



**“ Show me like a queen ” : représentations du pouvoir
des reines dans Dido, Queen of Carthage de Marlowe,
Macbeth et Antony and Cleopatra de Shakespeare et
The Duchess of Malfi de Webster**

Pauline Durin

► **To cite this version:**

Pauline Durin. “ Show me like a queen ” : représentations du pouvoir des reines dans Dido, Queen of Carthage de Marlowe, Macbeth et Antony and Cleopatra de Shakespeare et The Duchess of Malfi de Webster. Littératures. 2020. dumas-03366824

HAL Id: dumas-03366824

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03366824>

Submitted on 5 Oct 2021

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.



École Normale Supérieure de Lyon
Département d'Anglais
Master 2 LLCER « Études Anglophones »

« Show me like a queen »

Représentations du pouvoir des reines dans *Dido, Queen of Carthage* de Marlowe, *Macbeth* et *Antony and Cleopatra* de Shakespeare et *The Duchess of Malfi* de Webster

Pauline Durin
Direction de mémoire : Dr Sophie Lemerancier-Goddard, ENS de Lyon

Juin 2020

Sommaire :

Introduction	5
I. Le corps de la reine : source de pouvoir et d'anxiété.....	17
1. Femmes régnantes : un pouvoir contre-nature	18
2. Les deux corps de la reine	30
3. La sexualité des reines comme source ou perte de pouvoir	39
4. La maternité : servitude ou autorité ?	56
II. Souveraineté et monstrosité	67
1. Monstres androgynes et castratrices	68
2. Reines cruelles et terrifiantes.....	77
3. Les reines, créatures mythiques et enchanteresses	88
4. Les souveraines face aux monstres politiques.....	99
III. La royauté féminine comme réflexion métathéâtrale sur le pouvoir	113
1. La performance du genre	113
2. La mise en scène du pouvoir	119
3. Reines, actrices et moteurs de l'action théâtrale	135
4. Les reines : figures d'autorité et autoriales.....	144
5. Evolution des personnages et réception du public	152
Conclusion.....	165
Bibliographie.....	167

Introduction

« Until Mary Tudor came to the throne, early modern texts never seriously considered either the possibility or the nature of female rule¹. » En effet, là où l'Angleterre avait toujours été dirigée par des rois², la dynastie Tudor s'est achevée par le règne marquant des deux filles d'Henry VIII, Marie et Elisabeth. Pour la première fois, les reines n'étaient plus compagnes du roi, soumises par là à l'autorité de leur mari et chargées d'assurer leur descendance, mais des figures régnantes de plein droit, et légitimes dans leur exercice du pouvoir. Marie Tudor a donc été la première d'une longue lignée de reines dont l'influence toute particulière dans l'histoire britannique s'observe par le seul fait que le terme anglais « queenship » ne trouve pas de traduction équivalente en français. Or, à la Renaissance, dans différents royaumes d'Europe, plusieurs femmes ont exercé un pouvoir politique, qu'elles soient régentes ou héritières³. Cette réalité nouvelle et déstabilisante a nécessairement poussé les dramaturges à s'interroger sur la place, le statut et le rôle des souveraines, dont le pouvoir était inédit :

Drama, which asks so many questions which are not literary, and which in Shakespeare's time spoke to an audience of whom only a part possessed a literary culture, cannot afford to bypass the social and spiritual concerns of its time, however it may transmute them⁴.

Si l'on peut également citer la poésie avec le poème épique *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser et son compliment à la reine Elisabeth par exemple, le théâtre demeure particulièrement intéressant car malgré cette nouvelle réalité politique, les reines régnantes sont restées des personnages moins représentés sur scène que leurs homologues masculins. La notion de pouvoir et de royauté a souvent fourni une source de réflexion fructueuse aux dramaturges, comme le rappelle Brinda Charry : « Drama regularly took up the theme of kingship: How did one assume power? What were its limits? Who was a legitimate king⁵? » On note qu'elle utilise le terme « kingship » et non « queenship ». Effectivement, si les personnages de Tamerlan le Grand, Édouard II, Henri V, Richard II, Richard III, le Roi Lear,

¹ Theodora A. Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama* (Urbana: University of Illinois Press, 1992), 139.

² Cela exclut les très courts règnes de la reine Boudica (ou Boadicee) née en l'an 30 et morte en 60, Mathilde « l'Emperesse » en 1141 et de Jeanne Grey en 1553.

³ Voir la liste détaillée de ces souveraines in Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan, 1975), 273.

⁴ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 308.

⁵ Brinda Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama: An Introduction with Primary Sources* (Londres ; New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017), 4.

et plus encore nous sont familiers, il est plus difficile d'isoler des reines qui ne soient pas consorts dans le théâtre élisabéthain. Il semble pourtant surprenant que les dramaturges n'aient pas davantage cherché à analyser la spécificité du pouvoir au féminin et à explorer le potentiel d'une situation qui pour l'époque était désarçonnante.

Cependant, Christopher Marlowe, William Shakespeare et John Webster ont tous les trois représenté des personnages qui incarnent un pouvoir politique qu'elles ne partagent pas avec un partenaire masculin à travers les figures mythiques de Didon dans *The Tragedie Dido, Queen of Carthage*, Cléopâtre dans *Antony and Cleopatra* et de la Duchesse de Malfi dans *The Duchess of Malfi*. Ces femmes sont des dirigeantes politiques qui exercent le pouvoir seules et de façon légitime et dont l'importance au sein de leurs pièces respectives transparaît dans le fait qu'elles soient des personnages éponymes, chose rare pour les personnages féminins à l'époque. A ces trois cas de figures peut s'ajouter *Macbeth*, car même si la pièce se concentre essentiellement sur un roi, elle explore l'influence que son épouse a sur son ambition, ce qui fait d'elle moins un personnage qui parvient passivement au pouvoir qu'une femme qui le conquiert par ses propres moyens : elle ne subit pas l'influence de son mari, bien au contraire. La pièce témoigne d'ailleurs de l'anxiété masculine face au pouvoir féminin dans la volonté du personnage principal de l'exclure.

Les reines sont des personnages que l'on retrouve aussi bien dans la comédie (Hippolyta et Titania dans *A Midsummer Night's Dream*, par exemple) que dans les pièces historiques. Il peut donc paraître surprenant de choisir des tragédies pour explorer le pouvoir féminin, d'autant que Lori Leigh souligne que les reines sont plutôt des personnages de comédie, alors que la tragédie intègre davantage des princesses⁶. Mary Beth Rose ajoute que la tragédie est peu adaptée à l'étude des personnages féminins : « Centered on political and military struggles, tragic action consigns women, eros, and sexuality to the periphery of its concerns⁷. » Mais les personnages de souveraines semblent réussir à combiner ces aspects en apparence opposés au sein d'une pièce. De plus, non seulement les pièces choisies représentent des souveraines légitimes qui ne sont pas des personnages secondaires ou satellites comme Gertrude dans *Hamlet* par exemple, mais plus encore, elles les élèvent au rang d'héroïnes tragiques. Ce dernier aspect est d'autant plus intéressant que ce rôle leur incombe justement à cause de leur statut de souveraine. Mary Beth Rose par exemple, dans

⁶ Lori Leigh, « Stagecraft and Statecraft: Queenship and Theatricality on the Shakespearean Stage » in *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*. Ed. Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte (New York, NY: Springer Science+Business Media, 2018), 14.

⁷ Mary Beth Rose, « The Heroics of Marriage in *Othello* and *The Duchess of Malfi* » in *Shakespearean Tragedy and Gender*. Ed. Shirley Nelson Garner et Madelon Sprengnether (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 210.

son analyse de *The Duchess of Malfi*, voit la femme aristocratique comme : « the figure that could represent most fully the irreconcilable conflicts of tragedy⁸. » En réalité, les souveraines constituent des personnages particulièrement adaptés à la tragédie à cause de la complexité de leur statut. Tout d'abord, leur haute naissance en fait des personnages de choix pour ce genre : « The convention of Renaissance tragedy did require that the plays end in the death of the usually high-born protagonist⁹. » Ainsi, le fait de se pencher sur des tragédies et non sur des pièces historiques impose d'être confronté à la mort des reines étudiées, et par là à l'étude de la force tragique qui les a détruites. Ensuite, ce sont des femmes qui existent au sein d'un système patriarcal qui cherche à les isoler, là encore un thème propre à la tragédie :

Tragedy is supposed to deal with the isolation of the human spirit, and one of the reasons for the Elizabethan and Jacobean preoccupation with heroines is that that isolation is more terrible in a being conditioned to dependence on men¹⁰.

Mais justement, toute la complexité des reines repose sur le fait qu'il est difficile de comprendre si elles dépendent des hommes ou si ce sont eux qui dépendent d'elles. Cela pose un problème social, une situation de conflit entre un ordre répressif et un personnage qui y résiste par sa seule existence :

Tragedy was characterized by conflict. This conflict could be between individuals, between the individual and society, within the individual torn apart by contradictory impulses and desires or between opposing values, ideologies and interests within the social and political order¹¹.

Enfin, il faut rappeler que cette époque de découverte de l'autorité royale incarnée par une femme a aussi été synonyme de redécouverte et de réécriture de textes anciens. La Renaissance marque un regain d'intérêt pour les auteurs antiques, parmi lesquels Sénèque, dont Juliet Dusinberre souligne l'intérêt pour son traitement des personnages féminins : « Seneca [...] made accessible to Shakespeare and his contemporaries that astounding array of heroines in Greek classical drama who consistently contradict the male image of female weakness, mental and physical¹². » Si les auteurs du corpus n'ont pas choisi de représenter un personnage auparavant dépeint par Sénèque, les paradoxes inhérents aux personnages de souveraines tels que dépeints dans son œuvre demeurent un point essentiel de leur réflexion : « The insecurity of [Elizabeth's] state, and the contrast between her power and the myth of

⁸ Rose, « The Heroics of Marriage », 224.

⁹ Brinda Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama: An Introduction with Primary Sources* (Londres ; New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017), 171.

¹⁰ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 93.

¹¹ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 172.

¹² Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 275.

feminine weakness, obtruded on playwrights who already possessed a literary model for exploring the plight of women in politics¹³. » Il est important de rappeler en effet, que non seulement les auteurs étudiés ont puisé dans différentes sources pour imaginer leurs personnages de souveraines, mais surtout que toutes ces reines sont des personnages historiques avant d'être fictionnels. Didon et Cléopâtre étaient bien sûr des reines antiques : « Dido/Elissa was a descendant of Phoenicians who left Egypt and founded settlements in Syria¹⁴. » Cléopâtre VII était une reine d'Égypte de la dynastie lagide, morte en l'an 30 avant Jésus Christ¹⁵. Lady Macbeth est inspirée d'une reine écossaise du XI^{ème} siècle, Gruoch : « the eleventh-century historical figure upon whom Holinshed's *Chronicles*' wife of Macbeth and Shakespeare's Lady Macbeth is based¹⁶. » Il est à noter que cette femme avait eu des enfants d'un précédent mariage. Enfin, la Duchesse de Malfi est inspirée d'une duchesse italienne, veuve et nommée Giovanna d'Aragona, qui s'était également remariée malgré l'interdiction de ses deux frères¹⁷. Ces personnages historiques ont tous été repris par différentes sources, comme l'*Énéide* de Virgile, les *Vies parallèles* de Plutarque, les chroniques d'Holinshed ou encore *The Palace of Pleasure* de William Painter, entre autres. Les auteurs étudiés ont donc dû composer avec cet héritage et ce traitement de figures historiques bien connues du public, sachant que les personnages qu'elles ont inspirés découlent de l'image que des auteurs masculins avaient d'elles, comme le rappelle Livia Sacchetti :

The relationship between a historical character and its fictional counterpart is inherently problematic; this difficulty is magnified when that relationship is rooted in archetypes conceptualizing femininity and power. Such archetypes are tainted by the eye of their narrator or fabricator, an eye that historically has been predominantly – not to say exclusively – male¹⁸.

