



HAL
open science

”[...] the lamentations of poor Anne”: du bon usage de
la rhétorique funèbre dans King Richard III

Introduction : Deuil et déploration dans King Richard
III

Marie-Christine Isabelle Munoz

► **To cite this version:**

Marie-Christine Isabelle Munoz. ”[...] the lamentations of poor Anne”: du bon usage de la rhétorique funèbre dans King Richard III Introduction : Deuil et déploration dans King Richard III. Shakespeare : Richard III, Nov 1999, Lyon, France. halshs-02085682

HAL Id: halshs-02085682

<https://shs.hal.science/halshs-02085682>

Submitted on 31 Mar 2019

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.

"[...] the lamentations of poor Anne" : du bon usage de la rhétorique funèbre dans *King Richard III*

Introduction : Deuil et déploration dans *King Richard III*

Qu'il s'agisse d'une figure de femme pleurant l'objet de son amour ou d'une figure de mère pleurant la disparition de sa descendance, la scène de déploration, par référence à la terminologie appliquée aux représentations religieuses, apparaît comme une convention toujours vivace à la Renaissance. Fidèle à cette tradition, Shakespeare témoigne tout particulièrement dans ses œuvres d'un intérêt pour la thématique de la souffrance éprouvée par des personnages féminins confrontés au deuil. Cet intérêt se double d'une préoccupation relative aux formes conventionnelles dont dispose la littérature afin de restituer l'expression du chagrin ressenti à l'occasion de la perte d'un être cher, fût-il un époux ou un enfant.

En poésie comme au théâtre, les formes littéraires du deuil et de la déploration reposent avant tout sur des conventions stylistiques et rhétoriques qui permettent à l'artiste d'insérer des représentations de cette forme de souffrance dans l'univers poétique. Qu'il nous soit ici permis d'en faire un recensement sommaire, en mettant particulièrement l'accent sur la lamentation, l'épigramme et la complainte. Nous nous attacherons à reprendre les définitions de ces termes que l'on trouve dans les textes traitant de l'art poétique, les plus consensuels pour cette période, non sans avoir observé au préalable qu'il est souvent malaisé de définir des limites précises entre ces notions, comme nous pourrions le faire aujourd'hui. Le premier d'entre ces textes de référence est *The Arte of English Poesie*, de George Puttenham¹, dont le chapitre XXIV intitulé "*The forme of Poeticall Lamentations*" (p.37) donne un aperçu détaillé de la lamentation en tant que discours de nature poétique, inspiré par le chagrin. L'auteur prend tout d'abord soin d'établir les motifs qui peuvent être à l'origine de la lamentation :

Lamenting is altogether contrary to rejoicing [...]. Now are the causes of mans sorrowes many: the death of his parents, friends, allies, and children [...] the ouerthrowes and discomforts in battell, the subuersions of townes and cities, the desolations of countreys, the losse of goods and worldly promotions, honour and good renowne: finally the trauails and

¹ Richard Field, London 1589, STC 20519

torments of loue forlorne or ill bestowed, either by disgrace, deniall, delay, and twenty other wayes, that well experienced louers could recite. (p.38)

Une fois ces trois catégories de souffrances communes énumérées — la mort, les ravages de la guerre, les revers de l'amour — Puttenham s'applique à proposer un remède de nature poétique, dont l'efficacité est fondée sur le principe médical de la théorie des similitudes :

Therefore of death and burials, of th'aduersities by warres, and of true loue lost or ill bestowed, are th'onely sorrowes that the noble Poets sought by their arte to remoue or appease, not with any medicament of a contrary temper, as the *Galenistes* use to cure [*contraria contraris*] but as the *Paracelsians*, who cure [*similia similibus*] making one dolour to expell another, and in this case, one short sorrowing the remedie of a long and grievous sorrow. (p.39)

C'est ainsi que l'auteur justifie le développement de différentes formes dérivées de la catégorie générale que constitue la lamentation, au nombre desquelles on compte les chants funèbres et les élégies :

Such funerall songs were called *Epicedia* if they were song by many, and *Monodia* if they were uttered by one alone [...] The third sorrowing was of loues, by long lamentation in *Elegies* so was their song called, and it was in a pitious maner of meetre, placing a limping *Pentameter*, after a lusty *Exameter*, which made it go dolourously more then any other meeter. (p.39)

Nous voyons combien la forme rhétorique même de l'élégie est codifiée puisqu'il est fait mention du système métrique utilisé, avec une grande précision. Le rythme du poème est présenté comme étant destiné à refléter le chagrin qui anime le locuteur, d'une manière quasi musicale : la lamentation de l'amant dolent se modèle sur les accents longs et mélancoliques d'une pièce musicale dédiée à la souffrance amoureuse.

Henry Peacham², une autre autorité en matière de théorie poétique, propose dans son traité *The garden of eloquence, conteyning the figures of grammer and rhetoric* une définition de la lamentation en utilisant son étymologie latine, ainsi que la référence aux épisodes bibliques des lamentations du prophète Jérémie et de celles de Job :

Threnos in latine *Lamentatio*, and *Luctus*, is a forme of speech by which the Orator lamenteth some person or people for the miserie they suffer, or the speaker his owne calamitie. An example of the prophet Jeremy: O that my head were full of water, and mine eyes a fountain of teares, that I might weepe day and night, for the slaine of the daughter of my people. The greatest part of Ieremies Lamentations is framed by this forme of speech. Job lamenteth his owne miserie in this manner: Why died not I in the birth? Why did not I perish alloone as I came out of the wombe? Why set they me upon their knees? Why gave they me sucke with their brests? (p.66-67)

² H. Jackson London 1593, STC 19498, a facsimile reproduction, Gainesville, Florida 1954.

