. Dans *Henry V*, c'est au contraire le Dauphin et les Français qui se moquent de l'approche des armées anglaises sous le commandement d'un roi dont la réputation de pilier de taverne et de débauché a franchi les frontières :

Dauphin

My most redoubted father,
It is most meet we arm us 'gainst the foe ;
For peace itself should not so dull a kingdom,
Though war nor no known quarrel were in ques-
tion,
But that defences, musters, preparations,
Should be maintained, assembled, and collected,
As were a war in expectation.
Therefore, I say, 'tis meet we all go forth
To view the sick and feeble parts of France :
And let us do it with no show of fear —
No, with no more than if we heard that England
Were busied with a Whitsun morris-dance ;
For, my good liege, she is so idly kinged,
Her sceptre so fantastically borne
By a vain, giddy, shallow, humorous youth,
That fear attends her not (II.iv.14-29).

Devant son père, le Dauphin présente donc Henri V comme un roi de carnaval ou, plus exactement, comme l'un de ces souverains burlesques («mock king» ou «lord of misrule») qui présidaient aux intermèdes dansés de «May Day» et de la Pentecôte¹⁰.

C'est un autre futur souverain carnavalesque que York, le prétendant à la couronne d'Henri VI, décrit grâce aux images tirées de la même «Morris dance» quand il imagine le stratagème consistant à fomenter la révolte populaire destinée, si elle réussit, à lui permettre de s'emparer du trône à son retour d'Irlande. Il s'agit de Jack

Cade qu'il a vu combattre en Irlande comme un vrai diable :

In Ireland have I seen this stubborn Cade
Oppose himself against a troop of kerns,
And fought so long, till that his thighs with darts
Were almost like a sharp-quill'd porpentine :
And, in the end being rescu'd, I have seen
Him caper upright like a wild Morisco,
Shaking the bloody darts as he his bells [...] (III.i.360-6).

Le soldat aux cuisses hérissées de flèches est comparé à la fois à un porc-épic et à un danseur de Morisque. La séquence analogique que dessine ici York assimile les dards fichés dans sa chair aux piquants de l'animal et aux sonnailles que les danseurs agitaient avec ardeur au moment des festivités de mai. Pareilles correspondances entre la fougue martiale et le déchaînement des énergies populaires au moment des fêtes, nous rappellent le rapport étroit qui unissait alors la « Morris dance » et la « Sword dance », le branle des clochettes ne s'étant que tardivement et régionalement distingué de la danse des épées. D'un côté l'homme-porc-épic figure, comme sur un blason guerrier¹¹, la vaillance martiale mâtinée de vigueur animale en même temps qu'il campe une sorte de saint Sébastien grotesque et populaire. Selon Cecil Sharp, la « sword dance », connue alors dans toute l'Europe, survivait dans certaines régions de l'Angleterre méridionale¹². Jehan Tabourot la décrit ainsi dans son *Orchésographie* (1588) :

De ces deux sortes de dances, on en a composé une que nous appelons les Bouffons ou Matachins qui sont vêtus de petits corcelets [...] les bras nuds, les sonnettes aux jambes, l'espée au poing droit, le bouclier au poing gauche lesquels dancent soulz un air à ce propre & par mesure binaire avec battements de leurs espées et boucliers (p. 57).

Sharp cite plusieurs descriptions de cette danse au XVI^e siècle, dont la figure principale, formée par l'entrelacs de l'épée des danseurs autour du cou d'une «victime», était appelée «The Rose» ou encore «rosa quadrata». Observant la «sword dance» de Grenoside Sharp décrit la «figure in which the swords are interlaced» et il conclut que «only one interpretation is possible, namely that it is a mimic decapitation»¹³. D'ailleurs, la variante espagnole de cette danse était appelée «degollada», c'est-à-dire la «décapitation»¹⁴. De telles survivances de rites guerriers au sein du folklore peuvent être rapprochées de nombreuses scènes de décapitation, qui ont un effet glaçant de bouffonnerie grotesque dans les scènes du carnaval sanglant de Jack Cade, à l'acte IV de 2 *Henry VI*¹⁵.