Leur représentation est donc soumise à un certain prisme. Ainsi, si cette étude n'aborde que des auteurs masculins, là où il aurait pu être intéressant de se pencher sur la description des reines par une plume féminine¹⁹, c'est parce qu'au delà de la prépondérance des auteurs masculins à cette époque, les règnes successifs de reines puissantes à une époque où les

¹³ Dusiinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 274.

¹⁴ Deanne Williams, « Dido, Queen of England », *ELH*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 73, no. 1 (2006): 33.

¹⁵ Livia Sacchetti, « 'A Gap in Nature': Rewriting Cleopatra Through *Antony and Cleopatra*'s Cosmology », in *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*. Ed. Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte (New York, NY: Springer Science+Business Media, 2018), 415.

¹⁶ Fisher, « 'To Beare the Name of a Quéene' », 108.

¹⁷ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 229.

¹⁸ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 413.

¹⁹ Dans *The Tragedy of Mariam, The Fair Queen of Jewry*, publiée en 1613, d'Elizabeth Cary par exemple.

fonctions de pouvoir étaient davantage l'apanage des hommes ont pu susciter quantité de peurs ou de fantasmes dont les pièces retenues se font l'écho. Le temps qui sépare l'écriture de chacune de ces pièces permet d'ailleurs de mieux appréhender la représentation de la souveraineté féminine et son évolution suite aux différents règnes féminins de l'époque. C'est ainsi que le contraste entre Didon et la Duchesse de Malfi peut s'expliquer par l'influence considérable d'Elisabeth I sur la période qui porte son nom et donc sur la représentation des reines sur scène. *The Tragedie of Dido Queene of Carthage* a certainement été écrite entre 1585 et 1586²⁰, certainement en collaboration avec Thomas Nashe²¹. La tragédie fut publiée en 1593, alors qu'Elisabeth I régnait encore. En revanche, *Antony and Cleopatra* date très probablement de 1607²², c'est-à-dire quatre ans après la mort d'Elisabeth I. *Macbeth*, une pièce dont l'action se déroule en Ecosse, a quant à elle été écrite en l'honneur de Jacques Ier, nouveau roi d'Angleterre qui succédait à Elisabeth et qui était également roi d'Ecosse²³. Enfin, *The Duchess of Malfi* a été représentée pour la première fois en 1613-1614, en pleine période jacobéenne²⁴. Ainsi, si cette étude est certes une étude littéraire qui s'attache aux représentations, elle ne peut se passer d'une approche civilisationnelle afin de mieux saisir l'image que les reines historiques ont donné d'elles-mêmes et l'influence qu'elles ont pu avoir sur la description de leur homologues fictionnelles. Il semble effectivement impossible de comprendre la vision des auteurs choisis sur les reines et leur pouvoir sans prendre en compte l'impact qu'ont pu avoir sur eux les règnes de Marie Tudor, d'Elisabeth I ou de Marie Stuart, entre autres, au cours de la période étudiée. Un certain nombre de critiques ont d'ailleurs souligné les points communs et donc la possible identification qui pouvait exister entre Elisabeth I et Cléopâtre²⁵, car le personnage historique et le personnage fictif semblent partager nombre de traits de caractère : « The many accounts of Elizabeth's life and reign represent her as an intelligent, capable ruler who was also indecisive and difficult²⁶. » B. Charry soutient ainsi que le règne de la souveraine a influencé le théâtre et

²⁰ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 194.

²¹ Williams, « *Dido, Queen of England* », 31.

²² Claret, « *Antony and Cleopatra* » : *le coeur et l'armure*, 13.

²³ Sally Fisher, « 'To Beare the Name of a Quéene': Eleanor, Duchess of Gloucester and Lady Macbeth: Queenship and Motherhood » in *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*. Ed. Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte (New York, NY: Springer Science+Business Media, 2018), 108.

²⁴ Michael Neill, introduction de John Webster, *The Duchess of Malfi*. (Ed. Michael Neill, A Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton & Company, 2015), xiii.

²⁵ Voir par exemple Katherine Eggert, *Showing like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000) ; Shiladitya Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », in *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*, édité par Kavita Mudan Finn and Valerie Schutte (New York : Springer Science+Business Media, 2018).

²⁶ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 3.

façonné de nouveaux personnages : « The figure of Elizabeth certainly influenced those strong, outspoken female characters in positions of power who appear in drama²⁷. » De plus, Elizabeth I est connue pour son amour du théâtre et du spectacle et pour l'utilisation qu'elle a pu en faire pour asseoir son pouvoir. Plusieurs critiques ont d'ailleurs interrogé les liens entre la royauté et le pouvoir dans la mise en scène et la représentation qui est donnée²⁸, qui semblent d'autant plus manifestes quand le pouvoir est féminin.

Juliet Dusinberre souligne que la période était particulièrement favorable à une réflexion sur la nature des femmes, notamment au théâtre : « The drama from 1590 to 1625 is feminist in sympathy²⁹. » Elle associe ces dates à la montée du puritanisme en Angleterre. On constate que Marlowe échappe à cette période, il ne fait d'ailleurs pas partie de la liste d'auteurs qu'elle présente ensuite comme favorables à la cause des femmes :

These dramatists ask the same questions about women as Shakespeare, about their natures, about men's attitudes to them, about the stereotypes society imposes on them; in many cases they find the same answers, and these are essentially the Puritan answers: that the old Pauline orthodoxies about women and about marriage must give way to treatment of women as individuals³⁰.

C'est aussi cette différence de point de vue entre auteurs qui est intéressante à étudier. L'époque aurait été propice aux questionnements sur la place des femmes dans la société, à cause de la montée du protestantisme et du puritanisme selon Juliet Dusinberre, mais aussi en politique du fait de l'accession de différentes figures marquantes aux trônes d'Europe. T. Jankowski nuance néanmoins cette analyse en rappelant que la culture populaire de l'époque était fortement marquée de misogynie, ce qui complique notre conception de la liberté des femmes, surtout celles de pouvoir, dans la société anglaise de la Renaissance :

While some of these discourses – humanism, Protestant marriage – seemed to allow women some power, these same discourses, combined with others – witchcraft, romance literature – seemed to restrict women's power³¹.

Étudier les reines conduit nécessairement à mieux cerner la place du féminin dans le théâtre élisabethain, ce qui n'est pas sans rapport avec les études de genre. Juliet Dusinberre a été la première à considérer les femmes et leur place dans le théâtre et dans la société élisabethaine comme un véritable objet d'étude dans *Shakespeare and the Nature of Women*,

²⁷ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 61.

²⁸ Voir par exemple Eggert, *Showing like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton* ; Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch ».

²⁹ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 5.

³⁰ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 5.

³¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 122.

en 1975. Elle défend que l'influence des Puritains sur la Renaissance a pu pousser Shakespeare et ses contemporains à s'interroger sur la nature féminine et à représenter des personnages féminins complexes. Dans le même sillage, *The Woman's Part* de Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene et Carol Thomas Neely, publié en 1980, précise bien la façon dont les rôles féminins ont été minimisés par rapport aux rôles masculins : « Feminists assume that women are equal to men but that their roles, more often than men's and in different ways, have been restricted, stereotyped, and minimized [...] »³². » On peut légitimement se demander si c'est le cas des reines, et si les dramaturges en ont fait des personnages moins complexes, ou si c'est la critique dans son ensemble qui sous-estime encore l'importance de leur rôle dans les pièces dont elles sont issues.

Les études féministes ont connu un tournant dans les années 90, notamment avec l'influence du marxisme³³. Cela a permis d'explorer les liens du capitalisme et de la propriété privée avec l'oppression des femmes. Dymrna Callaghan incarne ce changement dans les études shakespeariennes, avec la publication de *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics* en 1994. Au même moment, le néo-historicisme³⁴ a amené les chercheurs à davantage considérer les pièces élisabéthaines et les rapports de genre qu'elles dépeignent en lien avec le contexte historique dont elles sont issues, ce qui inclut forcément d'autres paradigmes de pensée que les nôtres. Les années 1990 et 2000 signent également un élargissement des études de genre à qui il était reproché de réduire leur étude de l'oppression patriarcale à une expérience unique. Le seul terme *women's studies* ne permettait pas de rendre compte de la diversité d'expériences possibles au sein du patriarcat suivant le statut de celles et ceux qu'il opprime le plus. Ainsi, les questions intersectionnelles³⁵ permettent davantage de tenir compte des oppressions croisées que peuvent subir les individus : « Clearly, if you are poor, black, and female you get it in three ways »³⁶. » À cette même période, les études tendent moins à étudier l'oppression subie de tout temps par les femmes

³² Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, et Carol Thomas Neely, éd. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare* (Urbana: University of Illinois Press, 1980), 3.

³³ Voir par exemple Jean E. Howard, *The Stage and Social Struggle in Early Modern England* (Londres ; New York: Routledge, 1994); Jean E. Howard, *Marxist Shakespeares* (Londres ; New York: Routledge, 2001).

³⁴ Voir par exemple Joan Wallach Scott, *Gender and the Politics of History* (New York, Columbia University Press, 1988); Pilar Hidalgo, *Paradigms found: Feminist, Gay and New Historicist Readings of Shakespeare* (Amsterdam; Atlanta, GA : Rodopi, 2001); Neema Parvini, *Shakespeare and New Historicist Theory* (Londres; Oxford; New York; New Delhi Sydney: Arden, 2017).

³⁵ D'abord définies par Kimberlé Williams Crenshaw et Oristelle Bonis dans « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur » (Cahiers du Genre, vol. 39, no 2, 2005), 51 pour parler de la situation des femmes de couleur issues de classes populaires aux États-Unis.

³⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*, éd. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Basingstoke: Macmillan Education, 1988), 294.

qu'à révéler le rôle important qu'elles ont pu tenir dans la société, comme le fait Phyllis Rackin dans *Shakespeare and Women*, publié en 2005. Les études de genre s'efforcent donc aujourd'hui de lutter contre l'invisibilisation des femmes pour révéler le rôle actif qu'elles ont pu jouer, sans pour autant atténuer l'oppression dont elles ont pu être victimes. Dympna Callaghan nomme cet équilibre « post-revisionism » en réaction à une tendance qu'elle dénonce et appelle « feminist revisionism » et qu'elle définit comme ceci : « [it] stresses women's agency and participation in culture and pulls back from the more traditional feminist emphasis on women's oppression and subjugation³⁷. »

S'il est arrivé que certains ouvrages soient consacrés à un type de personnages féminins en particulier comme les mères³⁸ ou aux personnages féminins dans des genres spécifiques³⁹, les personnages de reines ont assez peu été étudiés par rapport à leur homologues masculins⁴⁰. Les ouvrages qui parlent des femmes ne les présentent que très rarement dans un rôle politique⁴¹, et inversement, les livres dédiés à la politique dans les pièces élisabethaines n'étudient que peu, voire pas du tout le pouvoir féminin⁴². Le même phénomène s'observe dans des ouvrages plus généraux, comme *The Plays of Shakespeare: A Thematic Guide* de Victor L. Cahn. Dans son chapitre « Politics », il ne mentionne absolument aucun personnage féminin. Celui sur « Power » ne mentionne aucune reine. Il présente d'ailleurs Marc Antoine comme le véritable personnage tragique de *Antony and Cleopatra*⁴³. C'est ce phénomène que dénonce Theodora Jankowski dans *Women in Power in the Early Modern Drama*, paru en 1992, alors qu'elle-même étudie le pouvoir politique des souveraines :

Most critics have not considered these plays as studies of women in position of power, or as examinations of the nature of women rules. This fact is particularly curious given that these plays are unusual in the early modern period in the degree of their focus upon this topic⁴⁴.

³⁷ Dympna Callaghan, *The Impact of Feminism in English Renaissance Studies* (Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2007), 5.

³⁸ Voir par exemple Janet Adelman, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest* (New York: Routledge, 1992).

³⁹ Voir par exemple Linda Bamber, *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare* (Stanford, Calif: Stanford University Press, 1982).

⁴⁰ Sur le sujet des rois, voir John Julius Norwich, *Shakespeare's Kings* (Londres: Penguin, 2000).

⁴¹ Voir par exemple Phyllis Rackin, *Shakespeare and Women* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005).

⁴² Voir par exemple Timothy Burns, *Shakespeare's Political Wisdom* (New York: Palgrave Macmillan, 2013) ou Leonidas Donskis et J. D. Mininger, *Politics Otherwise: Shakespeare as Social and Political Critique* (Amsterdam ; New York: Rodopi, 2012).

⁴³ Victor L Cahn, *The Plays of Shakespeare: A Thematic Guide* (Westport, Conn: Greenwood Press, 2001), 333.

⁴⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 73.

En effet, elle remarque que si ces personnages sont souvent objets d'études, elles ne sont pour autant jamais considérées pour leur rôle politique :

Surprisingly, though, until recently, modern critics have reproduced the assumptions of early modern political thought and rarely considered Cleopatra and the Duchess of Malfi as rulers within their respective plays. Rather than attempting to analyse why Shakespeare or Webster chose to write of women rulers, or how these women gained and secured political power, or what lessons might be learned from the examination of a female paradigm of rule, critics have, for the most part, been content to contain Cleopatra and the Duchess through a series of readings that focus on any aspect of their lives *except* their sovereignty⁴⁵.

T. Jankowski explore donc principalement le rapport des reines à leurs corps naturels et politiques et reproche à la critique de n'envisager les souveraines que comme des femmes et donc de ne pas suffisamment étudier leur corps politique. La majesté féminine est également davantage explorée avec la publication de *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens* édité par Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte en 2018, entièrement dédié aux personnages de souveraines chez Shakespeare. Cette étude a pour but de prolonger la réflexion menée dans ces deux derniers ouvrages en étudiant le rapport complexe des reines aux normes de genre et la représentation qui est faite de ces personnages exceptionnels. Il s'agit donc d'envisager les reines comme des spectacles inhabituels et qui dérogent aux attentes.

Ainsi, aujourd'hui, à l'heure où se termine la seconde période élisabéthaine, où les femmes cherchent encore parfois leur place en politique, il ne semble pas inutile de réfléchir aux représentations que le théâtre de la Renaissance donne des femmes de pouvoir, de leurs rapports aux normes de genre, de leurs luttes contre les stéréotypes de l'époque ou de l'usage qu'elles en font à travers une approche synchronique.

Cette étude examinera donc la place du féminin dans un monde politique essentiellement masculin à travers les personnages de souveraines ainsi que l'aspect potentiellement spectaculaire de leur règne. On peut s'interroger sur leur rapport aux normes de genre dans l'exercice de leur pouvoir. En quoi sont-elles présentées comme des créatures protéiformes et parfois même comme des spectacles hors normes qui suscitent la fascination ou la répulsion ? Pourquoi cette dimension extraordinaire les présente-t-elle comme des créatures à la fois surnaturelles et anti-naturelles et en quoi cette existence exceptionnelle et la mise en scène de leur pouvoir en font des personnages métathéâtraux par excellence ?

Il convient tout d'abord de s'intéresser au corps de la reine comme source de pouvoir et d'anxiété, dans le contexte historique qui a produit les personnages étudiés et les normes de

⁴⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 147.

genre qui y sont associées. Cela nous mènera ensuite à étudier la représentation des souveraines comme à la fois cruelles, dénaturées, mais aussi presque mythologiques et extraordinaires, ce qui les fait apparaître comme des figures monstrueuses. Enfin, cette idée de monstruosité nous poussera à nous interroger sur ce spectacle inhabituel que représentent les personnages de reines sur scène et à comprendre en quoi le théâtre, le pouvoir et le genre sont tous les trois fortement reliés à la performance et font donc des reines des personnages prédisposés à une réflexion métathéâtrale.

I. Le corps de la reine : source de pouvoir et d'anxiété

Comme l'affirme Juliet Dusinberre, à la Renaissance, « [t]he woman-ruler accepted an office fashioned by masculine tradition⁴⁶. » Là où il aurait été possible de croire que le statut des reines étudiées les placerait au-dessus des interdits, des injonctions et des stéréotypes imposés aux femmes, c'est tout l'inverse, sans doute parce que leur pouvoir provoque une certaine anxiété qui exacerbe la misogynie qui en est à l'origine. De plus, des notions que nous associons plus volontiers au domaine privé – comme l'amour, la sexualité, la maternité – sont à la Renaissance, et d'autant plus pour les figures politiques, également d'ordre public, comme l'illustre le cas du mariage royal qui affectait les sujets du royaume et les relations diplomatiques⁴⁷. Les reines sont alors à la fois encore plus soumises à la pression sociale et aux stéréotypes subis par les autres femmes, que ce soit en tant que personnages fictifs ou historiques, mais elles sont aussi les plus à même de les bouleverser voire de les contrer, comme le soulignent Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte dans *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens* : « The contributions gathered in this collection demonstrate the significance of royal female roles in Shakespeare's plays as agents of change concerning issues such as marriage, royal authority, and cultural and political developments beginning in the early modern period⁴⁸. » Il convient de se pencher sur cette faculté à être des agents du changement. Quelle est la réaction des hommes face à ce pouvoir féminin, d'où vient leur volonté de le contenir et comment celle-ci s'exprime-t-elle ? En quoi le corps même de la reine, sa potentielle sexualité ou maternité, est-il lié au pouvoir ? Le corps des reines est-il un outil pour exercer leur pouvoir ou est-il l'objet même des anxiétés liées à leur règne ? Le règne féminin opère-t-il une abolition, un retour ou un dépassement des normes de genre ?

⁴⁶ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 275.

⁴⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 133.

⁴⁸ Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte, *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*. (New York, NY: Springer Science+Business Media, 2018), 4.

1. Femmes régnautes : un pouvoir contre-nature

To promote a woman to beare rule, superioritie, dominion or empire aboue any realme, nation, or citie, is repugnant to nature, contumelie to God, a thing most contrarious to his reueled will and approued ordinance, and finallie it is the subversion of good order, of all equitie and iustice⁴⁹.

C'est en ces termes virulents que John Knox s'oppose fermement au règne des femmes dans son ouvrage *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women*, publié en 1558. Il résume ainsi à quel point l'idée même d'une femme au pouvoir paraissait à la fois indésirable mais aussi contre-nature. John Knox ne constitue pas une exception pour son époque, bien au contraire, d'autres penseurs politiques ne pouvaient concevoir qu'une femme monte sur le trône, comme le souligne T. Jankowski dans son analyse du *Prince* de Machiavel : « Not only are women not viewed as actively capable of taking part in government, but they are seen as passively capable of causing its downfall⁵⁰. » Elle explique comment chez la plupart des penseurs de la Renaissance, comme Thomas More ou Erasme, le souverain était forcément imaginé comme étant un homme et associé à la figure de père de famille⁵¹. Si dans certains royaumes comme celui de France par exemple, cette idéologie était protégée par la loi salique qui empêchait tout simplement les filles d'un souverain de pouvoir prétendre à l'accession au trône et de transmettre la couronne⁵², d'autres comme l'Angleterre ou l'Ecosse faisaient figures d'exception. La primogéniture masculine privilégiait les garçons comme héritiers mais n'excluait pas la possibilité de voir une souveraine au pouvoir, ce qui peut paraître paradoxal, comme l'indique L. Tennenhouse : « The English form of patriarchy distributed power according to a principle whereby a female could legitimately and fully embody the power of the patriarch⁵³. » Mais cela restait une exception qui était nécessaire à la continuité dynastique d'une lignée, mais ne représentait en rien une forme d'émancipation politique des femmes : « In spite of Elizabeth's success, it is important to realize that other women had few or no political rights and no political representation⁵⁴. » Il est donc possible

⁴⁹ John Knox, *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women* (The English Scholar's Library 2. Londres: Southgate, 1878), 11.

⁵⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 57.

⁵¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 56.

⁵² Voir l'utilisation de cette loi par l'évêque de Canterbury pour justifier les velléités d'accession au trône du roi Henri dans William Shakespeare, *King Henry V*, éd.: Richard Proudfoot, T.W. Craik. (Londres: Arden Edition, 2005), I.2.

⁵³ Leonard Tennenhouse, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres* (Hoboken: Taylor and Francis, 2013), 103.

⁵⁴ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 59.

de contrer l'argument de L. Tennenhouse selon lequel « a female patriarch »⁵⁵, pour reprendre ses termes, ne paraissait pas une anomalie pour les Anglais de l'époque moderne. Le seul mot est un oxymore. L. Tennenhouse poursuit d'ailleurs en affirmant qu'Elisabeth n'a pas pu avoir le rôle de chef suprême de l'Eglise comme il incombe normalement au roi dans la religion anglicane, justement parce qu'elle était une femme.