Le bref inventaire des formes qu'effectue Peacham est suivi d'un examen de l'utilisation de la figure analysée :

As the use of this figure riseth from the feeling of miserie, so it serueth and is most forcible and mightie to moue pittie and compassion in the bearer. (p.67)

Peacham définit ainsi les propriétés de la figure de la lamentation : elle naît de la souffrance et elle peut susciter un sentiment de compassion chez le lecteur, qui le rend sensible à la souffrance du personnage.

L'élégie et la complainte sont présentées comme des formes dérivées de la catégorie générale de la lamentation. Elles sont des formes contingentes à une situation spécifique : l'élégie s'utilise le plus souvent dans un contexte funéraire tandis que la complainte est plus adaptée au registre de la déploration des vanités humaines ou de la lamentation amoureuse. L'élégie funèbre se présente dans la plupart des cas comme un poème méditatif exaltant les mérites du disparu, déclamé à l'occasion de funérailles³.

Origines d'une tradition

L'étude de la rhétorique funèbre dans la tragédie de *King Richard III* nous impose de replacer cette œuvre de la main de Shakespeare dans un contexte esthétique coloré par les débats religieux du règne d'Élisabeth Ire, dont nous savons qu'ils étaient fort houleux. En effet, dans la dernière décennie du 16^{ème} siècle, l'Angleterre anglicane d'Élisabeth Ire présente une relation à l'image religieuse fort différente de celle qui prévalait au Moyen Age, en raison des bouleversements culturels engendrés par l'iconoclasme des réformateurs. De même, les représentations théâtrales conventionnelles de scènes doloristes corrélées à la Passion du Christ ont perdu en importance, notamment pour ce qui concerne la place dévolue à la peinture de la souffrance mariale. Seule Marie-Madeleine conserve la faveur des réformateurs, au nombre desquels on peut compter Lewis Wager, auteur en 1566 d'une pièce intitulée *The Life and Repentaunce of Mary Magdalene*.

Probablement écrite à un stade précoce de la carrière du dramaturge (1592-1593?, publication en 1597), *King Richard III* développe un certain nombre de

³ Citons, parmi une multitude d'élégies de cette nature, celle qu'écrivit Robert Allyn sous le titre *Funerall elegies upon the most lamentable death of Prince Henry*, London, STC 384.

thèmes corrélés à un type de production iconographique, poétique ou théâtrale d'inspiration religieuse. Il en va ainsi de l'emploi de figures stylistiques ou de situations scéniques évocatrices de la tradition du *planctus Mariae*⁴, héritée du Moyen Age. L'intérêt littéraire pour la thématique de la souffrance trouve une origine dramaturgique dans les Mystères du Moyen Age, le plus souvent sous la forme d'une représentation de la Passion du Christ. Dans la plupart des cycles représentés en diverses villes, la Passion ("The Passion sequence") se joue en plusieurs pièces et constitue un moment intense dans l'ensemble des représentations offertes au public. Les formes dramaturgiques de la Passion sont de plus parfaitement codifiées, comme le rappelle T.W. Craik dans un article intitulé "Violence in the English Miracle Plays"⁵ :

The liturgical Passion plays employed the dialogue of the New Testament augmented with *planctus* (lyrical laments) expressing the emotions of Christ and the Virgin Mary. (p.184)

E.K. Chambers défend pour sa part l'idée que le *planctus* contribue à l'évolution dramatique des pièces liturgiques, essentiellement centrées sur le drame de la Résurrection, par l'apport d'une dimension humaine :

The metrical hymns in particular [...] are often of the nature of *planctus* or laments put in the mouths of the Maries as they approach the sepulchre or at some other appropriate moment. These *planctus* add greatly to the vividness and humanity of the play, and are thus an important step in the dramatic evolution.⁶

La représentation du chagrin de ces personnages introduit un élément de complexité émotionnelle, qui permet peu à peu l'évolution de ces pièces vers une dramatisation de la Passion et de la douleur des spectateurs de la crucifixion : "[...] the *planctus*, akin to those of the *Quem quaeritis*, which express the sorrows of the Virgin and the Maries and St John around the cross." (Chambers, p.32). La part réservée à la dramatisation de la souffrance des proches du Christ se développe ainsi, jusqu'à devenir un moment essentiel de ces représentations. Il est visible que les émotions ressenties par les personnages principaux de ces pièces, revêtent une importance cruciale dans la représentations, notamment en raison de l'impact qu'elles ont sur les spectateurs. Par exemple, la représentation de la crucifixion se prolonge, dans le Cycle de York, par la

⁴ Rappelons que l'étymologie de ce terme réfère à l'action de se frapper la poitrine en signe de souffrance, puis, par extension, à l'acte qui consiste en la production d'une lamentation.

⁵ *Stratford-Upon-Avon Studies*, 16, "Medieval Drama", 1973, p.173-195.

⁶ E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, Vol.II, Oxford University Press, Oxford, 1903, p.32.

mort et la descente de croix du Christ, sous le titre *The Death and Burial; Mortificatio Cristi*. L'atmosphère y est fort particulière car sont présents sur la scène les témoins de la crucifixion, Marie et Jean, entre autres personnages. L'interaction de ces deux personnages avec le Christ en croix donne une coloration pathétique aux échanges entre le fils mourant et sa mère, puis entre l'apôtre et la mère de Jésus. La présence de témoins compatissants sur la scène offre un relais émotionnel au spectateur de la représentation, intensifiant ce que ce dernier peut ressentir à la vue d'un tel spectacle. Les répétitions lancinantes du terme "Allas" scandent la réplique au point de lui donner l'aspect d'une mélodie, évoquant la tradition de la lamentation. Conformément au récit de l'Évangile de Jean, l'apôtre Jean prend la mère du Christ sous sa protection, en promettant de consoler sa peine. L'émotion engendrée par la représentation trouve ainsi un exutoire, dans l'acceptation du deuil et l'adoption de la mère par un nouveau fils.

