



HAL
open science

Pouvoir et luttes d'influence dans la stratégie élisabéthaine : survivance de quelques structures et attitudes médiévales

Maurice Abiteboul

► **To cite this version:**

Maurice Abiteboul. Pouvoir et luttes d'influence dans la stratégie élisabéthaine : survivance de quelques structures et attitudes médiévales. *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 1992, Pouvoirs et programme du CAPES, 02-03, pp.7-17. hal-02338438

HAL Id: hal-02338438

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02338438v1>

Submitted on 30 Oct 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.

Pouvoir et luttes d'influence dans la tragédie élisabéthaine : survivance de quelques structures et attitudes médiévales

Maurice Abiteboul
Université d'Avignon

Nous savons ce que la littérature élisabéthaine doit à la tradition médiévale de la Moralité, à l'esprit du *de casibus* et du *contemptus mundi* à une rhétorique de la persuasion,¹ bref, nous avons appris, avec l'aide notamment de Willard Farnham,² que "l'héritage médiéval de la tragédie élisabéthaine" est loin d'être négligeable, qu'il apparaît toujours au moins en filigrane, même dans les pièces les plus "baroques" de la période.³

Nous nous proposons d'étudier ici comment un thème, celui du pouvoir et des luttes d'influence, que les circonstances ont placé au premier rang des préoccupations des Elisabéthains (puis des Jacobéens) et qui a constitué le centre d'intérêt des grandes tragédies historiques de Shakespeare, est aussi un des thèmes majeurs de la plupart des grandes tragédies du temps, témoignant alors de la survivance de quelques structures et attitudes médiévales. En particulier, il conviendra de s'interroger, en premier lieu, sur les avatars du pouvoir à travers différentes pièces conformément à un schéma médiéval traditionnel : "la Roue de la Fortune" ; puis seront examinées ces luttes d'influence que la Moralité médiévale avait popularisée dans l'affrontement sans merci qui opposait le Vice et la Vertu et qui attestent la vigueur de la tradition éthique et spirituelle.

Pour illustrer notre propos, et compte tenu du cadre nécessairement limité dont nous disposons, nous avons choisi de faire référence à Thomas Kyd, le grand précurseur, aux quatre grandes tragédies de Shakespeare et aux trois dramaturges jacobéens à notre sens les plus représentatifs, Tourneur, Webster et Middleton.

1. Voir Charles Osborne McDonald, *The Rhetoric of Tragedy* (The University of Massachusetts Press, 1966), notamment le chapitre sur la Renaissance.

2. Willard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy* (Oxford: Basil Blackwell, 1936)

3. Voir Maurice Abiteboul, *Les rapports de l'Éthique et de l'Esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (Lille : A.N.R.T., 1986), notamment pp. 1427-79, sur "l'esthétique baroque comme réponse aux interrogations éthiques d'un 'siècle désarticulé'".

I — Le pouvoir dans tous ses états : la "Roue de la Fortune" au temps d'Elisabeth... et plus tard.

1 — La conquête du pouvoir

C'est dans *Macbeth* que s'observe le plus aisément cette première phase, phase ascendante qui met en oeuvre les énergies et le dynamisme du prétendant au pouvoir. C'est bien sûr par un procédé d'ironie que Shakespeare, imperceptiblement, laisse le soldat revenu du combat, présenter Macbeth comme un valeureux général "méprisant la Fortune" (I, 2, 17) ; mais les sorcières, par leurs propos équivoques, annoncent à de dernier "deux vérités" qui lui apparaissent aussitôt "comme d'heureux prologues à l'acte ambitieux de ce thème royal" (I, 3, 128-9).

Lorsque Duncan lui promet de "mettre [ses] soins à [le] faire grandir" (I, 4, 27-8), la fascination du pouvoir croît alors en lui et commence à l'obséder : la course aux honneurs et aux hautes fonctions est en effet chez Macbeth, comme l'était la *libido dominandi* des âges précédents, le moteur d'une action qui, une fois déclenchée, précipitera le héros dans un mouvement qui ressemble fort à une fuite en avant (III, 4, 137-8) et ce, jusqu'à sa destruction finale ; il admet volontiers que le voilà suffisamment "comblé d'honneurs" (I, 7, 32), mais se laisse bientôt convaincre par son épouse de la nécessité d'entreprendre sans tarder, et par les moyens les plus brutaux, la conquête du pouvoir : "La chose est résolue, et je vais bander / Toutes les forces de mon corps à cette oeuvre effroyable" (I, 7, 178-80).