Dans la tirade de York, Jack Cade est aussi comparé à un «Wild Morisco», ce qui fait apparaître l'image de la «Morris dance», dont le nom renvoie probablement à la présence des Maures en Europe autant qu'à l'habitude de certains des danseurs de se barbouiller le visage de suie¹⁶. La Morisque était une forme proche de la sarrasine, danse qu'Henri Rey-Flaud évoque dans son livre sur *Le charivari* à propos du «Bal des Ardents» qui eut lieu à la Cour de Charles VI:

Le Bal des Ardents met [...] en scène un charivari mené le jour où le roi de France, cédant à la pression de ses compagnons d'âge, retrouva sa fonction primitive de meneur de bande rituelle d'hommes sauvages, mi-diables, mi-bêtes. Le Religieux de Saint-Denis les identifie à des loups [...] Mais ces hommes animaux sont aussi des diables [...] emportés par une «frénésie diabolique», ils ouvrent le bal avec une «sarrasine endiablée», danse véritablement infernale pour laquelle les exécutants, armés comme les soldats de l'armée fantôme, des sonnailles accrochées aux jambes et le visage mâchuré et noirci à l'image des Maures, se livraient à toutes sortes de sauts et de cabrioles¹⁷.

J'ai déjà cité plus haut les vers d'*Henry V* où le roi profère des menaces terribles contre les gens de Harfleur, mais je voudrais rappeler la comparaison qu'il y établit entre la guerre et le prince des démons car elle prolonge ces remarques sur des manifestations festives qui combinent la frénésie des pas de danse, la parodie de l'activité martiale et le noircissement du visage des participants :

What is it then to me, if impious war,
 Arrayed in flames like to the prince of fiends,
 Do, with his smirched complexion, all fell feats
 Enlinked to waste and desolation ? (III.iii.15-8).

Une telle personnification de la guerre, incarnée par un démon au teint de ténèbre et aux habits de flammes, n'est pas sans évoquer la tragédie où le général qui conduit la flotte des Vénitiens au combat est un Maure au visage d'ébène, appelé «black Othello» par sa troupe¹⁸. Les liens entre l'Afrique et l'imagination héroïque n'étaient pas nouveaux à Londres et on trouve dans les livres de comptes des corporations de la ville des allusions à des parades de Maures qui étaient, semble-t-il, très appréciées lors des «Midsummer pageants» du Lord Maire. À propos de l'une de ces processions présentant un roi des Maures accompagné d'une suite fabuleuse de soixante «Morians», Philip Brockbank écrit que

These moorish shows were resplendent, soldierly
 and sensual
 [...] The King of moors or the Sultan, expensively
 got up in red satin and silver foil, rode in high style
 under his gilded pavillion, with a mighty pageant
 of soldiers, slaves and concubines behind him. His
 function was to overawe the crowd and prepare
 them for the plays and shows that were to follow¹⁹.

L'exotisme et le luxe oriental de la parade n'est que l'un des aspects de ces personnages de guerriers lointains,

dont le visage noir gardait un aspect effrayant qui évoquait tour à tour la sauvagerie et un caractère diabolique. On les retrouve dans le sud de la France puisqu'un article des *Comptes du Roi René* mentionne «ceux qui dansent la morisque à la façon des Éthiopiens» («Item illis qui choreant more Ethiopum, cive la Morisque») ainsi que dans les charivaris et autres manifestations folkloriques de l'Europe :

[...] Sarrasins, Éthiopiens, Maures ou Nègres [étaient] des représentations diaboliques traditionnelles dans tous les charivaris. On les retrouve marquant de leur fracas le folklore de l'Europe entière, tels ces *Roitscheggeten* germaniques («ceux qui ont le visage noirci à la suie»), masques noirs grotesques, souvent taillés dans du bois de pin, revêtus de peaux de chèvre ou de mouton, arborant les fameuses ceintures de clochettes et armés de lourdes massues et de crochets diaboliques²⁰.

Or, Othello est d'abord présenté comme un diable (à travers le portrait obscène et déformé qu'en donne Iago) avant d'apparaître comme l'incarnation de l'homme de guerre dans les discours qu'il prononce devant les sénateurs de Venise. Brabantio commence par reconnaître en lui un être qui inspire plus volontiers la peur que le plaisir quand il l'accuse d'avoir séduit sa fille par des enchantements :

For I'll refer me to all things of sense [...]
 Whether a maid, so tender, so fair, and happy [...]
 Would ever have (to incur a general mock)
 Run from her guardage to the sooty bosom
 Of such a thing as thou? to fear not to delight
 (I.ii.64-71).

Dans les préliminaires de sa défense publique,

Othello se définira essentiellement comme un soldat («And little of this great world can I speak,/More than pertains to feats of broil and battle», I.iii.86-7) avant de transférer sur des monstres la peur que lui-même est censé inspirer et montrer que ces effrois et ces dangers pouvaient aussi susciter l'émerveillement et l'émoi amoureux chez une femme. Les personnages du guerrier et de l'amoureux sont si indissolublement liés chez lui que son fameux adieu aux armes résonne également comme un adieu à l'amour :

Farewell the tranquil mind, farewell content :
 Farewell the plumed troop, and the big wars,
 That makes ambition virtue : O farewell,
 Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
 The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife ;
 The royal banner, and all quality,
 Pride, pomp, and circumstance of glorious war !
 And, O ye mortal engines, whose wide throats
 The immortal Jove's great clamour counterfeit ;
 Farewell, Othello's occupation's gone !
 (III.iii.355-63).