Face à une représentation théâtrale, il est essentiel de mesurer l'impact de telles scènes sur les spectateurs alors présents. La référence répétée aux femmes pleurant sur la souffrance du Christ, ou sur la disparition de sa dépouille, introduit une dimension émotionnelle dans la narration de la Passion et des épisodes ultérieurs. En effet le spectacle de la crucifixion apparaît comme une pratique barbare, dès lors que l'horreur se peint dans le regard des témoins. Il est indéniable que la peinture de la souffrance de la Vierge au pied de la croix constitue une scène archétypale de souffrance, à l'impact fondamental sur le spectateur croyant. L'historien Eamon Duffy nous éclaire sur ce point :

But the most distinctive manifestation of Marian piety in late medieval England was not devotion to the Joys but rather the Sorrows of Mary. This was of course a European rather than a merely English phenomenon [...]. The essence of the devotion was that evident in what is arguably its noblest expression, the "Stabat Mater". Here the Virgin's grief is presented, not as an end in itself, but as a means of arousing and focusing sympathetic suffering in the heart of the onlooker. In this literal compassion, this identification with the sufferings of Christ by sharing the grief of his Mother, lay salvation.⁷

Il est avéré que le désir d'identification à la souffrance du Christ, par le truchement d'une osmose avec la souffrance de la Vierge, a marqué la pratique dévotionnelle de la fin du Moyen Age (Duffy, p.260). Par voie de conséquence maintes représentations picturales

⁷ Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional religion in England, 1400-1580*, Yale University Press, Newhaven & London 1992, p.258-259.

de la Vierge dolente ornaient les églises anglaises d'avant les bouleversements de la Réforme :

Every parish church contained an image of this Mater Dolorosa [...]. [...] the *Pietà* or image of Our Lady of Pity, which spread in England in the course of the 15th century. Images of our Lady of Pity exercised a growing attraction throughout the 15th century and early 16th century. (Duffy, p.260-261)

Ensuite les représentations mariales se réduisirent considérablement, au point de se résumer à la mère éplorée du crucifié, sculptée sur le jubé des églises :

The only image in the nave of most churches now was the Rood, just as the only altar in many churches was the high altar. [...] the only representation of the Virgin in most churches would now be the weeping figure standing under the Rood, where once there might have been multiple images of Mary—the Piété, the Mother of Mercy, Our Lady in childbed the Madonna and Child. (Duffy, p.563)

Parallèlement au théâtre religieux, la poésie des 13^{ème} et 14^{ème} siècles s'inspire largement des thèmes dolents de la Passion et du spectacle pathétique qu'offre la mort du Christ sauveur. Un poème de cette période, intitulé "The Crucifixion"⁸, exprime la souffrance ressentie par le narrateur devant le spectacle du corps maltraité de Jésus. L'expression à la première personne traduit la conscience personnelle du locuteur d'être le récipiendaire du sacrifice, auquel il compatit. Le tableau doloriste brossé par le poète est conforme à la tradition johannique puisque la mère du Christ figure au pied de la croix, dans une attitude éplorée. La posture de Marie traduit son intense souffrance, comme c'est le cas dans la tradition médiévale des représentations iconographiques de la crucifixion. Cette vignette insérée dans le poème renforce le sentiment de pathétique qui imprègne l'œuvre. D'autres poèmes de la même période, aux titres éloquents de "The Mother and her Son on the Cross", "Mary suffers with her son" ou "Christ's tear breaks my heart", développent longuement le thème de la souffrance christique ou mariale. Dans tous les poèmes médiévaux qui traitent de la souffrance de Jésus et de Marie, il est avant tout question de l'intensité sans pareille de l'émotion, qui se teinte parfois de rébellion.

⁸ R.T. Davies, ed., *Medieval English Lyrics, A Critical Anthology*, Faber & Faber, London 1963, p.82-84

***King Richard III* et la rhétorique funèbre**

Le premier exemple dramatique dans le corpus shakespearien d'une scène évoquant la déploration du Christ apparaît dans la deuxième partie de la première tétralogie, *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster (2 Henry VI)*. Il nous paraît pertinent de souligner cet intertexte dramatique, directement lié à la tragédie du roi Richard III, en raison du parallélisme patent entre les situations de déploration. La pleureuse est ici incarnée par la reine Margaret—personnage crucial que nous retrouvons tout au long de la tétralogie et qui occupe une position dramatique essentielle de mémoire historique et psychologique, dans *King Richard III*—après l'exécution de son amant le comte de Suffolk :

But who can cease to weep and look on this!
Here may his head lie on my throbbing breast,
But where's the body that I should embrace?
IV, 4, (4-6)⁹

Nous observons qu'ici la situation conventionnelle de déploration de l'amant défunt se teinte d'une touche d'horreur en raison du spectacle scénique de la dépouille démembrée. La scène intimiste que l'on attendrait à ce moment de la pièce, est supplantée par l'image repoussante de cette tête tranchée évocatrice de la décollation de Jean le Baptiste, ou, selon un autre référent culturel, de la dispersion des membres d'Orphée par les Ménades, à l'exception de la tête de ce dernier. La perte ressentie par le personnage de la reine est ici renforcée par la dislocation du corps de Suffolk, qui n'est pas sans évoquer la disparition de la dépouille du Christ au tombeau. Néanmoins il s'agit ici de démembrement et non de disparition du corps dans son intégralité. La reine Margaret retrouve la tradition ancestrale de l'amante éplorée, mais elle se voit dépossédée de l'objet de son chagrin. Ce qui a pour effet de renforcer le pathétique de la situation.