Le pouvoir conquis par la force, en dehors de toute légitimité, entraîne les crimes qui accompagnent toute usurpation : la tyrannie, l'oppression et la répression, que toute la pièce de *Macbeth* illustre d'ailleurs abondamment. La violence et la ruse,⁴ comme l'attestent *Richard III* et les grandes tragédies historiques de Shakespeare, mais aussi ses pièces romaines, mais également tant d'autres pièces de la période, du *Tamerlan* de Marlowe au *Valentinien* de Beaumont et Fletcher, sont des instruments privilégiés de toute conquête illégitime du pouvoir. Il est clair que tout devient obstacle à qui veut brûler les étapes pour parvenir au faite du pouvoir, et c'est très lucidement que, dans un *aparte*, Macbeth fait le point, dès que sont encouragées ses premières espérances : "(A part). Prince de Cumberland ! Ceci, c'est un degré / Où je dois trébucher ou que je dois franchir, / Car il bloque ma route" (I, 4, 48-50) : donc renoncer ou lutter, et, à la limite, vaincre ou périr, telle est l'alternative devant laquelle se retrouve le prétendant au pouvoir qui ne respecte pas les décrets divins en voulant anticiper, d'une manière ou d'une autre, sur l'ordre naturel

4. Voir Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox* (London: Methuen UP., 1951; 1st ed.; Grant Richards Ltd, 1927).

des choses régi par le Temps et voulu par la Providence ; le crime de lèse-majesté ou crime contre le droit divin ne peut qu'avoir évidemment des conséquences néfastes.

2 – L'exercice du pouvoir

Au sommet de la "Roue de la Fortune", après la phase ascendante que nous avons décrite, le nouveau détenteur du pouvoir, l'usurpateur, exerce son autorité, au prix du sang versé et de l'iniquité. Alors surgissent les spectres des monarques légitimes détrônés et des victimes assassinées. C'est à l'acte III seulement dans *Macbeth*, qu'apparaît le fantôme de Banquo, lequel devait être "souche du roi, sans être roi" (I, 3, 67) et constituait donc une menace à éliminer d'urgence ; c'est à l'acte IV que s'organise la résistance contre l'oppressur et que sont évoquées les souffrances de l'Ecosse sous le règne du tyran Macbeth (IV, 3, 165-172). Mais c'est dès le premier acte qu'on apprend, dans *Hamlet*, que, sous le règne de Claudius, "quelque chose va mal" (I, 2, 255), qu'il y a "quelque chose de pourri dans cet état du Danemark" (I, 4, 90), qu'enfin "ce siècle est désarticulé" (I, 5, 188) : des rumeurs de guerre, une corruption latente, des relents de luxure, une atmosphère de trahison, le doute qui s'installe, l'écoeurement qui prend à la gorge, le malaise de toute une époque, tels sont les premiers symptômes repérables de cette maladie qui va se répandre sur tout le royaume et qui est en train de gagner la Cour, de proche en proche, après la révélation du Spectre. La pièce de *Hamlet* commence donc alors que l'usurpateur exerce déjà pleinement le pouvoir. L'accent est alors mis essentiellement sur les craintes de contestation et de subversion qu'éprouve le nouveau monarque : "la liberté dont il [Hamlet] jouit est un danger pour tous" (IV, 1, 14) ; et encore, oppressé par l'angoisse qui l'étreint : "Comme il est dangereux que cet homme reste en liberté !" (IV, 3, 2). L'autorité de Claudius est en effet battue en brèche, sa légitimité mise en doute, sa trahison soupçonnée, son crime pressenti : "Mon âme était prophète !" (I, 5, 40). Que vaut, dès lors, ce pouvoir menacé et douteux ? Pour tenter de l'assurer sur ses bases, Claudius essaie bien d'user de diplomatie et, par des discours habiles, s'efforce d'entrée de jeu, de gagner l'affection ou du moins la bienveillante neutralité d'Hamlet : "Rejetez, s'il vous plaît / Ce stérile chagrin, et considérez-nous / Comme un père" (I, 2, 106-8). Ce n'est qu'après l'échec de cette tentative, et devant la menace qui se fait plus pressante ("Cette pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi" (II, 2, 633-4), que Claudius l'usurpateur se résout à employer les grands moyens : "L'état de notre royaume ne saurait admettre / Si près de nous le risque que ses extravagances / Font croître d'heure en heure" (III, 3, 5-7)

L'exercice du pouvoir comporte dans certaines circonstances, on le voit dans *Hamlet*, des risques mortels pour le monarque en place et lui impose

parfois la nécessité de prendre des mesures extrêmes qui toujours seront censées être adoptées pour servir la raison d'Etat.