En effet, le système social qu'est le patriarcat hiérarchise les individus en fonction de leur genre et ce au profit du masculin, il est par conséquent paradoxal qu'une femme en soit à la tête. Pour être plus précise, Dymrna Callaghan définit le patriarcat en ces termes : « Patriarchy is a system organized around the gender hierarchy, and while that system largely benefits men at the expense of women, it is not, as indeed revisionists rightly point out, applied evenly everywhere and without exception⁵⁶. » C'est cette hiérarchie, le système social et les potentielles exceptions qui en découlent qu'il s'agit d'étudier ici. Le patriarcat, tel qu'instauré à la Renaissance, se traduit tout d'abord par une dépendance et un assujettissement des femmes aux personnages masculins de la famille, et ce quel que soit leur âge : « Until her majority a woman was subject to the rule of her father. Once she was married, often before her majority, she was subject to the rule of her husband⁵⁷. » Autrement dit, une femme était perçue comme éternellement mineure. Il semble donc difficile d'imaginer une femme dans une position de pouvoir alors que la société les considère comme soumises à l'autorité des hommes de leur famille ; aussi, représenter une souveraine dans l'Angleterre de l'époque moderne nécessite de dépeindre un personnage qui a pu s'affranchir de ses règles vis-à-vis des hommes de sa famille mais qui a également réussi à être celle qui exerce l'autorité et non pas celle qui la subit. À ce titre, il convient d'analyser séparément les souveraines qui n'ont pas de père, d'époux ou de frère qui apparaissent sur scène, à savoir Didon et Cléopâtre, et celles qui en ont, comme Lady Macbeth et la Duchesse. Ces deux dernières n'échappent pas à cette hiérarchie familiale. C'est particulièrement le cas pour la Duchesse de Malfi, dont les frères surveillent les affaires personnelles, notamment conjugales, ce qui prouve qu'ils la perçoivent comme femme avant de la voir comme Duchesse : « [...] the brothers appear to forbid a second marriage because she is their sister, not because of her political position as Duchess⁵⁸. » C'est visible dès la première scène, lorsque les deux frères interdisent à la Duchesse de se remarier. Ferdinand s'exclame alors : « You **are** my **sister**⁵⁹. »

⁵⁵ Tennenhouse, *Power on Display*, 103.

⁵⁶ Callaghan, *The Impact of Feminism in English Renaissance Studies*, 6.

⁵⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 24.

⁵⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 165.

⁵⁹ John Webster, *The Duchess of Malfi* (Ed. Michael Neill, A Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton

Il ne répond pas à la réplique précédente, au lieu de quoi il rappelle leur lien de parenté. La position vulnérable de la Duchesse est renforcée par l'utilisation de l'article possessif ainsi que par la terminaison féminine du vers qui permet d'insister sur la différence sexuelle et l'identité féminine de la Duchesse au-delà du lien familial qui les unit. Ferdinand enchaîne immédiatement : « This was my father's poniard. Do you see⁶⁰ ? » L'apposition des deux phrases nous pousse à chercher un lien entre les deux. L'accessoire permet de visualiser le patriarcat sur scène. Dans l'adaptation de Dominic Dromgoole en 2014 au Globe, Ferdinand place le couteau sur le cou de sa sœur, ce qui rend la menace plus manifeste. L'objet, dont la forme est clairement phallique, lui vient de son père, ce qui rappelle l'aspect patrilinéaire de la société dans laquelle ils évoluent :

As [the phallus] is transfigured through different body parts, body-like things and accessories, or bodily performances, both recalling and displacing the masculine phallic ideal, the whole signifying schema of 'having' is dispossessed from its place as a hegemonic imaginary and an essential figure of power⁶¹.

L'utilisation d'accessoires phalliques s'observe également dans *Dido, Queen of Carthage* ou dans *Antony and Cleopatra* du fait que les amants des deux reines sont des guerriers dont l'attribut principal est une épée. Dans *Dido Queen of Carthage*, l'objet symbolise l'identité militaire d'Enée et sa force : « Yet flung I forth, and desperate of my life, / Ran in the thickest throngs, and with this sword / Sent many of their savage ghosts to hell⁶². » Mais bientôt, elle devient le symbole de l'amant parjure, puisque c'est sur son épée qu'Enée avait juré de ne jamais quitter Didon :

With this my hand I give to you my heart,
And vow, by all the gods of hospitality,
[...]
And by this sword that sav'd me from the Greeks,
Never to leave these new-upreared walls,
Whiles Dido lives and rules in Juno's town,
Never to like or love any but her⁶³!

La reine de Carthage évoque finalement l'objet alors qu'elle se lamente du départ d'Enée : « And from mine ashes let a conqueror rise, / That may revenge this treason to a queen / By

& Company, 2015), I.1.320.

⁶⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.321.

⁶¹ Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*. (Malden, MA: Polity, 2013), 50.

⁶² Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.210-12.

⁶³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.4.43-51.

ploughing up his countries with a sword⁶⁴! » Dans *Antony and Cleopatra*, l'épée a une claire connotation phallique, comme il conviendra de l'étudier⁶⁵.

L'affranchissement de l'autorité paternelle ou fraternelle ne pouvait se faire qu'en passant sous la tutelle du mari⁶⁶. Là encore, on peut constater que la Duchesse n'est connue que par le nom de son premier époux⁶⁷ et le nom de Lady Macbeth ne reflète que son mariage et non une identité individuelle. Ce schéma familial était utilisé pour évoquer métaphoriquement l'ordre politique, comme le souligne T. Jankowski : « the monarch assumed the role of father and ruler »⁶⁸. Cette image se retrouve à travers Lady Macbeth la nuit du meurtre de Duncan : « Had he not resembled / My father as he slept, I had done't »⁶⁹. Il ne paraît pas anodin qu'une reine associe une figure monarchique à une figure paternelle, d'autant que Lady Macbeth est la seule reine consort du corpus. Bien qu'elle ait une influence considérable sur son mari, notamment en le poussant au régicide⁷⁰, elle n'en demeure pas moins une figure secondaire par rapport à lui justement dès le moment où elle devient reine : « After Macbeth becomes king, he, the man, so fully commands Lady Macbeth that he allows her no share in his new business »⁷¹. Une fois privée de cette influence qu'elle avait sur lui, Lady Macbeth est de plus en plus effacée : « Because Macbeth is there beyond her reach and her comprehension, she is powerless »⁷². Son pouvoir dépend donc du bon vouloir de son mari et non d'une initiative personnelle. A cet égard, le patriarcat semble pouvoir effacer les femmes ou tout du moins les rendre invisibilisées. Cette volonté est illustrée par Ferdinand qui, lorsqu'il rend visite à sa sœur dans le noir lui dit : « This darkness suits you well »⁷³. Il prétexte avoir juré de ne jamais la revoir pour mieux la surprendre en lui présentant une fausse main humaine, mais il est également possible d'interpréter cette scène comme une détermination à rendre invisible le corps de la Duchesse avant de la détruire, ce qui avait été funestement annoncé : « I'll find scorpions to string my whips, / And fix her in a general

⁶⁴ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.306-8.

⁶⁵ Voir ci-dessous, 51-52.

⁶⁶ Rose, « The Heroics of Marriage », 215.

⁶⁷ Frances E. Dolan, « 'Cant this be certain?': The Duchess of Malfi's Secrets », in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, éd. Christina Luckyj (Londres: Continuum, 2011), 125.

⁶⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 55.

⁶⁹ William Shakespeare, *Macbeth* (Ed. Kenneth Muir, Harold Fletcher Brooks et Richard Proudfoot. Londres: Arden Edition, 1995), II.2.12-13.

⁷⁰ Shakespeare, *Macbeth*, I.7.

⁷¹ Joan Larsen Klein, « Lady Macbeth 'Infirm of purpose' » in *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, et Carol Thomas Neely (Urbana: University of Illinois Press, 1980), 246.

⁷² Larsen Klein, « Lady Macbeth », 247.

⁷³ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.1.30.

eclipse⁷⁴. » Malgré la fonction politique qu'elle représente, les frères de la Duchesse ont pouvoir de vie et de mort sur elle. Dans l'acte IV, la Duchesse est enfermée dans son propre palais et torturée psychologiquement par Ferdinand, et ce malgré la fonction qu'elle incarne. C'est un choix délibéré de Webster puisque ce passage n'apparaît pas chez William Painter. Cela n'est pas sans rappeler la réflexion de Butler et Athanasiou dans *Dispossession* :

For if we are beings who can be deprived of place, livelihood, shelter, food, and protection, if we can lose our citizenship, our homes, and our rights, then we are fundamentally dependent on those powers that alternately sustain or deprive us, and that hold a certain power over our very survival. [...] We can only be dispossessed because we are already dispossessed. Our interdependency establishes our vulnerability to social forms of deprivation⁷⁵.

Si la Duchesse a pu être ainsi dépossédée de son pouvoir, de sa famille, de son autorité et même de sa vie, cela signifie que ceux-ci n'ont jamais été acquis et mais toujours soumis au bon vouloir des membres de sa famille qui avaient un pouvoir supérieur sur elle et auxquels elle était soumise. La mort de la Duchesse n'est donc pas qu'un accident tragique mais aussi le reflet de la dépendance de toute femme, quelle que soit sa position sociale, à une autorité masculine. Cela ne signifie pas pour autant que la Duchesse n'était pas légitime dans son exercice du pouvoir, car comme l'ajoutent Butler et Athanasiou, « that dispossession carries the presumption that someone has been deprived of something that rightfully belongs to them⁷⁶. » A cette invisibilisation et cette dépossession se superpose le thème de la prédation qui fait des femmes des victimes, et même des proies. Cléopâtre par exemple est souvent envisagée comme comestible : « He will to his Egyptian dish again » ; « I found you as a morsel »⁷⁷. La Duchesse de Malfi s'exclame en mourant : « A many hungry guests have fed upon me » ; « Go tell my brothers, when I am laid out, / They then may feed in quiet »⁷⁸. Le patriarcat est donc synonyme d'une violence systémique à l'égard des femmes à laquelle même les reines ne semblent pouvoir échapper, y compris quand les personnages masculins ne font pas partie de leur famille. Cette violence éclate dans plusieurs adaptations des pièces étudiées. Dans l'adaptation de *Macbeth* par Eve Best au Globe en 2012, avant le banquet, Macbeth tente d'étrangler Lady Macbeth. Dans la version d'*Antony and Cleopatra* de Jonathan Munby représentée au Globe en 2015, lorsque les Romains arrivent dans le palais de Cléopâtre, ils saisissent violemment ses dames de compagnie et dans les scènes où Antoine

⁷⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.5.78-79. Soulignement ajouté.

⁷⁵ Butler et Athanasiou, *Dispossession*, 4-5.

⁷⁶ Butler et Athanasiou, *Dispossession*, 6.

⁷⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.6.128 et III.13.121.