King Richard III nous offre de multiples déclinaisons du thème du veuvage et de la lamentation funèbre, à commencer par la scène II de l'acte 1, où le personnage de

⁹ Toutes les citations au texte de la pièce *King Richard III* sont tirées de l'édition The Arden Shakespeare, ed. Antony Hammond, Routledge, London & New York 1988.

Lady Anne prononce le traditionnel éloge funèbre de l'époux défunt. Le personnage apparente d'emblée son discours à une convention poétique reliée à l'usage social propre au statut de veuve. Il s'agit véritablement de la convention de la lamentation publique au-dessus du cercueil du disparu :

Set down, set down your honourable load,
 (If honour may be shrouded in a hearse)
 Whilst I awhile obsequiously lament
 Th'untimely fall of virtuous Lancaster.
 Poor key-cold Figure of a holy king,
 Pale ashes of the House of Lancaster,
 Thou bloodless remnant of that royal blood:
 Be it lawful that I invoke thy ghost
 To hear the lamentations of poor Anne,
 Wife to thy Edward, to thy slaughter'd son,
 Stabb'd by the selfsame hand that made these wounds.
 [...]
 Rest thou, while I lament King Henry's corpse.
 I,2, (1-11/32)

En réalité, il est ici question de l'éloge du père de l'époux défunt de Lady Anne ; mais la nature ritualisée de la situation autorise une ambiguïté quant à l'identité de l'objet de la déploration.

La transformation de Lady Anne en pleureuse évoque les bas-reliefs classiques, ainsi que la figure de la *Pietà*, telle que nous la livre l'iconographie chrétienne. Nous observons par ailleurs une référence à l'eau lustrale du baptême, à propos des larmes de Lady Anne. Le personnage recueilli sur la dépouille d'Henry VI apparente les pleurs qu'elle verse à une substance consacrée, rappelant la sainteté notoire du roi défunt : "Lo, in these windows that let forth thy life / I pour the helpless balm of my poor eyes." (I,2,12-13). S'il est manifeste que les larmes de Lady Anne sont analogues aux substances utilisées dans la pratique des rites de l'Eglise, elles n'en sont pas moins impuissantes à rappeler à la vie le défunt ou à le venger. Seul l'acte de déploration demeure, selon un classicisme parfait. Il est toutefois nécessaire de rappeler que ce moment trouve son aboutissement dans une manifestation qui relève du merveilleux, lorsque les blessures du roi s'ouvrent à nouveau pour laisser s'écouler le sang de la victime, afin de désigner le coupable :

O gentlemen, see, see! Dead Henry's wounds
 Ope their congealèd mouths and bleed afresh.—
 Blush, blush thou lump of foul deformity
 For 'tis thy presence that ex-holes this blood

From cold and empty veins where no blood dwells.
 Thy deed, inhuman and unnatural,
 Provokes this deluge supernatural.
 (1,2,55-61)

Le roi Henry VI, dont la dépouille saigne miraculeusement pour désigner son bourreau, se trouve incontestablement doté au fil du discours d'une dimension christique, ce qui renforce le parallèle avec le modèle biblique¹⁰. Cette manifestation que Lady Anne qualifie de surnaturelle s'inscrit dans le courant dévotionnel axé sur la vénération des reliques sacrées du Christ et de certains saints, fort répandue au Moyen Age en raison des vertus curatives et exemplaires qu'on leur prêtait. L'une des caractéristiques de ces reliques, communément relatée, était la sécrétion de substances corporelles qu'elles pouvaient répandre dans des circonstances bien définies. Voici précisément l'aspect que Shakespeare choisit d'intégrer dans son drame, en reprenant la croyance populaire sous la forme d'une portée signifiante affectée au saignement de la dépouille royale. La résurgence *post mortem* de cette humeur porteuse de vie qu'est le sang véhicule un contenu sémantique de dénonciation de l'auteur de l'acte sacrilège commis. D'un point de vue métaphorique, nous constatons également que l'image de la blessure d'où s'écoule le sang de la victime est interprétée comme une bouche qui produirait du sens afin d'obtenir vengeance. Ceci constitue véritablement une forme de *topos* shakespearien traversant l'ensemble des œuvres. En adoptant une lecture bakhtinienne¹¹ de cette thématique, il est possible d'envisager le sang et les larmes comme divers états d'une

¹⁰ Selon le portrait qu'effectue Shakespeare, le personnage du roi Henry VI est d'emblée caractérisé par son extrême piété car nous voyons l'analogie christique déjà figurer dans *The First Part of the Contention (2Henry VI)*, I, 3, (56-67) [citation tirée de *The Complete Works*, ed. S.Wells & G. Taylor, The Oxford Shakespeare 1990] :

I thought king Henry had resembled thee
 In courage, courtship, and proportion.
 But all his mind is bent to holiness,
 To number Ave-Maries on his beads,
 His champions are the prophets and apostles,
 His weapons holy saws of sacred writ,
 His study is his tilt-yard, and his loves
 Are brazen images of canonizèd saints.
 I would the college of the cardinals
 Would choose him Pope, and carry him to Rome,
 And set the triple crown upon his head—
 That were a state fit for his holiness.