3 — La vacance du pouvoir

Dans sa troisième phase, la "Roue de la Fortune" nous montre comment le monarque est conduit, pour que s'accomplisse son destin funeste, vers un point de non-retour, comment, déchu et humilié, il est broyé après avoir été porté vers les sommets de la gloire et de la puissance. Cette chute, qui n'intervient généralement qu'au dernier acte — c'est le cas notamment dans *Macbeth* et dans *Hamlet* — se produit dans *Le Roi Lear* dès le premier acte, à partir du moment où, seule et ultime manifestation de son pouvoir dans la pièce, le vieux roi annonce sa décision de partager son royaume : "Sachez que nous avons partagé / En trois notre royaume, car c'est notre ferme dessein / De soulager nos vieux ans de tous soins et affaires" (I, 1, 36-8). Il s'agit certes d'un acte d'abdication volontaire mais qui, au même titre que le processus d'usurpation, constitue une atteinte à la loi divine car dans un cas comme dans l'autre, il y a volonté humaine d'anticiper sur des événements que seule la divine Providence était habilitée à gouverner. C'est avec beaucoup de pertinence — et d'impertinence ! — que le Fou s'adressant à Lear, résume cette position : "Si tu étais mon bouffon, m'n'oncle, je te ferais fouetter pour avoir vieilli avant l'heure" ; et encore : "Tu n'aurais pas dû être vieux avant d'être sage" (I, 5, 39-41) quoi qu'il en soit, la décision d'abdication (qui correspond très exactement à un péché contre un ordre de nature et une transgression de la loi divine), en intervenant dès l'acte I, va permettre à la pièce de développer les conséquences funestes d'une dissolution et d'une dissémination du pouvoir.

Il est vrai que l'abdication, étant en soi un aveu d'impuissance et d'incapacité d'exercer le pouvoir, constitue d'une certaine manière une mesure avisée, paradoxalement. Il n'en demeure pas moins que Shakespeare l'évoque comme un acte aux multiples implications soulignant le processus de dégradation morale et spirituelle auquel il donne lieu, approfondissant l'étude des relations de l'homme sans pouvoir et de son entourage, explorant et fouillant la conscience malheureuse de qui, sans doute, était "moins coupable que victime" (III, 2, 59-60) : pour Lear, dépouillé de son fait de toute autorité, subsiste cependant la nostalgie de cette autorité perdue, nostalgie que l'on décèle sans peine, lors de la célèbre scène de la tempête sur la lande désolée dans ce discours plein d'amertume :

Vent et pluie, foudre et feu, vous n'êtes pas mes filles...

... Je ne vous ai pas fait don de royaumes, en vous appelant mes enfants.

Vous ne me devez nulle obéissance. (III, 2, 15-8)

C'est aussi une réflexion profonde que suscite la douloureuse expérience du pouvoir perdu, et elle s'accompagne d'une compassion toute nouvelle pour ces humbles et ces humiliés que l'homme de pouvoir ignorait ou méprisait encore naguère : "Pauvres hères tout nus [...] Oh ! de tout cela j'ai pris trop peu de soucis !" (III, 4, 28-33). Si donc la perte du pouvoir correspond à un état objectif de déchéance, elle peut comporter en revanche, on le voit dans *Le Roi Lear*, une qualité rédemptrice absente évidemment dans les deux premières phases, celles de la conquête et de l'exercice du pouvoir. Claudius, dans son monologue de la scène de prière, avait aussi (hypocritement ?) pressenti que le pardon (et la rédemption) ne faisait pas bon ménage avec l'exercice d'un pouvoir (dans ce cas) mal acquis : "Impossible, puisque je détiens encore les objets / Qui m'ont fait commettre ce meurtre / Ma couronne, mon ambition, ma reine" (III, 3, 53-4). Quant à Macbeth, à partir du moment où s'accomplit "l'acte horrible" qui va le porter au pouvoir suprême, son destin est scellé et la fracture spirituelle qui va faire de lui un autre homme ébranle définitivement sa conscience : "J'avais un grand besoin de la grâce divine, et cet 'Amen' / M'est resté dans la gorge" (II, 2, 32-3).