Mais cette impressionnante tirade martiale est aussi indirectement empreinte d'images de fête, car une lecture attentive permet de voir que s'y superpose peut-être aussi le tintamarre de la « Morris dance » telle, du moins, qu'elle est décrite par Philip Stubbes dans *The Anatomie of Abuses* :

Thus al things set in order, then have they their
 Hobby-horses, dragons & other Antiques, togi-
 ther with their baudie Pipers and thundering
 Drummers to strike up the devils daunce withal.
 Then marche these heathen company towards the
 Church and Church-yard, their pipers pipeing,
 their drummers thundring, their stumps dauncing,
 their bells iyingling, their handkerchers swinging
 about their heads like madmen, their hobbie

horses and other monsters skirmishing amongst
the route²¹.

Emporté par l'éloquence, la passion et la force de son imagination, Othello danse verbalement cette danse d'enfer que décrit Stubbes et imite en cela le puritain qui s'efforce de traquer le malin sous le visage de l'innocence. La musique du métier des armes s'empare de son être tout comme Stubbes se laisse posséder par la stridence, le martèlement et les couleurs bariolées de la manifestation festive. La tirade d'Othello est en effet susceptible d'une double lecture avec, d'un côté, le défilé de la fête martiale, vaillante et héroïque qui colle à l'image qu'Othello souhaite donner de sa personne et, de l'autre, la danse morisque ou mauresque, assourdissante et grotesque, qui rappelle sa noirceur et son allure diabolique autant qu'elle évoque, par prolepse, le vertige et les convulsions hystériques où le plongeront les images du mouchoir que Iago agitera métaphoriquement devant lui par la suite. Il y a là une ironie cruelle qui montre que désormais, à cause de l'habile manipulation de Iago, le bouffon noir qui utilise la dérision des traditions festives pour mieux déstabiliser le général²², le « noble Moor » ne peut plus se distinguer réellement du diable inquiétant et pathétique à la fois qui se désarticule progressivement devant nos yeux.

Dans ce contexte, la fête subvertit l'image héroïque de la guerre et on comprend dès lors pourquoi Marlowe, dans le prologue de *Tamburlaine*, désirait scinder nettement ces deux mondes en prévenant les spectateurs que

From iygging vaines of riming mother wits,
And such conceits as clownage keepes in pay,
Weele lead you to the stately tent of War,
Where you shall heare the Scythian Tamburlaine
Threatning the world with high astounding tearms
And scourging the world with his conquering
sword²³.

En conclusion, je dirai que la fête de la guerre, qui se

présente dans le théâtre de Shakespeare sous des aspects multiples allant de l'héroïsme à l'ironie et passant par la phase plus sombre de l'exaltation païenne du massacre qui se place sous l'égide de l'effrayante Bellone, n'est néanmoins que rarement une glorification épique de la guerre comme on la retrouve chez Marlowe. En dehors peut-être d'une pièce comme *Henry V*, où le personnage du Chœur réussit à faire vibrer les spectateurs en évoquant le «warlike Harry» ou la flotte anglaise qu'il compare à «A city on th'inconstant billows dancing» (III,15) et dans laquelle le carnage de la bataille devient un sacrifice patriotique s'inscrivant dans la mémoire collective (voir le discours d'Henri, à la veille d'Azincourt, sur la fête de St Crépin-Crépinien, IV.iii.40-68), la guerre n'est que rarement présentée comme une parade ou un plaisir glorieux, même si le guerrier lui-même a le visage et le harnachement d'un jeune dieu.

On ne lâche pas impunément les «dogues de la guerre»²⁴ et le fougueux fiancé de Bellone se change ensuite en sanglant boucher avant de succomber lui-même, victime des forces obscures qu'il a déclenchées. Si le départ pour la guerre peut se faire en fanfare, le Bâtard de *King John* nous avertit qu'elle est aussi avant tout le triomphe de la Mort et un grand carnaval macabre :

O, now doth death line his dead chaps with steel ;
The swords of soldiers are his teeth, his fangs.
And now he feasts, mousing the flesh of men,
In undetermined differences of kings (II.i.352-5).

Pour Shakespeare l'horreur est toujours l'autre versant de la fête et l'image qu'il donne de la guerre dans son théâtre n'échappe pas à cette ambivalence fondamentale.