¹¹ L'ouvrage de référence de Mikhaïl Bakhtine, en ce qu'il expose sa théorie critique et offre des applications littéraires précises, s'intitule *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard (Paris 1970)

même substance corporelle, porteurs nécessairement d'un sens différent mais néanmoins inscrits dans un continuum imaginaire. Cette production d'humeurs est souvent associée, dans le contexte dramatique immédiat, à l'émergence d'un discours chez la victime, ou d'un discours sur la victime qui est l'objet des pleurs, par exemple. Ainsi le sang exprime-t-il sous une forme visuelle forte à la fois la souffrance de celui qui a subi les coups du meurtrier, de même que l'accusation à l'encontre de l'assassin. De manière analogue, les larmes de lady Anne traduisent son chagrin tout comme elles reflètent le sentiment d'empathie éprouvé par ce personnage à l'égard de la victime.

L'évocation mariale qui prend corps au fil des propos de Lady Anne se double d'une représentation plus proche des figures féminines de l'Ancien Testament, en raison de la vindicte qu'elle traduit :

O, cursed be the hand that made these holes;
 Cursed the heart that had the heart to do it;
 Cursed the blood that let this blood from hence.
 I,2, (14-16)

Dans cette même tirade, Lady Anne se répand en malédictions à l'intention du coupable de l'acte sacrilège et clame vengeance, en scandant le mot "cursed" par trois fois (vers 14-16). Après avoir mis en œuvre ce que Bernard Spriet qualifie de "rhétorique de l'imprécation"¹², le personnage donne un prolongement dramatique à ses paroles venimeuses en crachant littéralement son mépris au visage de Richard. Cet acte est fortement chargé sur le plan symbolique car il suggère une métamorphose du personnage en une figure mythologique monstrueuse, à mi-chemin entre la gorgone et le basilic. En conséquence, il semble que Lady Anne rejoigne la lignée des femmes monstrueuses inaugurée par Margaret à l'occasion de son assimilation métaphorique à une louve, une vipère ou un tigre impitoyable, dans le troisième volet de la première tétralogie¹³. Le geste offensif de la jeune femme à l'égard de Richard peut être interprété

¹² Bernard Spriet & Michel Grivelet, *Shakespeare, Richard III*, collection U2, Colin, Paris 1970, p.72-79.

¹³ Lors de la scène 4 de l'acte I de *Richard Duke of York (3 Henry VI)*, Shakespeare met en scène l'affrontement du duc d'York, dont le fils Rutland vient de tomber sous les coups de Clifford, et de la reine Margaret. Dans cet échange verbal le duc associe Margaret à tout un bestiaire monstrueux afin de rendre compte de la nature inhumaine de cette dernière :

She-wolf of France, but worse than wolves of France,
 Whose tongue more poisons than the adder's tooth—
 (112-113)

comme un déplacement du coup de poignard que ce dernier réclame ardemment, sans l'effet mortel cependant puisque la concrétisation du meurtre de Richard demeure à un niveau symbolique, comme l'indique le marqueur de souhait "would" au vers 149 :

	<i>[Spits at him]</i>
<u>Richard</u>	Why dost thou spit at me?
<u>Anne</u>	Would it were mortal poison, for thy sake.
<u>Richard</u>	Never came poison from so sweet a place.
<u>Anne</u>	Never hung poison on a fouler toad.
	Out of my sight! Thou dost infect mine eyes.
<u>Richard</u>	Thine eyes, sweet lady, have infected mine.
<u>Anne</u>	Would they were basilisks to strike thee dead.
	(148-154)

L'effet de miroir du regard meurtrier, référant simultanément au *topos* de la poésie amoureuse pétrarquiste et à la transformation classique du personnage féminin en monstre au pouvoir sidérant, traduit la complexité de cette scène de séduction dans laquelle le personnage de Richard parvient à déplacer l'hostilité de Lady Anne sur le terrain de la guerre amoureuse. Il est cependant manifeste que le personnage de Lady Anne donne là toute sa mesure antagoniste, en traduisant par un geste à la portée dramatique l'anathème qu'elle jette sur Richard.

Cette dimension du discours de Lady Anne annonce la scène 4 de l'acte IV, où la reine Elizabeth, la duchesse d'York et la reine Margaret accablent Richard d'invectives, transformant par voie de conséquence la scène conventionnelle de lamentations en scène offensive. Une telle similitude linguistique signe la parenté entre toutes ces figures de veuves et donne une coloration vindicative à l'expression de leur chagrin, là où la tradition classique nous inviterait à attendre une expression adoucie par le rituel. La veuve éplorée devient une harpie, comme l'illustre la reine Margaret un peu plus avant dans la pièce. Nous assistons de ce fait à l'émergence d'une solidarité féminine dans le désespoir, ainsi que le suggère Roy Battenhouse :

A nadir is reached when innocent babes are massacred, as if by a biblical Herod. But this very outrage causes the warring queens to unite in a sisterhood of weeping mothers, so to speak.¹⁴

O tiger's heart wrapped in a woman's hide!
 (138)
 But you are more inhuman, more inexorable,
 O, ten times more than tigers of Hyrcania.
 (155-156)

¹⁴ *Shakespeare's Christian Dimension : an anthology of commentary*, edited by Roy Battenhouse, Indiana University Press, Bloomington Indianapolis, 1994, p.12

La scène II de l'acte 2 apparaît comme une scène clef du point de vue de la représentation de la figure de la veuve éplorée, car elle formalise au fil de l'échange entre deux personnages de veuves, les éléments d'une tradition. La confrontation de la duchesse d'York, veuve de longue date, et de la reine Elizabeth, fraîchement dépossédée de son époux, permet au dramaturge de composer une variation sur l'art de la lamentation. Cette polyphonie se révèle fort complexe à l'analyse, car elle entremêle l'expression du chagrin consécutif à la perte du compagnon aimé, et celle de la souffrance ressentie lors de la disparition des enfants issus de cette union.