4 – Les succédanés du pouvoir

La notion de pouvoir comporte, en dehors du schéma traditionnel de la "Roue de la Fortune", deux cas de figure qui n'ont pas été examinés jusqu'ici : (a) le pouvoir par délégation ; (b) le pouvoir par défaut.

Dans le premier cas, il s'agit d'un processus légitime et, dirons-nous, légal d'une certaine manière. Thomas Kyd nous en offre deux exemples tout à fait adéquats dans *La Tragédie espagnole*. Tout d'abord, le personnage de Revenge, qui mène l'action, non pas tellement en son nom propre mais parce qu'"il a été désigné par Proserpine, à qui Pluton a délégué ses pouvoirs, pour conduire le spectre d'Andréa jusqu'au séjour des vivants et lui offrir le spectacle du châtement de son assassin"⁵ : le pouvoir de Revenge est ainsi en quelque sorte cautionné par une autorité supérieure, garante à la fois de son bien-fondé et du bon droit de son exercice. Il y a aussi, dans l'action principale, cette délégation de pouvoir dont bénéficie Hiéronimo, Maréchal d'Espagne, en charge de l'application de la justice royale, elle-même émanation de la justice divine. A tous ses niveaux, le pouvoir est ici encore un pouvoir exercé par procuration, l'éclairage portant non sur sa généalogie ou sa destinée, comme dans les grandes tragédies de Shakespeare, mais plutôt sur les conditions de son exercice, sur sa fragilité, voire sur ses ambiguïtés (Hiéronimo : vengeur ou justicier ?)

5. Maurice Abiteboul, "Situation d'un personnage au-dessus de tout soupçon : Revenge dans *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd", *M.C. Rel.*, IX (1991), pp. 3-12.

Dans le cas du pouvoir par défaut, deuxième cas à considérer ici, nous avons affaire à un processus aléatoire et conjoncturel : l'autorité légitime étant défaillante, s'installe à sa place un pouvoir par substitution tant il est vrai que la nature a horreur du vide ; Thomas Middleton et William Rowley, dans *The Changeling*, illustrent ce cas de figure, notamment dans l'intrigue principale ; De Flores remplaçant Alsemero en deux circonstances notables : d'abord, lorsqu'il est question d'éliminer Alonzo, le fiancé de Béatrice, Alsemero propose de lui lancer un défi et de le tuer en duel : "Puisque vous êtes plongée dans cette détresse, supprimer la cause" (II, 2, 23) ; mais c'est en définitive De Flores qui par un assassinat, accomplit la besogne à la place d'Alsemero. Plus tard pour prix de ce "service", Béatrice s'offre à De Flores qui, une fois de plus, remplace Alsemero, dépossédé cette fois de ses prérogatives conjugales. Un autre exemple de pouvoir détourné est fourni par l'utilisation que fait Béatrice du "Livre des secrets" détenu par Alsemero et grâce auquel elle parvient à "duper / Le maître du mystère" (IV, 1, 38-9) en s'appropriant une connaissance — et donc un pouvoir — jalousement préservé par les initiés. Il est clair que le Docteur Faust de Marlowe comporte aussi, à ce niveau, une réflexion sur le pouvoir de la connaissance et que cette pièce mériterait bien entendu à ce titre une étude détaillée.

Pour autant, l'examen de la notion de pouvoir, dans les pièces élisabéthaines, ne se limite pas au schéma de la "Roue de la Fortune", ni aux problèmes posés par les cas de délégation ou de défaillance. Il s'étend, dans un rappel des confrontations médiévales entre le Vice et la Vertu, aux luttes d'influence que se livrent les défenseurs de la Foi, de l'Espérance et de la Charité d'une part et le monde de l'iniquité et de la corruption d'autre part.