⁷⁸ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.188 et IV.2.222-23.

s'empporte contre Cléopâtre, il l'agresse verbalement et physiquement. Néanmoins, à l'image de L. Tennenhouse, d'autres critiques estiment que la période a permis une meilleure inclusion des femmes en politique. Timothy Burns affirme que les valeurs chrétiennes ont permis aux femmes d'avoir davantage d'influence, mais sa définition de leur rôle demeure stéréotypée, limitée, et essentialiste pour ne pas dire misogyne : « A third effect is the elevation of women, who come to offer as it were a more natural reaction to events – one based on natural affection and sentiments – than do the pious, ruling men⁷⁹. » On peut objecter à cette théorie que la religion a au contraire permis de justifier le patriarcat et donc une certaine oppression des femmes. En effet, la religion tenait bien évidemment une place importante dans la société anglaise de la Renaissance et donc dans la ferme croyance que les femmes n'étaient pas faites pour régner. La Bible paraît effectivement être un rempart de plus à l'accession des femmes au trône et à leur légitimité, notamment à cause de l'image peu valorisante qu'elle donne d'Eve : « The serpent was able to seduce Eve, many theologians said, because she was the weaker vessel. When she seduced Adam, they concluded, she reversed the order and denied the purpose of her own creation⁸⁰. » Lady Macbeth semble tout à fait incarner cette idée puisqu'elle pousse son mari au meurtre grâce à l'influence considérable qu'elle a sur lui : « Lady Macbeth advises deception, like the serpent in the garden⁸¹. » Dans la scène 7 de l'acte I, alors qu'elle dissipe les doutes de son époux, son discours fait d'elle une figure trompeuse pour les autres hommes qu'elle veut enivrer pour leur faire perdre la tête et elle s'associe à Macbeth dans le meurtre qu'elle l'incite à accomplir :

When Duncan is asleep
(Whereto the rather shall his day's hard journey
Soundly invite him), his two chamberlains
Will I with wine and wassail so convince,
That memory, the carder of the brain,
Shall be a fume, and the receipt of reason
A limbeck only: when in swinish sleep
Their drenched nature lie, as in death,
What cannot you and I perform upon
Th'unguarded Duncan⁸²?

L'accumulation de sons fricatifs ajoutent à ce discours déjà machiavélique un ton sifflant qui peut être vu comme mimétique du sifflement du serpent. Cela fait d'elle une figure fallacieuse et angoissante. Cette image reptilienne est également attribuée à Cléopâtre car elle est

⁷⁹ Burns, *Shakespeare's Political Wisdom*, 9.

⁸⁰ Larsen Klein, « Lady Macbeth », 240.

⁸¹ Burns, *Shakespeare's Political Wisdom*, 73.

⁸² Shakespeare, *Macbeth*, I.7.62-71.

constamment qualifiée de serpent au cours de la pièce : « Your serpent of Egypt is bred, now⁸³. » Le terme « serpent » plutôt que « snake » est celui utilisé dans la Bible pour désigner l'animal qui réussit à tenter Eve. Par cette seule évocation, l'Égypte et sa reine sont donc associées au pêché originel. Le tableau semble d'ailleurs être rejoué sur scène dans *La Duchesse de Malfi*, comme le suggère T. McAlindon lorsqu'elle analyse la scène 1 de l'acte II et donc le moment où Bosola, qui cette fois-ci incarne le démon, propose des abricots à la Duchesse, qui représente Eve : « [...] her 'most vulturous eating' of the fruit offered to her (devil-like) by Bosola retrospectively confirms the impression that the wooing-and-wedding of the previous scene re-enacted the Fall⁸⁴. » Juste après avoir mangé les abricots, la Duchesse accouche, et les cris dont il est fait mention suggère que son travail est douloureux. Or, Eve est condamnée à accoucher dans la douleur après avoir mangé le fruit défendu, et à être soumise à l'autorité d'Adam : « God gave Adam authority over Eve as a penalty for the Fall. »⁸⁵ Il n'est donc pas surprenant que John Knox utilise la parole divine pour justifier son argument contre les femmes :

And first, where that I affirme the empire of a woman to be a thing repugnant to nature, I meane not onlie that God by the order of his creation hath spoiled woman of authorities and dominion, but also that man hath seen, proued and pronounced iust causes why that it so shuld be.⁸⁶

A cela s'ajoute un lien tout particulier entre la couronne et Dieu, notamment dans la religion anglicane, toute jeune alors, dans laquelle le souverain est chef de l'Eglise. En effet, le monarque est censé tenir son autorité de Dieu : « The belief in the king having his title by a divine gift, and hence of the inviolability of that title, emerges out of Christianity [...]. »⁸⁷ Cependant Elisabeth n'a pas revendiqué ce droit divin ; Jacques Ier a été le premier roi d'Angleterre à le faire comme il l'a écrit dans *The True Law of Free Monarchies*⁸⁸. Or, Knox nie qu'une femme puisse prétendre à ce droit pour au contraire présenter son règne comme une forme de blasphème :

And that I absolutelie denie : and feare not to say, that to place a woman in authoritie aboue a realme, is to pollute and prophane the royall seate, the throne of iustice, which oght to be the throne of God : and that to mainteine them in the same, is nothing els, but continuallie to rebell against God⁸⁹.

⁸³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.7.26.

⁸⁴ T. McAlindon, *English Renaissance Tragedy* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1986), 177.

⁸⁵ Dusiinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 77.

⁸⁶ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 11.

⁸⁷ Burns, *Shakespeare's Political Wisdom*, 8.

⁸⁸ Dusiinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 80.

⁸⁹ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 45.

Cette tension entre le statut des souveraines, associées à Eve, et l'idée que Dieu a créé l'homme à son image sous-entend que les femmes, à cause de leur sexe, ne sont pas aptes à représenter Dieu sur Terre à travers leur position. Pour Joan Larsen Klein, Lady Macbeth est celle qui incarne le plus cette idée : « Lady Macbeth embodies in extremity, I think, the Renaissance commonplace that women reflect God's image less clearly than men and that consequently women are less reasonable than men⁹⁰. » Le patriarcat tel qu'il se manifeste en Angleterre à la Renaissance a été justifié par la religion et l'image qu'elle véhiculait des femmes : « Theology authorised a view of woman as a separate and inferior species, a view which pervaded the popular culture of proverbs, ballads and folk wisdom, but which also determined women's political and social position⁹¹. » La religion chrétienne était liée à la culture européenne moderne et a dicté un ensemble de règles que les femmes devaient suivre dans le but d'incarner un idéal auquel les reines ne peuvent se conformer à cause de leur fonction.

Des principes de St Paul comme l'interdiction des femmes de parler à la messe⁹² a découlé l'idée selon laquelle une femme chaste était une femme silencieuse : « Silence was perceived as a sign of ideal femininity⁹³. » Cette équation entre chasteté et silence vient d'une association anatomique, comme l'explique T. Jankowski : « A woman thus calls attention to the subversive nature of her body by calling attention to its opening – its mouth and vagina⁹⁴. » Par conséquent, plus une femme parlait, plus on estimait que ses mœurs étaient légères : « Similarly, the mouth's openness, especially when accompanied by an excess of speech, mimicked a (presumed) openness of the vagina⁹⁵. » À ce titre, la comparaison entre les personnages de Cléopâtre et d'Octavie est révélatrice : « Chaste, silent, and obedient, Octavia represents the ideal early modern woman⁹⁶. » C'est en effet ainsi qu'elle est décrite par Enobarbus :

ENOBARBUS : Octavia is of a holy, cold, and still conversation.

MENAS : Who would not have his wife so⁹⁷ ?

⁹⁰ Larsen Klein, « Lady Macbeth », 241.

⁹¹ Dusiinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 305.

⁹² Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. (Londres: Routledge, 1993), 178.

⁹³ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 47.

⁹⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 38.

⁹⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 38.

⁹⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 156.

⁹⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.6.124-26.

En comparaison, la volubilité de Cléopâtre empêche Antoine de communiquer avec elle, comme lorsqu'il vient lui annoncer la mort de son épouse. La reine coupe systématiquement son amant de façon particulièrement comique. Il en est de même dans la scène 5 de l'acte II quand elle ne cesse d'interrompre le messenger qui lui apporte des nouvelles de Rome. Par ailleurs, il n'était pas permis aux femmes de la Renaissance de répondre aux hommes (« *to scold* »)⁹⁸, il n'est donc pas anodin que les reines contredisent les personnages masculins. L'attitude de Cléopâtre est clairement transgressive justement parce que son rôle politique s'accompagne de nombreuses prises de parole :

The Queen of Egypt subverts the ideology of early modern womanhood because she is a speaking subject who holds political power and whose life is lived exclusively in a political space. In fact, she consciously appropriates and remakes masculine strategies of rule to solidify her power as a female sovereign⁹⁹.

La comparaison entre Cléopâtre et Octavie est encore renforcée lorsque Cléopâtre demande une description d'Octavie au messenger pour pouvoir se comparer à elle. Octavie est alors décrite en ces termes : « *she is low-voiced* » et « *She shows a body rather than a life, / A statue than a breather*¹⁰⁰. » Shakespeare semble avoir accentué cet antagonisme entre Cléopâtre et Octavie, comme pour mieux mettre en perspective deux modèles de féminité. En effet, Dusiinberre souligne que le dramaturge a modifié le personnage d'Octavie :

Plutarch's Octavia is a more fully developed character than Shakespeare's – a noble Roman lady universally beloved, who bore Antony two children and held his love until he was obliged to return to Asia, and there succumbed again to Cleopatra [...] Shakespeare's Octavia is more ruthlessly the victim of politics¹⁰¹.

Ainsi, le personnage d'Octavie est davantage conforme à un certain idéal féminin de la Renaissance qu'à la figure historique que décrit Plutarque, notamment parce qu'elle est complètement effacée. Par conséquent, elle est victime du choix des hommes et n'a pas d'influence sur eux, contrairement à Cléopâtre. Elle semble ainsi illustrer le manque d'agentivité des femmes sur leur propre vie mais aussi sur la politique puisqu'elle ne parle que très peu ; les didascalies de la scène 2 de l'acte III par exemple indique qu'elle pleure et qu'elle chuchote alors que son frère vient de la marier à Antoine. J. Dusiinberre montre bien comment ce silence forcé a participé à exclure les femmes de nombreuses sphères : « *If eloquence is inappropriate in a woman she is automatically excluded from office in Church,*

⁹⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 38.

⁹⁹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 180.

¹⁰⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.3.13 et III.3.20-21.

¹⁰¹ Dusiinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 295.

in the State, or in the Court of Law¹⁰². » Les reines étudiées dans ce corpus font donc figures d'exceptions, à la fois pour les personnages qui les entourent mais aussi pour le public anglais : « In the rules of the lawe thus it is written: Women are remoued from all ciuile and publike office, so that they nether may be iudges, nether may they occupie the place of the magistrate, nether yet may they be speakers for others¹⁰³. » Les femmes sont alors exclues de toute prise de décision, de toute prise de parole et donc de tout pouvoir.

Un autre aspect social de plus en plus marqué à la Renaissance a contribué à renforcer cette vision selon laquelle les femmes politiques seraient contre-nature, c'est la séparation progressive entre le public et le privé. Phyllis Rackin explique qu'au cours du Moyen Âge, les femmes ont de plus en plus été reléguées à un espace intérieur et privé plutôt que public : « The household was redefined as a private, feminized space, separated from the public arenas of economic and political activity, and women were increasingly confined within the rising barriers that marked its separation¹⁰⁴. » Il semble donc difficile d'imaginer une femme exercer une fonction comme celle de souveraine régnante qui nécessite non seulement d'agir dans l'espace public, mais d'y prendre des décisions. L'espace public devient de plus en plus masculin, ce qui renforce davantage l'invisibilisation et l'exclusion des femmes : « The woman was not expected to utilize the, admittedly slight, power she had within any public space, especially the political arena¹⁰⁵. » Lady Macbeth illustre parfaitement cette idée. Si son influence sur son mari est indéniable, elle reste confinée aux scènes privées, où le couple est seul sur scène (I.5, I.7, II.2). À l'inverse, Peter Stallybrass souligne que les scènes publiques sont toutes exclusivement masculines¹⁰⁶. Il va plus loin en analysant leur confession de leurs crimes :

Unlike Macbeth, however, who revealed his guilt before the assembled nobility of Scotland, Lady Macbeth confesses hers when she is alone. She does so because she has always been, as women were supposed to be, a private figure, living behind closed doors¹⁰⁷.