François LAROQUE
Université Paul Valéry, Montpellier III.

NOTES

- (1) *Shakespeare's Military World*, 1956, p. 4.
- (2) Voir en particulier *The bloody Conquests of mighty Tamburlaine*, Part 2, IV. 3. 4104-4109:
Tamburlaine
 Then in my coach like *Saturnes* royal son,
 Mounted his shining chariot, gilt with fire,
 And drawen with princely Eagles through the path,
 Pav'd with bright Christall, and enchac'd with starres,
 When all the Gods stand gazing at his pomp.
 So will I ride through *Samarcanda* streets...
The Works of Christopher Marlowe, ed. C.F. Tucker Brooke, Oxford, 1910, p. 123.
- (3) Lorsque Othello se laisse progressivement envoûter par Iago et ne pense plus qu'à l'infidélité supposée de son épouse, la pièce réalise en fait exactement ce qu'il avait essayé de conjurer à l'acte I quand il s'efforçait de convaincre les sénateurs d'accepter que Desdémone le suive à Chypre:
 [...] when light-winged toys
 Of feathered Cupid seal with wanton dullness
 My speculative and officed instruments,
 That my disports corrupt and taint my business,
 Let housewives make a skillet of my helm... (I.iii.265-70).
- (4) Voir en particulier la description de la chute de Troie et de l'orgie de carnage à laquelle se livre Pyrrhus dans le récit qu'Énée fait à Didon:
 At last came *Pirrhys*, fell and full of ire,
 His harness dropping bloud, and on his speare
 The mangled head of Priams yongest sonne [...]
 And at Ioves altar finding Priamus,
 About whose withered necke hung *Hecuba* [...]
 To whom the aged King thus trembling spoke: [...]
 O let me live, great *Neoptolemus*.
 Not mov'd at all, but smiling at his teares,
 This butcher whil'st his hands were yet held up,
 Treading upon his breast, strooke off his hands [...]
 Then from the navell to the throat at once,
 He ript old *Priam* (II.i.208-51).
The Works of Christopher Marlowe, p. 406.
- (5) *Shakespeare's Holinshed. The Chronicle and the Historical Plays Compared*, W.G. Boswell, Londres, 1907, p. 166.
- (6) «Directing *Macbeth*» in *Focus on Macbeth*, ed. John Russell Brown, 1982, p. 245.
- (7) Voir mon livre *Shakespeare et la fête*, Paris, pp. 230-2.
- (8) *L'homme et le sacré*, Paris, 1950, p. 219.
- (9) *Ibidem*, p. 236.
- (10) Le pamphlétaire Philip Stubbes décrit ainsi le «Lord of Misrule» des fêtes de mai dans *The Anatomy of Abuses*, Londres, 1583, rééd. facsimilé, Amsterdam, pp. 146-147:
 First all the wilde-heds of the Parish, conventing together, chuse them a Graund Captain (of all mischeefe) whome they inoble with the title of my Lord of Mis-rule', and him they crowne with great solemnitie, and adopt for their king.

- (11) Le porc-épic figure par exemple sur les armoiries de la famille de Sir Philip Sidney, lequel arborait aussi cet animal sur son heaume. Voir à ce sujet la brochure sur *Penshurst Place*, la demeure des descendants directs de Sir Philip Sidney, English Life Publications, 1987, p. 1, ainsi que *A Complete Guide to Heraldry*, de A.C. Fox-Davies, 1909, rééd. New York, 1978, p. 217.
- (12) *The Sword-Dances of Northern England*, Londres, 1912-1913, 4 vol., I, p. 17.
- (13) *Ibidem*, p. 28.
- (14) *Ibid.*, p. 30.
- (15) Voir sur ce point mon article intitulé «Shakespeare et la fête populaire : le carnaval sanglant de Jack Cade», *Réforme, Humanisme et Renaissance* (RHR) N°11, St Étienne, 1980, p. 128.
- (16) Voir mon article «An Archeology of the Dramatic Text: *Othello* and the Popular Traditions», *Cahiers Elisabéthains* N°32, octobre 1987, p. 21.
- (17) Henri Rey-Flaud, *Le charivari*, Paris, 1985, p. 122.
- (18) *Othello*, II.iii.29.
- (19) «The Theatre of *Othello*», pp. 4-5 (chapitre d'un livre à paraître sur Shakespeare).
- (20) Rey-Flaud, p. 122, note 23.
- (21) *The Anatomie of Abuses*, p. 143.
- (22) Voir «*Othello* and Popular Traditions», pp. 22 & 28.
- (23) The Prologue, 1-6. *Works*, p. 9.
- (24) *Julius Caesar*, III.i.273.