II – Lutttes d'influence : la tragédie élisabéthaine et l'éthique médiévale

1 – Apologie des valeurs traditionnelles

Comme au temps des Moralités, comme dans les débats ou interludes, deux camps s'affrontent, qui tentent de faire prévaloir leurs points de vue respectifs, de soumettre à leur influence l'âme du protagoniste, partagée entre les séductions du Vice et les arguments de la Vertu. Des pièces comme *Une femme tuée par la bonté* de Thomas Heywood ou *Domage qu'elle soit une Putain* de John Ford, parmi d'autres, en constitueraient des illustrations adéquates. Nous avons choisi de nous limiter ici à trois exemples, nous semble-t-il, caractéristiques :

a) – Foi et Tentation

La Tragédie du Vengeur de Cyril Tourneur met aux prises les représentants du Mal, les différentes *libido* de l'âge précédent, et, à travers ce héros parfois ambigu qu'est Vendice, un représentant de la Foi, de la foi dans les valeurs traditionnelles. Les noms-étiquettes ne laissent planer aucun doute sur les intentions de Lussurioso ou d'Ambitioso, ni sur la détermination de Castiza, la splendeur de Gloriana ou la constance de Gratiana.⁶ La tentation, bien sûr, est à l'oeuvre et sa force corruptrice s'exerce sur les meilleurs mais la Foi, après bien des vicissitudes, des incertitudes et des intermittences, finira par triompher alors que les ennemis du Bien subiront une déroute sanglante après avoir longtemps impunément sévi. Luxure, esprit de vengeance, appât de l'or, trahisons et perfidies gagnent le monde de la Cour et se répandent avec une force irrésistible ; même les plus vertueux (Castiza – en apparence – et Gratiana) sont soumis à la tentation ou, comme c'est le cas de Vendice, utilisent les armes du Mal pour défendre la cause du Bien, risquant bien entendu en chemin de perdre leur âme. La bataille reste longtemps indécise tant les forces en présence ont du mal à se départager. Et même la victoire du camp des justes n'est pas absolument dépourvue d'ambiguïté : "Il est temps de mourir quand nous sommes à nous-mêmes nos propres ennemis" (V, 3, 110). En fait, alors que dans la *Tragédie de l'Athée*, la preuve est faite que le crime (c-à-d. le rationalisme) ne paie pas, l'opposition entre d'Amville et Charlemont étant à cet égard une illustration éclairante de la puissance de la grâce et des mérites de la croyance en la divine Providence, c'est en revanche à une démonstration par l'absurde que procède Tourneur dans *La Tragédie du Vengeur* où il évoque les dangers multiples qui menacent l'homme qu'a déserté la Foi, mais aussi la toute-puissance de la Foi agissante même lorsqu'elle a pour adversaire la toujours fascinante Tentation.

b) – Espérance et Misère spirituelle

Plus proche de nous que ces personnages assez conventionnels mis en scène par Tourneur, l'héroïne de *La Duchesse d'Amalfi* de John Webster résume à elle seule un certain nombre de vertus qui toutes se ramènent à l'incarnation de l'Espérance : dignité, stoïcisme, courage, opiniâtreté, combativité, "intégrité de vie". Dans la lutte qu'elle mène contre ses frères, le Cardinal et Ferdinand, on reconnaît le combat de Persévérance contre Ruse et Violence, Perfidie et Désespoir. Le pouvoir du Mal s'exerce continûment : en témoignent les nombreuses scènes d'horreur, qualifiées de mélodramatiques, où Ferdinand menace sa soeur d'un poignard, où apparaissent des effigies de

⁶. Pour cette dernière, c'est avec beaucoup de subtilité que Tourneur joue sur un registre ambigu.

cire destinées à épouvanter la Duchesse, où un spectacle dansé présenté par des fous lui est offert pour mieux la pousser au désespoir, où, enfin, toute une mise en scène macabre préside à son exécution après qu'elle a eu à subir menaces, verbales et physiques, intimidation, oppression et répression, toute la panoplie du Mal au plus fort de sa puissance : "Pour la conduire au désespoir" (IV, 1, 115). Mais c'est paradoxalement à l'acte V, alors que la duchesse, assassinée, n'apparaît plus en scène, que s'exerce le plus efficacement son influence sur les personnages survivants (voir la "Scène des échos", acte V, scène 3) et que s'affirme son triomphe spirituel : la folie de Ferdinand, la "conversion" de Bosola, les hallucinations et l'épouvante du Cardinal, le pouvoir auto-destructeur du mal (acte V, scène 5) sont autant de manifestations indubitables de l'influence bénéfique de la Duchesse qui, même (et surtout) après sa mort, continue de briller et d'éblouir : "Mes yeux sont éblouis" (IV, 2, 259) s'écriait déjà Ferdinand. Bien plus tôt encore dans la pièce, elle était annoncée comme "devant illuminer les temps futurs" (I, 2, 131), c'est-à-dire triompher de l'adversité et repousser — ne fût-ce qu'un temps — les ténèbres environnantes.