Le sexe prime donc sur la fonction politique des reines et les relègue, malgré leur position et leur rang, à un espace privé. La reine Didon dans la pièce de Marlowe n'est jamais

¹⁰² Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 219.

¹⁰³ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 13.

¹⁰⁴ Rackin, *Shakespeare and Women*, 39.

¹⁰⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 122.

¹⁰⁶ Peter Stallybrass, « Macbeth and Witchcraft », *EXPLORING Shakespeare*, (Detroit, MI: Gale, 2003), 4-5.

¹⁰⁷ Larsen Klein, « Lady Macbeth », 250.

représentée dans un espace politique¹⁰⁸. De même, la Duchesse de Malfi est plus souvent vue en train de prendre des décisions personnelles pour sa famille que pour son peuple.

Cléopâtre représente une exception, notamment parce que son royaume est opposé à Rome, non seulement sur le plan militaire, mais aussi culturel. Là où l’Égypte est dirigée par une femme, Rome symbolise l’ordre patriarcal : « Shakespeare’s Rome represents duty, politics, and reason – those qualities specific to a patriarchal social structures – as well as the power that comes from order and the successful use of well-disciplined armed force¹⁰⁹. » Les deux pays fonctionnent donc en jeu de miroir et mettent en perspective deux systèmes politiques et culturels complètement différents : « Thus, the Rome/Egypt dichotomy in *Antony and Cleopatra* carries within it many subtexts that are influenced or generated by the Romans’ negative perception of Egypt’s ruler: duty/pleasure, order/luxury, reason/emotion, man/woman¹¹⁰. » La victoire de Rome sur l’Égypte après la bataille d’Actium semble mettre en avant la victoire d’un modèle sur un autre. Plus encore, la civilisation elle-même semble être essentiellement masculine et se construire malgré les femmes, pour ne pas dire contre elles. Par exemple, Janet Adelman rappelle que dans l’*Enéide*, la passion de Didon est perçue comme dangereuse pour la civilisation elle-même, symbolisée par Enée¹¹¹. Dans *Antony and Cleopatra*, Rome est opposée à Fulvie puis à Cléopâtre. Cette apparente inadéquation entre féminité et civilisation est renforcée par le fait que des reines africaines (Didon et Cléopâtre) sont éprises de Romains ou de futurs Romains qui pour leur part incarnent l’ordre et la civilisation : « For Cleopatra is a new Dido, and Antony’s passion for her a new threat to Roman civilization; the victory of Octavius over Antony’s foreign passion reenacts Aeneas’s heroic founding of Rome¹¹². » Les royaumes représentés par les reines sont alors dépeints comme des endroits certes fascinants, notamment à cause du faste qui les caractérise¹¹³ (« This is not yet an Alexandrian feast »¹¹⁴, « Sit in this chair, and banquet with a queen »¹¹⁵) mais ne sont pas pour autant forcément considérés comme dignes de respect : « *Dido* stages a carnival world in which the norms of gender behaviour, sexuality, and political responsibility are turned topsy-turvy¹¹⁶. » C’est effectivement un endroit où les femmes séduisent les

¹⁰⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 123.

¹⁰⁹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 148.

¹¹⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 148.

¹¹¹ Janet Adelman, *The Common Liar: An Essay on Antony and Cleopatra* (New Haven and Londres: Yale University Press, 1973), 71.

¹¹² Adelman, *The Common Liar*, 71.

¹¹³ Ce point sera davantage exploré dans les deux prochaines parties de cette étude.

¹¹⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.7.96.

¹¹⁵ Christopher Marlowe, *Dido, Queen of Carthage* in *The Complete Plays* (Ed. J. B. Steane, Harmondsworth: Penguin, 1969), II.1.84.

¹¹⁶ Sara Munson Deats, « *Dido, Queen of Carthage and The Massacre at Paris* » in *Cambridge Companion to*

hommes et où les vieilles femmes tombent amoureuses des enfants (IV.5). Un royaume dirigé par une femme est alors davantage envisagé comme un monde fascinant car carnavalesque¹¹⁷, qui bouscule voire qui inverse l'ordre des choses, et non comme un système politique viable. Le règne des femmes n'est alors pas perçu comme une exception mais comme une inversion de l'ordre naturel des choses, ce que semble encore une fois incarner Didon : « The relationship between Dido and Aeneas provides the second example of inversion, this time with the woman – not the minion – on top¹¹⁸. » C'est d'ailleurs l'argument exprimé par Knox dans son opposition au règne des femmes car il compare un royaume dirigé par une reine à un lieu où les faibles dirigent les forts ou un espace où les malades dirigent les personnes saines¹¹⁹. Cette liste qu'il établit n'est pas qu'une comparaison mais aussi une analogie. Les femmes sont pour lui réellement plus faibles et moins saines d'esprit que les hommes, et dans les pièces étudiées les royaumes semblent justement emprunts de défauts habituellement associés aux femmes justement parce qu'ils sont dirigés par elles. On observe notamment une soumission aux passions, qui ne semble pas compatible avec l'exercice politique. Ainsi Machiavel dans son célèbre traité *Le Prince*, dresse la liste de défauts qui exposent un dirigeant à la ruine, et ceux-ci étaient majoritairement associés aux femmes : « Ce qui expose un Prince au mépris des peuples, c'est lorsqu'il passe pour capricieux, changeant, efféminé, lâche, irrésolu [...] »¹²⁰.

En résumé, ces préjugés ont imposé aux reines de l'époque et celles représentées sur scène de se construire une autorité et un personnage dans un contexte qui leur était défavorable et sans vraiment de précédents sur lesquels s'appuyer¹²¹. Ainsi, là où il aurait été possible de penser que les reines bénéficient d'un pouvoir absolu, ou tout du moins qu'elles puissent se soustraire aux restrictions imposées aux autres femmes, les reines ont en réalité un champ d'action bien plus restreint que leurs homologues masculins, et ce à cause des exigences et restrictions qui incombent à leur sexe. La Duchesse de Malfi en est un exemple, et Mary Beth Rose rappelle bien l'ambiguïté de son statut :

Thus she is caught between classes, between sexes, between tenses: as a young widow, she has a past and seeks a future; as an aristocrat who is also royal, she is independent, politically central, a ruler; but as a woman she is marginal,

Christopher Marlowe. Ed. Patrick Cheney (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2004), 195.

¹¹⁷ Sur la notion de carnaval, voir Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984).

¹¹⁸ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 195.

¹¹⁹ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 11-12.

¹²⁰ Nicolas Machiavel, *Le Prince* (Paris: E.J.L., 2007), 86.

¹²¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 54.

subordinate, and dependent, a fact that her brothers' tyranny makes abundantly clear¹²².

Le personnage de la Duchesse concentre donc des notions contraires, ce qui montre la contradiction inhérente à son statut que Mary Beth Rose qualifie de « fluid and anomalous »¹²³. Les reines semblent donc placées dans un entre-deux et être partagées entre deux identités apparemment irréconciliables.

2. Les deux corps de la reine

L'anxiété relative au règne des femmes peut également être expliquée par le système de pensée de la Renaissance. La théorie médiévale communément appelée « Great Chain of Being » voulait que l'univers obéisse à une hiérarchie très stricte où les éléments, du plus infime au plus important, sont reliés les uns aux autres. J. Dusinger explique comment cette théorie affecte la position des femmes en politique :

The chain of Degree was a political dogma bearing as much and as little relation to the lives of ordinary people as political dogmas generally do. But the dogma affected the debate on women because any questioning of their relation to male authority would throw the whole chain of subjection into disorder from the lowest to the highest, to the great alarm, in this period, of the highest¹²⁴.

La Renaissance plaçait donc beaucoup de pouvoir en la seule figure du souverain, car au-delà du potentiel danger provoqué par des décisions politiques irréfléchies, un mauvais souverain pouvait affecter l'ensemble de son royaume. La notion est présentée de façon explicite par Antonio dès la scène d'exposition dans *The Duchess of Malfi* : « Some cursed example poison't near the head, / Death and diseases through the whole land spread¹²⁵. » Pour Aurélie Griffin, ce système de pensée explique l'attention accrue portée au comportement et à la vie intime des souveraines, notamment la Duchesse de Malfi :

In this context, all of the Duchess's actions are scrutinised, not only because she ought to be a mortal example as a ruler, but also because any failing on her part will likely entail disastrous political consequences, endangering the peace of the dukedom¹²⁶.

¹²² Rose, « The Heroics of Marriage », 224.

¹²³ Rose, « The Heroics of Marriage », 224.

¹²⁴ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 82.

¹²⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.14-15.

¹²⁶ Aurélie Griffin, « The Melancholy Body Politic in the *Duchess of Malfi* » in *The Duchess of Malfi*:

Il semble que les reines dans la tragédie ne puissent asseoir leur pouvoir qu'en renonçant à leur féminité ou en s'alliant à un homme : « Such women as exist in tragedy must make their mark by rejecting their womanliness, by sublime sacrifice, or as midwives to the passion of the hero¹²⁷. » C'est d'ailleurs ce que choisit Lady Macbeth puisqu'elle utilise son mari pour accéder au pouvoir :

Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear,
And chastise with the valour of my tongue
All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crown'd withal¹²⁸.

Sa seule ambition semble incompatible avec sa féminité, comme elle le clame plus tard : « unsex me here »¹²⁹. Victor Cahn analyse ce moment en ces termes :

She envisions herself trapped between two forces: her womanliness, in the form of certain biological phenomena, and society's rules that limit her options. She cannot achieve power by herself and therefore is forced to try to do so through her husband¹³⁰.

Lady Macbeth voit donc en son identité sexuelle une irréconciliable tension entre l'ambition et le pouvoir et la féminité. Pour elle, le corps politique est nécessairement masculin. Elle attaque justement Macbeth sur sa virilité quand celui-ci doute de sa capacité à tuer Duncan : « When you durst do it, then you were a man; / And, to be more than what you were, you would / Be so much more than a man¹³¹. » Macbeth lui-même reconnaît cette masculinité en elle lorsqu'il s'exclame : « Bring forth men-children only! / For thy undaunted mettle should compose / Nothing but males¹³². » Sally Fisher considère même que Lady Macbeth se fait homme à ce moment de la pièce : « Through the double pun on 'mettle/metal' and 'male/mail,' Lady Macbeth herself becomes virtually male, composed of the hard metal of which armored male is made¹³³. »

Webster's Tragedy of Blood, éd. Pascale Drouet et William C. Carroll (Paris : Belin, 2018), 135-36.

¹²⁷ Paula S. Berggren, « The Woman's Part : Female Sexuality as Power in Shakespeare's Plays » in *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, et Carol Thomas Neely (Urbana: University of Illinois Press, 1980), 18-19.

¹²⁸ Shakespeare, *Macbeth*, I.5.25-29.

¹²⁹ Shakespeare, *Macbeth*, I.5.42.