Elizabeth Edward, my lord, thy son, our king, is dead.
Why grow the branches, when the root is gone?
Why wither not the leaves that want their sap?
If you will live, lament; if die, be brief,
II, 2, (40-43)

Duchess Ah, so much interest have I in thy sorrow
As I had title in thy noble husband.
I have bewept a worthy husband's death,
And liv'd with looking on his images:
But now two mirrors of his princely semblance
Are crack'd in pieces by malignant death;
And I, for comfort, have but one false glass,
That grieves me when I see my shame in him.
Thou art a widow—yet thou art a mother,
And hast the comfort of thy children left;
But death hath snatch'd my husband from mine arms
And pluck'd two crutches from my feeble hands:
Clarence and Edward. O what cause have I,
Thine being but a moiety of my moan,
To overgo the woes, and drown thy cries?
(47-61)

L'emploi par la Duchesse d'une métaphore optique pour faire référence à la progéniture défunte ou vivante reprend la thématique de l'image spéculaire qui traverse la tragédie. Les miroirs¹⁵ capables de faire surgir monstres et merveilles, en fonction de leur polissage, renvoient l'image d'un abominable chagrin. Ces deux personnages produisent une forme féminine d'élégie, qu'elles raffinent à l'extrême par le biais d'une surenchère rhétorique. L'aptitude à manier cet art est présentée, par la reine Elizabeth, comme un substitut à la fécondité. Le recours à une métaphore liquide, qui évoque la féminité conformément à la théorie des humeurs, traduit cette évolution de la condition de

¹⁵ L'intérêt de la période pour l'optique est attestée, de même que la propension à utiliser la forme littéraire du miroir, à la suite de John Higgins et de son œuvre *The First parte of the Mirour for magistrates, containing the falles of princes from the coming of Brute to the incarnation*, 1574, T. Marshe, STC 13443.

femme : l'épouse et la mère cèdent le pas à la pleureuse, en toute bonne logique métaphorique. La logorrhée de cette dernière, doublée d'un épanchement lacrymal abondant, constituent une expression différente de sa féminité.

Elizabeth Give me no help in lamentation:
I am not barren to bring forth complaints:
All springs reduce their currents to mine eyes,
That I, being govern'd by the watery moon,
May send forth plenteous tears to drown the world.
Ah, for my husband, for my dear Lord Edward!
(66-71)

La profession de foi de la reine Elizabeth initie un crescendo rhétorique de la part des personnages en présence, sur leur aptitude à la lamentation. Cette polyphonie évoque quelque peu l'exercice de style par sa structure rigoureuse. Il frise parfois ce que l'on dénomme *bathos* en anglais, à savoir une forme parodique d'expression pathétique, au caractère outré. Nous assistons au fil de cette tirade à la production d'une forme conventionnelle, sur le mode musical du motet fort prisé dans les dernières années du 16ème siècle¹⁶.

Children Ah, for our father, for our dear Lord Clarence!
Duchess Alas for both, both mine, Edward and Clarence!
Elizabeth What stay had I but Edward, and he's gone.
Children What stay had we but Clarence, and he is gone.
Duchess What stays had I but they, and they are gone.
Elizabeth Was never widow had so dear a loss.
Children Were never orphans had so dear a loss.
Duchess Was never mother had so dear a loss!
Alas, I am the mother of these griefs:
Their woes are parcell'd, mine is general.
She for an Edward weeps, and so do I ;
I for a Clarence weep, so doth not she ;
These babes for Clarence weep, and so do I;
I for an Edward weep, so do not they.
Alas, you three, on me, threefold distress'd,
Pour all your tears: I am your sorrow's nurse,
And I will pamper it with lamentation.
(72-88)

La construction rhétorique extrêmement élaborée de ces échanges, invite à une analyse plus détaillée. Les répliques alternées en stichomythie commencent, pour la plupart, par un terme exclamatif qui produit un rythme lancinant, à l'amorce sonore en raison de l'utilisation répétée d'un spondé inaugural. L'allitération en 'w' au début de chacune de

¹⁶ A propos de l'apparition et de la fonction du motet en Angleterre, nous savons qu'il se situe dans la continuité du *planctus* médiéval et qu'il met en relief la dimension émotionnelle de la déploration. De plus il s'inscrit dans le contexte religieux troublé de la Réforme et de ses avatars en Angleterre, comme un mode de propagande.

ces répliques, vocalise le souffle de la révolte et du chagrin chez ces différents personnages féminins. Le recours à des procédés rhétoriques de similitude souligne la parenté dans la souffrance des personnages, et cela sans conteste sur un mode musical. L'expression de leur chagrin unit tous ces personnages féminins en une forme de chœur antique de pleureuses. La dernière tirade de la duchesse d'York se structure essentiellement autour du chiasme et de l'anaphore, qui traduisent la nature fragmentaire des divers chagrins mentionnés par opposition à l'universalité du chagrin ressenti par le personnage de la duchesse, en sa qualité de veuve et de mère. L'emploi de procédés de cette nature métamorphosent la souffrance du personnage en un emblème de souffrance universelle, qui ne peut trouver son exutoire que dans la forme ritualisée de la lamentation. La parenté mariale semble ici très perceptible dans la représentation d'une figure universelle de mère de tous ceux qui sont dépossédés et qui souffrent.