c) — Charité et Egoïsmes

Dans *Femmes, méfiez-vous des femmes*, Thomas Middleton dépeint un univers dominé par les passions les moins nobles, gouverné par les égoïsmes les plus criminels et où s'exerce la tyrannie des *libidos* non pas telles que les avait évoquées le Moyen Age mais habillées des mobiles et des motivations d'un théâtre baroque, plus "réaliste", plus "psychologique". C'est toujours un égoïsme forcené qui guide l'action des personnages, envahis par le désir de posséder et "de garder les trésors les plus rares en des lieux très obscurs" (I, 1, 166) : c'est le cas de Léantio qui, ayant enlevé Bianca à sa riche famille, la considère comme "le butin le plus précieux" qui soit (I, 1, 43). Pour Hippolito désirant Isabella, pour le Duc épris de Bianca, pour Livia, désireuse de conquérir Léantio, un même mobile : la concupiscence, la convoitise. Pour parvenir à leurs fins, les personnages n'hésitent devant aucune vilenie : trahisons, traquenards, promesses fallacieuses, stratagèmes et surtout mépris de l'intégrité de l'autre : seule compte la satisfaction aveugle du désir : "J'ai de quoi me payer tout ce que je désire" (III, 2, 66) proclame Livia, résumant l'esprit de cette pièce d'où est absente toute pitié, toute grâce, et où règne une atmosphère de corruption et de bassesse : l'honneur y est bafoué, la confiance trahie, la charité cruellement écartée. Middleton a poussé jusqu'à l'extrême la description de cet univers sombre gouverné par le péché. Quelle est dans ces conditions la part, ou l'influence, des vertus traditionnelles qui mettent généralement fin au règne du Mal ? Il faut, en réalité, attendre la toute dernière scène, lors du masque final, pour assister par une série d'assassinats introduits de manière conventionnelle, à une *nemesis* qui donne à chacun la juste

rétribution de ses forfaits mais qui est loin de contrebalancer, sur la plan éthique comme sur le plan esthétique, la longue saison du crime et du péché. Certes, comme on dit, la morale est sauve mais c'est au prix de la vraisemblance, à moins que l'aspiration à plus de justice (et plus de charité surtout) que suscite le spectacle du pouvoir du Mal suffise à satisfaire, de manière oblique, les exigences d'un public "majeur".

Les trois exemples que nous venons d'évoquer démontrent ainsi comment, tout en respectant le schéma médiéval de l'affrontement du Bien et du Mal et des luttes d'influence auxquelles il peut donner lieu, nos dramaturges prennent de plus en plus une distance critique avec la notion d'un pouvoir également partagé entre "les deux puissants adversaires" : triomphe obligé de l'ordre et de la Vertu chez Tourneur, victoire spirituelle tardive et incertaine chez Webster, aspiration au Bien dans une pièce désertée par la grâce et la charité chez Middleton. Tout se passe comme si, devant l'influence devenue prépondérante du Mal, le pouvoir du Bien n'était plus désormais qu'un vœu pieux.

2 — Des âmes sous influence

Outre le schéma évoqué plus haut, il convient de rappeler qu'un des thèmes favoris de nos dramaturges, lié à celui du pouvoir, était celui de l'autorité, de l'obéissance et de la rébellion. Le microcosme étant en tous points en correspondance avec le macrocosme, l'examen des relations familiales permettait de décrire d'autres rapports de force et d'autres luttes d'influence mais la préoccupation majeure demeurait : qu'advient-il du pouvoir lorsqu'il est battu en brèche et ouvertement contesté ?

C'est ainsi que, régulièrement, la plupart des pièces de la période montrent, ici ou là, l'autorité du père sur sa fille, quelquefois du frère sur sa soeur, voire de l'époux sur l'épouse, les efforts pour assurer cette autorité d'une part, la volonté farouche de s'en libérer d'autre part.