¹³⁰ Cahn, *The Plays of Shakespeare*, 108.

¹³¹ Shakespeare, *Macbeth*, I.7.49-51.

¹³² Shakespeare, *Macbeth*, I.7.73-75.

¹³³ Janet Adelman, « 'Born of Woman' Fantasies of Maternal Power in *Macbeth* » in *Shakespearean Tragedy and Gender*. Ed. Shirley Nelson Garner et Madelon Sprengnether (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 115.

Or cette capacité du corps féminin à incarner des valeurs considérées masculines nous amène à considérer le corps des reines comme une entité ambiguë. Ernst Hartwig Kantorowicz, dans son ouvrage *The King's Two Bodies* convoque justement un texte élisabethain pour rappeler la différence entre les deux corps politiques du souverain :

For the King has in him two Bodies, viz., a Body natural, and a Body politic. His Body natural (if it be considered in itself) is a Body mortal, subject to all Infirmities that come by Nature or Accident, to the Imbecility of Infancy or old Age, and to the like Defects that happen to the natural Bodies of other People. But his Body politic is a Body that cannot be seen or handled, consisting of Policy and Government, and constituted for the Direction of the People, and the Management of the public weal, and this Body is utterly void of Infancy, and old Age, and other natural Defects and Imbecilities, which the Body natural is subject to, and for this Cause, what the King does in his Body politic, cannot be invalidated or frustrated by any Disability in his natural Body¹³⁴.

Dans le cas où le souverain est une souveraine, cette théorie prend une toute autre dimension. Notons en effet que ce texte de Plowden date de la quatrième année du règne d'Elisabeth I ; on peut donc y voir un moyen de rassurer des sujets peu habitués à être dirigés par une femme, comme le suggère K. Eggert : « The sum effect of this legal fiction is that the monarch's body politic not only subsumes, but also cures, the weaknesses of his or her physical body, including weakness imparted by female sex¹³⁵. » Effectivement, au premier abord, le corps naturel de la reine semble incompatible, car féminin, avec le corps politique. Or, lorsqu'il s'agit d'étudier les reines dans la tragédie, le premier écueil serait de ne les considérer que comme des femmes et non comme des agents politiques. T. Jankowski ajoute que les critiques ne se concentrent que sur le corps naturel et non sur le corps politique des reines¹³⁶.

Mais la faute n'incombe peut-être pas qu'aux critiques mais aussi aux auteurs. L'opposition au pouvoir des femmes à la Renaissance tient justement au stéréotype selon lequel les femmes ont un corps et une nature plus faibles qui par conséquent ne les prédisposent pas au pouvoir : « Nature I say, doth paynt them furthe to be weake, fraile, impatient, feble and foolishe : and experience hath declared them to be vnconstant, variable, cruell and lacking the spirit of counsel and regiment¹³⁷. » Cette vision du corps des femmes a pu amener les dramaturges à décrire des reines dont la nature féminine prédomine sur leur

¹³⁴ Edmund Plowden, *Commentaries or Reports* (Londres, 1816), 212a. Cité par Ernst Hartwig Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997), 7.

¹³⁵ Eggert, *Showing like a Queen*, 4.

¹³⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 73.

¹³⁷ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 12.

corps politique. Cela semble par exemple être le cas de Marlowe. Comme l'indique T. Jankowski : « The historical Dido founded Carthage after her husband's, Sichaeus's, death and ruled as a celibate widow¹³⁸. » Donc *a priori*, Didon est la figure idéale pour explorer le pouvoir au féminin, mais Marlowe en fait une femme avant d'en faire une reine. Didon est d'abord introduite au public et à Enée comme la souveraine d'un royaume puissant :

It is the Punic kingdom, rich and strong,
Adjoining on Agenor's stately town,
The kingly seat of Southern Libya,
Whereas Sidonian Dido rules as queen¹³⁹.

Ou plus tard : « And here Queen Dido wears th'imperial crown »¹⁴⁰. Mais il faut nuancer cette vision que nous pouvons avoir de la reine carthaginoise : « In fact, despite her position as imperial ruler of Carthage, our first view of her political body is clouded by constant allusions to her 'natural' role as a woman in a subordinate position to man¹⁴¹. » En effet, Didon pousse d'emblée Enée à prendre sa place : « Sit down, AEneas, sit in Dido's place »¹⁴², elle est également présentée comme une figure maternelle : « Weep not, sweet boy; thou shalt be Dido's son¹⁴³. » Pour T. Jankowski, l'influence de Vénus ne suffit pas à expliquer cette attitude, Didon n'est pas représentée dans un rôle de dirigeante politique mais uniquement d'amoureuse :

Thus, Dido's privileging of Aenas over herself – a situation that occurs *before* she is infected by Venus/Cupid with lovesickness for him – serves to deflect the power her position as female ruler should grant her and forces her to be viewed as 'woman' rather than 'ruler'¹⁴⁴.

Loin de rassurer le public en établissant une relation où la femme, bien que souveraine, se soumet à une figure masculine, Didon sert plutôt de modèle à ne pas suivre, car ses choix politiques sont motivés par sa passion et non par sa raison. Plus inquiétant encore pour l'indépendance du royaume, sa passion la pousse à accorder un rôle politique à Enée : « And be thou king of Lybia by my gift¹⁴⁵. » Pour T. Jankowski, cela contribue à décrédibiliser le pouvoir des femmes :

¹³⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 137.

¹³⁹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, I.1.210-13.

¹⁴⁰ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.63.

¹⁴¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 133.

¹⁴² Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.93.

¹⁴³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.1.24.

¹⁴⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 134.

¹⁴⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.4.64.

Dido's failure to be represented taking political action in her political body within the discourse of the play reinforces the pervading notion that *all* women – even rulers – were emotion-bound creatures subservient to their own passions and the 'rational' men who were their social and cultural superiors¹⁴⁶.

Elle ajoute que cela permet à la pièce de ne pas s'interroger sur la nature du pouvoir féminin et de ne pas considérer les questions politiques qu'elle aurait pu susciter en résumant l'intrigue à une passion amoureuse et donc à ce simple constat : Didon est une femme, et aucune femme n'échappe à ses passions, d'où la nécessité de contrôler leur pouvoir. Elle considère donc que le corps naturel de Didon est trop mis en avant par rapport à son corps politique¹⁴⁷.

Pourtant la théorie des deux corps du souverain permet de résoudre un paradoxe qui résume la situation des sujets anglais telle que Tennenhouse la formule: « They were no less patriarchal for being embodied as a female, and the female was no less female for possessing patriarchal powers¹⁴⁸. » L'accès au trône d'une femme ne remet pas en question l'ordre patriarcal parce que son corps politique reste considéré comme masculin, une stratégie d'ailleurs utilisée par Elisabeth : « Though Elizabeth's biological body was female her political body was often represented as male¹⁴⁹. » La Duchesse a recours à la même stratégie, notamment lorsqu'elle veut tenir tête à son frère : « For know, whether I am doomed to live or die, / I can do both like a prince¹⁵⁰. » Ce serait néanmoins une erreur que d'envisager ces deux corps comme deux entités complètement distinctes. En effet, Plowden dans son rapport dit bien : « [...] a Body natural and a Body politic together indivisible; and these two Bodies are incorporated in one Person, and make one Body and not divers [...] »¹⁵¹. Il existe donc une certaine fluctuation entre les deux corps de la reine, donc entre une posture masculine et féminine, qui pouvait servir la stratégie politique d'une souveraine, qu'elle soit fictive ou historique. Elisabeth I elle-même adoptait différentes attitudes suivant la nécessité politique à laquelle elle était confrontée :

Using 'king,' 'prince,' 'husband,' as well as 'queen,' 'mother,' and 'nurse,' Elizabeth fluctuated between traditional gendered identities and with titles such as 'female Prince' also created new ones. Moreover, in speeches Elizabeth often compared herself to male figures such as the biblical Daniel, David, and Solomon, and to her father, King Henry VIII¹⁵².

¹⁴⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 138.

¹⁴⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 122.

¹⁴⁸ Tennenhouse, *Power on Display*, 103.

¹⁴⁹ Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 12.

¹⁵⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, III. 2. 136-9.70-71.

¹⁵¹ Plowden, *Reports*, 213. Cité par Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 9.

¹⁵² Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 13.

Les dramaturges semblent s'être inspirés de cette rhétorique, puisque Cléopâtre par exemple choisit une position plus masculine au moment de la bataille d'Actium : « A charge we bear i'th' war, / And, as the president of my kingdom, will / Appear there for a man¹⁵³. » Il est possible que l'attitude d'Elisabeth I à Tilbury (« I may have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king »)¹⁵⁴ ait inspiré ce moment. Les critiques ont donc tort de ne voir Cléopâtre que comme une amante tragique :

As she explains to Enobardus at the opening of Act 3, scene 7, Rome declared war on Egypt, and it is therefore her duty to be present. It is in her persona as queen, and not as a woman willing to follow her man, that she makes what turns out to be her worst political mistake: still, one wonders if she had another choice¹⁵⁵.

Jonathan Munby, dans sa mise en scène au Globe en 2015, revêt d'ailleurs Cléopâtre d'une armure et non d'une robe à ce moment de la pièce. La Duchesse de Malfi semble également adopter la même stratégie. Lisa Hopkins désigne d'ailleurs la Duchesse comme « a female hero » et pas comme une héroïne. En effet, elle semble d'abord présentée comme une souveraine féminine, car c'est en tant que femme qu'elle est admirée par Antonio. L'éloge de celui-ci ressemble étrangement aux poèmes pétrarquistes qui vantaient la beauté des femmes, notamment grâce au ton laudatif qu'il utilise mais aussi à cause de la fragmentation du compliment qui porte d'abord sur le discours de la Duchesse, puis son regard, sa vertu et son apparence: « Let **all** sweet **ladies** **break** their **flatt'**ring **glasses** / And **dress** themselves in **her**. »¹⁵⁶ L'avant-dernier vers se finit par une terminaison féminine, puis dans le vers suivant le pronom « her » est accentué, comme pour souligner la féminité de la Duchesse. Antonio ne loue pas seulement l'apparence de la Duchesse mais aussi ses qualités morales et plus particulièrement, sa noblesse. La Duchesse rappelle régulièrement son statut politique, par exemple, lorsqu'elle veut faire valoir son autorité, elle se désigne comme prince, et utilise le mot au masculin : « **I** am **making** my **will**, as 'tis fit princes should »¹⁵⁷. Ce vers commence par une inversion trochaïque qui donne à la Duchesse un ton nécessairement volontaire et autoritaire tout en accentuant le pronom « I ». Antonio, qui devient pourtant son mari – et à qui l'époque accordait donc en théorie de l'autorité sur sa femme – reconnaît ce corps politique et adopte la même formule, par exemple lorsqu'il dit : « You may see, gentlemen,

¹⁵³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.7.16-18.

¹⁵⁴ Ugo Bruschi et Angela Rebolì « Shakespeare's Queens and Collective Forces: Facing Aristocracy, Dealing with Crowds » in *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*. Ed. Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte (New York, NY: Springer Science+Business Media, 2018), 38.

¹⁵⁵ Bruschi and Rebolì, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 38.