A l'opposé de la vision de rassemblement de ceux qui souffrent sous l'égide d'une figure archétypale, dans une activité de lamentation ritualisée, la scène IV de l'acte 4 nous propose un bouleversement des conventions sous la forme de l'apparition d'une expression offensive du chagrin engendré par le deuil. Cette scène de retournement donne une place prépondérante au personnage de la reine Margaret, qui devient l'inspiratrice d'un discours en rupture avec la tradition. Le discours de l'invective, de l'accusation et de la malédiction. L'échange initial de la scène, entre la reine Elizabeth, la reine Margaret et la duchesse d'York, se structure de façon assez similaire à celui de la scène 2 de l'acte II. Le ballet des défunts est orchestré de telle sorte que la parenté entre ces personnages dans la dépossession soit éclatante.

Elizabeth
Margaret

[*Sitting*] Ah, who hath any cause to mourn but we?
If ancient sorrow be most reverend
Give mine the benefit of signiory,
And let my griefs frown on the upper hand.
If sorrow can admit society,
Tell o'er your woes again by viewing mine.
I had an Edward, till a Richard kill'd him;
I had a husband, till a Richard kill'd him:
Thou hadst an Edward, till a Richard kill'd him;
Thou hadst a Richard, till a Richard kill'd him.
IV, 4, (34-43)
Thou hadst a Clarence too, and Richard kill'd him.

(46)

Le coupable est nommément désigné. L'accusation peut se faire entendre, sous la conduite de la reine Margaret, reconnue pour son expérience :

<u>Elizabeth</u>	O thou, well skill'd in curses, stay awhile And teach me how to curse mine enemies.
<u>Margaret</u>	Forbear to sleep the nights, and fast the days; Compare dead happiness with living woe; Think that thy babes were sweeter than they were, And he that slew them fouler than he is: Bettering thy loss makes the bad-causer worse. Revolving this will teach thee how to curse.
<u>Elizabeth</u>	My words are dull: O quicken them with thine.
<u>Margaret</u>	Thy woes will make them sharp and pierce like mine. (116-125)

La nouveauté de cette pratique réside dans son inscription langagière. La souffrance éprouvée devient le moteur d'un discours susceptible d'infliger une blessure au destinataire. Nous nous situons ici très loin de l'image conventionnelle de la souffrance muette. La terminologie employée est l'émanation directe de l'intolérable chagrin, ressenti avec encore plus d'acuité pour les besoins de la cause. La vengeance de ceux qui souffrent se nourrit de l'amplification. Et c'est précisément cette expression formulée qui suscite le scepticisme de la duchesse d'York, chantre de la tradition. Il semble qu'il y ait ici une forme d'acharnement du destin dans son projet de revanche, car ce dernier paraît répondre à un crime par un autre et multiplier ainsi les veuves de façon symétrique.

<u>Duchess</u>	Why should calamity be full of words?
<u>Elizabeth</u>	Windy attorneys to their clients' woes, Airy succeeders of intestate joys, Poor breathing orators of miseries: Let them have scope, though what they will impart Help nothing else, yet do they ease the heart. (126-131)

La reine Elizabeth reprend à son compte la démarche prônée par la reine Margaret, en raison de sa vertu apaisante : le discours de la malédiction peut être source de réconfort pour qui le formule. Il y a là une apologie de la vengeance verbale que ce personnage voudrait substituer au rituel de la lamentation. Il semble que cette démonstration soit suivie d'effet puisque la duchesse d'York s'engage illico dans la même direction :

<u>Duchess</u>	If so, then be not tongue-tied; go with me And in the breath of bitter words let's smother My damned son, that thy two sweet sons smother'd. (132-134)
----------------	---

Le verbe se fait arme pour ces personnages féminins accablés par le destin. La reine Elizabeth poursuit sa mise en pratique, vers la fin de la même scène, lorsqu'au gré d'un discours teinté d'esthétique maniériste, elle instruit le roi Richard sur l'art de séduire la jeune Elizabeth :

<u>Elizabeth</u>	Send to her, by the man that slew her brothers, A pair of bleeding hearts; thereon engrave 'Edward' and 'York'. Then haply will she weep; Therefore present to her—as sometimes Margaret Did to thy father, steep'd in Rutland's blood— A handkerchief: which, say to her, did drain The purple sap from her sweet brother's body, And bid her wipe her weeping eyes withal. (271-264)
------------------	--

L'horreur du propos reflète la dimension monstrueuse des crimes perpétrés par le roi Richard, dans un premier temps. Elle réfère également à des événements antérieurs de nature similaire, (relatés par le dramaturge dans la troisième partie de la première tétralogie), susceptibles de raviver les blessures du roi. Une telle stratégie verbale matérialise le projet de vengeance de la reine Elizabeth dans un registre qui n'est pas celui de l'action, mais dont l'efficacité est attestée. En cette occasion le pouvoir du verbe s'exerce pleinement et surpasse l'accomplissement de l'acte vengeur.

La tradition mariale de la *mater dolorosa* trouve un écho dramatique dans des pièces comme *King Richard III* ainsi que nous venons de le voir, ou *The Life and Death of King John*. Cette thématique esthétique—et religieuse—sera reprise par les poètes de la contre-Réforme au dix-septième siècle, comme par exemple Richard Crashaw avec son poème intitulé "Sancta Maria Dolorum", publié dans un recueil consacré à la Passion du Christ, "Carmen Deo Nostro"¹⁷ (1652). Ces œuvres mettent en scène des figures de mères pleurant leurs enfants disparus dans des conditions tragiques. Ces mères éplorées s'abiment dans leur chagrin, animées par un désir de substituer ce dernier à l'enfant mort, comme l'exprime le personnage de Constance dans *The Life and Death of King John* :

<u>Constance</u>	I am not mad; I would to God I were For then, 'tis like I should forget myself. O, if I could, what grief should I forget!
------------------	--

¹⁷ *Richard Crashaw's Poems*, ed. J.R.Tutin, Routledge, London 1937, p.102-106.