Dans *Hamlet*, c'est Ophélie, fille respectueuse et soeur obéissante, qui, bien qu'il lui en coûte (c'est avec déchirement qu'elle suivra la ligne de conduite qui lui sera imposée par Polonius), doit subir les conseils de son frère ("Ainsi soyez prudente !" (I, 3, 43)) et les ordres stricts de son père : "Une fois pour toutes / Et pour parler net, je ne veux dorénavant / Que vous compromettiez une minute de votre loisir / A parler et palabrer avec Messire Hamlet" (I, 3, 131-4). Mais ce cas de figure demeure en quelque sorte exemplaire, car dans la plupart des pièces, résistance et désobéissance sont de plus en plus fréquentes : dans *Othello*, Desdémone prend d'emblée ses distances avec l'autorité paternelle (pour se réfugier, il est vrai, sous la tutelle conjugale) : "Vous êtes le maître de mon respect / Et jusqu'à ce point je suis votre fille : mais voici mon époux" (I, 3, 184-5) ; en fait, elle a épousé le More sans le

consentement paternel. Un pas plus loin, nous avons la rébellion ouverte de Goneril et de Regane qui bafouent l'honneur et la dignité de leur père : "Je vous en prie, mon père, étant faible, restez ce que vous êtes" (II, 4, 471). Dans *La Tragédie du Vengeur*, Vendice tente, sous un déguisement, de corrompre pour Lussurioso sa propre soeur, mais Castiza à aucun moment n'est prête à céder à la tentation, manifestant ainsi une indépendance d'esprit qui prévaudra, par exemple, sur l'autorité et l'influence de sa mère Gratiana (engagée elle-même dans un processus de dégradation spirituelle). Dans *La Duchesse d'Amalfi*, l'héroïne résiste à la pression exercée par ses frères qui tentent de la dissuader de se remarier : après une scène où elle a subi menaces et exhortations, et après avoir consenti à dire : "Je ne me remarierai jamais", elle annonce à Antonio sa volonté ferme d'outrepasser leurs recommandations : "Je fais ce que je veux" (I, 2, 295). De même, dans *The Changeling*, Béatrice s'oppose à son père qui veut la marier à Alonzo : "Vermandero : Il en sera / Comme je l'exige. Béatrice (à part) : J'en ferai alors à ma tête dans ce cas" (I, 1, 219-20). De même encore, dans *Femmes, méfiez-vous des femmes*, Bianca (comme Desdémone) a épousé Léantio sans le consentement paternel : "De Venise je l'ai arrachée, avec son consentement / A des parent forts riches, et à présent fort en colère" (I, 1, 43-4). Sans parler d'exemples de révolte conjugale (comme dans *La Mégère apprivoisée*), il apparaît clairement que le cadre familial fournit aux dramaturges élisabéthains de multiples occasions d'illustrer des implications de la notion de pouvoir et de luttes d'influence que les grandes tragédies de Cour avaient, d'une autre façon encore, traitée en l'abordant par d'autres aspects.

Conclusion

Dans la tragédie élisabéthaine, la notion de pouvoir ne se réduit évidemment pas à celle de pouvoir politique (temporel) ou familial, mais transcende largement ce qui n'est là qu'un épiphénomène. L'essentiel est ailleurs : si la "Roue de la Fortune", en effet, demeure un procédé efficace pour témoigner du destin aléatoire du pouvoir et, de ce fait, peut inviter, de manière oblique, à s'en remettre à une Providence toute-puissante, elle, en revanche, et qui veillera à la destinée de chacun, il s'agit surtout de la survivance d'une éthique médiévale (dans ses relations avec le pouvoir) et de l'impérieuse nécessité qu'elle souligne de ne pas méconnaître (dans la lutte spirituelle irréductible qui oppose Vice et Vertu, Bien et Mal, Tentation et Grâce, Pêché et Rédemption), la réalité du pouvoir de l'un et de l'autre des "deux puissants adversaires".

Un dernier — et non des moindres — écho de la survivance médiévale dans la tragédie élisabéthaine concerne le(s) pouvoir(s) du Verbe, arme favo-

rite du Mal avant même toute violence par corps mais ultime rempart du Bien quand la défaite devant le Vice semble imminente : arme à double tranchant donc, dont ne s'est jamais privé le dramaturge élisabéthain, conscient de la puissance de la parole et de ses redoutables pouvoirs. Mais une telle étude nécessiterait de longs développements qui ne peuvent trouver leur place dans le cadre de cet article.⁷

7. Voir notamment Maurice Abiteboul, "Othello ou la parole dans tous ses états", *Cycnos*, V (1989), Université de Nice, pp. 71-9.