III, 4, (48-50)

For, being not mad, but sensible of grief,
My reasonable part produces reason
How I may be delivered of these woes,
And teaches me to kill or hang myself.

(53-56)

King Philip

Constance

You are as fond of griefs as of your child.
Grief fills the room up of my absent child,
Lies in his bed, walks up and down with me,
Puts on his pretty looks, repeats his words,
Remembers me of all his gracious parts,
Stuffs out his vacant garments with his form;
Then have I reason to be fond of grief.

(92-98)

Prolonger le deuil permet d'entretenir la mémoire de l'enfant défunt et de lui conférer une forme de survivance. Ce procédé évoque l'Evangile selon St. Matthieu, lorsqu'il est fait référence au chagrin de Rachel :

18. In Rama was there a voice heard,
lamentation and weeping, and great
mourning, Rachel weeping for her
children, and would not be comforted,
because they are not.

(St. Matthew, 2, 18)

Le chagrin de la mère ne saurait être apaisé car il est incommensurable. De plus, il représente la condition de la survie de cette dernière. Le chagrin de la mère est le lieu de la mémoire du défunt, aussi peut-il être considéré comme la seule expérience de vie possible pour celle qui se trouve dépossédée de son bien le plus cher. Par le truchement de la représentation scénique et de ses multiples évocations iconographiques, les nombreuses figures de mères affligées qui, à la suite de Margaret, hantent la tragédie du roi Richard III témoignent de la souffrance des mères pleurant leurs enfants. A n'en pas douter, l'impact empathique de ces représentations a certainement bouleversé les spectateurs contemporains de Shakespeare de la même manière qu'il affecte ceux de l'aube du troisième millénaire.

Larmes et traîtrise, ou l'art de la parodie.

En matière de conclusion, qu'il nous soit permis d'aborder le contrepoint parodique à la rhétorique funèbre que Shakespeare développe dans la scène de séduction entre Richard et Lady Anne, à l'acte I. Dans cette scène, Shakespeare se plaît à composer le pendant parodique aux larmes sacrées de Lady Anne, sous la forme de larmes contrefaites par Richard pour les besoins de son entreprise de séduction perverse :

<u>Anne</u>	Out of my sight! Thou dost infect mine eyes.
<u>Richard</u>	Thine eyes, sweet lady, have infected mine.
<u>Anne</u>	Would they were basilisks, to strike thee dead
<u>Richard</u>	I would they were, that I might die at once; For now they kill me with a living death. Those eyes of thine from mine have drawn salt tears, Sham'd their aspects with store of childish drops; (152-158)

Il est parfaitement visible pour le spectateur que Richard feint à cet instant de l'échange avec sa proie et que les larmes qu'il invoque ne sont qu'un artifice destiné à émouvoir celle dont il connaît l'âme sensible. Nous pouvons déceler ici, de la part du dramaturge, une stratégie de renversement de la définition des larmes versées par Lady Anne, telle qu'elle a pu la formuler au vers 13 ("I pour the helpless balm of my poor eyes"). Ceci nous conduit à envisager les pleurs de Richard sous un angle ironique et subversif, en parfaite cohérence avec le portrait que le dramaturge effectue de ce personnage, tout au long de la tragédie. Le personnage de Richard ne respecte en aucune façon ce que ses contemporains—dans le cadre de la fiction théâtrale ou dans la réalité de l'époque élisabéthaine—reconnaissent comme sacré. Il en va de même des larmes qui deviennent l'instrument de sa ruse. Au début de cette tirade, Richard effectue une reprise de la thématique pétrarquiste du regard meurtrier, en étirant la métaphore jusqu'à une représentation du monstrueux (qui réfère de façon ironique à son propre personnage) avec la mention du basilic et en filigrane de la Gorgone : "For now they kill me with a living death" (vers 152). Le recours à l'oxymore signe un respect des conventions pétrarquistes relatives au thème de la douleur d'amour. Il est intéressant de noter que par la reprise de cette analogie conventionnelle le personnage de Richard introduit dans sa construction imaginaire une image de pétrification, totalement opposée à celle des

larmes salées qu'il revendique plus loin. En quelque sorte, il semble que Richard ait subi une transformation qui ferait de lui une statue de sel. De fait il semble que les propos du personnage le désignent comme la victime de l'amour, privé de vie au même titre que la dépouille mortelle du roi Henry VI, gisant entre les deux protagonistes de la scène. La dimension scénique de cet échange ne peut manquer de souligner le parallélisme parodique entre Henry et Richard, unis dans la mort, si l'on fait abstraction de la réalité de la première et de la nature métaphorique de l'autre. Tout ceci s'inscrit, bien évidemment, dans une stratégie perverse de séduction à des fins politiques, dont le spectateur n'est jamais dupe.

D'un point de vue plus général, nous pouvons constater que cette représentation, selon un prisme déformé, de la relation d'amour courtois constitue un aspect essentiel du mode relationnel du personnage de Richard dans l'économie générale de la pièce. A un niveau macrocosmique nous pouvons également y lire une peinture subversive de la tradition courtoise par le dramaturge, dans son entreprise de mise à nu des codes poétiques reconnus. La thématique des larmes se révèle absolument centrale sur ce point, notamment lorsque ces dernières sont au service de l'art, voire de l'artifice, du comédien.

Marie-Christine MUNOZ
Centre d'Études et de Recherches sur la Renaissance Anglaise
Université Paul-Valéry—Montpellier III