¹⁵⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.197-98.

¹⁵⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.367.

what 'tis to serve / A prince with body and soul¹⁵⁸. » La Duchesse utilise cette expression notamment face à son frère qui la ramène sans cesse à son statut de veuve :

Why should only I,
Of all the other princes of the world,
Be cased up like a holy relic ? I have youth,
And a little beauty¹⁵⁹.

Elle se place sur un pied d'égalité avec ses pairs masculins. Néanmoins, la mention de sa beauté et sa référence indirecte à la séduction rappelle qu'elle a un corps naturel et souhaite vivre une vie d'épouse, à laquelle elle oppose l'immobilité, l'objectification et la mort avec « holy relic ». Ainsi, la Duchesse évolue entre une revendication de son corps politique et celle de son corps naturel ; elle souhaite à la fois être un prince et une épouse et cette ambiguïté est résumée dans la formule de Cariola : « Whether the spirit of greatness or of woman / Reign most in her, I know not »¹⁶⁰. Effectivement, la grandeur semble faire référence à son statut politique, et la femme à son identité sexuelle, et bien qu'ils aient semblé irréconciliables à l'époque, la Duchesse entend bien jouir des deux, comme le fait remarquer T. Jankowski : « The boundaries of the Duchess's two bodies are indistinct; they are perpetually slipping and continue to do so for the remainder of the play¹⁶¹. » Bosola entend bien ce dilemme quand il dit à la Duchesse : « Thou art some great woman, sure »¹⁶².

Cependant, dans le cas d'Elisabeth, cette fluctuation entre son corps naturel féminin et son corps politique plutôt masculin sert toujours à renforcer son autorité. Elle reste inaccessible car vierge, là où la Duchesse revendique un droit à jouir de son corps naturel, ce qui la mène à sa fin tragique. Dans son cas, être reine la pousse à essayer de présenter son corps naturel comme un corps humain et vivant : « This is flesh and blood, sir; / 'Tis not the figure cut in alabaster / Kneels at my husband's tomb¹⁶³. » La revendication de son corps naturel devient pour la Duchesse un moyen de lutte contre ses frères et contre la société patriarcale qui voudrait que la vie d'une jeune veuve s'arrête avec celle de son défunt mari. Cependant, on peut douter du succès politique de cette stratégie, dans la mesure où la Duchesse perd finalement la position et l'autorité dont elle jouissait avant ce mariage :

¹⁵⁸ Webster, *The Duchess of Malfi*, III. 2. 205-6.

¹⁵⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, III. 2. 136-39.

¹⁶⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.487-88.

¹⁶¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 168.

¹⁶² Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.125. Soulignement ajouté. Je remercie ma directrice, Sophie Lemerrier-Goddard de m'avoir suggéré cette idée.

¹⁶³ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.441-42.

By publicly acknowledging her submission to her passions and placing her private self over her public self, the Duchess has sundered her own physical and mystical union with her people. They, in return, turn their backs on her, recognising her no longer as their rightful ruler, but as any other woman¹⁶⁴.

Pour Dymrna Callaghan, le caractère tragique de la pièce tient justement dans le fait que la Duchesse ait cru qu'elle pouvait exercer son libre arbitre¹⁶⁵.

Elisabeth s'est plutôt servie de ce concept pour renforcer son influence, et comme le souligne T. Jankowski, elle a pour cela recouru à une technique inattendue en faisant justement de son corps naturel féminin, un corps politique, et en choisissant de ne pas se marier :

What she did was to make her body natural serve her body politic, by opting to remain a virgin and to forsake the roles of wife and mother. She made this decision part of her political theory by claiming either that she was married to her subjects, or that the English people were her children¹⁶⁶.

Elisabeth est en effet restée connue dans l'histoire comme la reine vierge. Elle a utilisé son corps naturel de femme au service de son corps politique en faisant d'elle-même un symbole. Elle a ainsi inversé le rapport de force alors qu'elle était en apparence position de faiblesse : « The dominance of the body natural by the body politic allowed Elizabeth to take a potentially powerless condition – a female virgin in a patriarchal society – and totally transform it into a very powerful condition indeed¹⁶⁷. » On constate donc que sa stratégie n'a pas consisté à gagner du pouvoir sur les hommes pour asseoir son autorité, mais à ne pas les laisser en prendre sur elle, notamment par le mariage. Cette position lui a permis de rester indépendante dans son jugement et dans son exercice du pouvoir. A ce titre, un rapprochement peut être opéré entre Elisabeth I et Cléopâtre, car Cléopâtre aussi choisit de revendiquer sa féminité pour accroître son pouvoir : « [Shakespeare] also demonstrates that she is a ruler because she lives her life most definitely in the public (male) sphere and uses this space to reinforce the power of her female body politic¹⁶⁸. » Cela passe avant toute chose par une maîtrise stricte de son corps naturel et de l'image qui en est donnée :

In contrast to these women characters, Cleopatra is never shown as silenced or dismembered and is thus like a male body, though committed to mutability in a way very different from the marble-constant Romans. Cleopatra is neither shown

¹⁶⁴ Griffin, « The Melancholy Body Politic », 137.

¹⁶⁵ Dymrna Callaghan, « Theatre, Art, the Woman and the Wolf: Revisiting *The Duchess of Malfi* » (Présenté au colloque « John Webster's *The Duchess of Malfi* Reconsidered », ENS de Lyon, décembre 2018).

¹⁶⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 62.

¹⁶⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 70.

¹⁶⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 158.

as a part of anyone, like Octavia, nor as a part of herself – eyes, mouth, genitals, etc¹⁶⁹.

Cette attitude est à opposer à celles des deux épouses d'Antoine qui ne parviennent pas à avoir de l'emprise sur lui, Octavie parce qu'elle est trop soumise aux injonctions qui s'imposent à son sexe, et Fulvia parce qu'elle cherche trop à les renier :

By contrast [Fulvia] is shown as trying to assume the role – and by extension the 'body' – of a man and gain power by leading her armies against Rome. [...] Fulvia does not realize that her Amazonian role – essentially a usurpation of male military means to power – allows her to be viewed as a direct threat to male authority. Her death underlines her unsuccessful attempts to use specifically male means to power. Cleopatra is represented as adopting neither the 'morally correct' behaviour of Octavia, nor the military power of Fulvia¹⁷⁰.

En comparaison, Cléopâtre ne se conforme ni aux attentes féminines ni masculines et se crée plutôt un personnage qui ne correspond pas à un schéma dualistique. Pour elle, la féminité n'est pas source de faiblesse, donc elle ne la subit pas ni ne la rejette, elle est source de son pouvoir. Son corps naturel entre au service de sa stratégie politique à l'image d'Elisabeth I : « What their political strategies have in common is the use of the body natural to achieve the aims of the body politic¹⁷¹. » Bien sûr, la différence tient en ce qu'Elisabeth I adopte une position virginale là où Cléopâtre privilégie la séduction :

Like Elizabeth I, Shakespeare's Cleopatra displays a successful strategy for rule that is based on using her body as a political tool. However, in direct contrast to Elizabeth, Cleopatra is represented as uniting her bodies natural and politic by literally "using" her blatant sexuality to ensure her power on the throne¹⁷².

Jonathan Munby, dans sa mise en scène au Globe en 2015, représente d'ailleurs Cléopâtre en train de charmer ouvertement Thidias dans l'espoir d'un sort plus clément dans la scène 13 de l'acte III. Les didascalies précisent qu'elle tend sa main à Thidias, et elle en profite pour faire référence à César :

Your Caesar's father oft,
When he hath mused of taking kingdoms in,
Bestowed his lips on that unworthy place
As it rained kisses¹⁷³.

La pièce rappelle d'ailleurs les prestigieux amants qu'a eus Cléopâtre avant Antoine et qui lui ont permis de sécuriser son trône :

¹⁶⁹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 156.

¹⁷⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 156.

¹⁷¹ Bruschi and Rebol, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 37.

¹⁷² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 150.

¹⁷³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.87-90.

Broad-fronted Caesar,
When thou wast here above the ground, I was
A morsel for a monarch; and great Pompey
Would stand and make his eyes grow in my brow¹⁷⁴.

Ainsi, la différence avec les autres reines étudiées est que Cléopâtre ne semble pas considérer son corps naturel autrement qu'en lien avec son corps politique : « Uniting her body natural and her body politic has allowed Cleopatra to use the former's sexuality as a means by which she can gain power in the latter¹⁷⁵. » On peut néanmoins nuancer cette affirmation car elle ne tente pas de séduire Octave, et le fait qu'Antoine soit son dernier amant montre certainement que leur relation n'est pas uniquement le fruit d'intérêts politiques, mais aussi d'un amour sincère : « Since she has given her heart to Anthony, she has, essentially, given away her body natural and removed it from service to her body politic¹⁷⁶. » Dans l'acte V par exemple, elle n'a plus aucun intérêt politique à l'aimer, bien au contraire, et lui consacre pourtant une oraison funèbre élogieuse et admirative¹⁷⁷. Alors qu'elle raconte avoir rêvé de lui, elle déclare : « O, such another sleep, that I might see / But such another man¹⁷⁸! »

Ainsi, la Duchesse, contrairement à Elisabeth I et à Cléopâtre, commet une erreur en séparant son corps politique et son corps naturel, car elle s'expose par là aux stéréotypes et aux insultes, là où les deux autres souveraines y échappent en façonnant une autre image¹⁷⁹ : « Yet, while Cleopatra is shown to use her body as a political tool – as Elizabeth I did – the Duchess is shown trying to establish a system of rule in which she fails to consider her body's potential, either as a means to power or a means by which she can lose power¹⁸⁰. »

3. La sexualité des reines comme source ou perte de pouvoir

En refusant de se marier et en construisant un mythe autour de sa virginité, Elisabeth a donc mis son corps naturel au service de son corps politique. Mais si elle est sans conteste la souveraine qui aura eu le plus d'influence sur les trois auteurs étudiés, ils dépeignent tous des souveraines qui ne sont pas des reines vierges. Les hommes ne sont inconnus ni à Didon, Lady Macbeth, Cléopâtre ni à la Duchesse de Malfi. Lady Macbeth, Cléopâtre et la Duchesse

¹⁷⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.30-33.

¹⁷⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 153.

¹⁷⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 163.

¹⁷⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.78-91.

¹⁷⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.76-77.

¹⁷⁹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 176.

¹⁸⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 151.

ont eu des enfants dont il est fait mention (même si ceux de Lady Macbeth n'ont apparemment pas survécu¹⁸¹). Par ailleurs, elles sont toutes les quatre de grandes amoureuses. Antoine et Cléopâtre revendiquent leur amour passionnel dès la première scène de la pièce : « Come, my queen! / Last night you did desire it¹⁸². » Dans l'adaptation d'Iqbal Khan avec The Royal Shakespeare Company en 2017 au Royal Shakespeare Theatre, la pièce commence avec un lit au centre de la scène dans lequel se trouvent les deux amants. Plus tard, lorsque Cléopâtre parle du cheval d'Antony, elle monte sur une de ses dames de compagnie et mime clairement l'acte sexuel. La pièce ne cache pas le désir qui existe entre Antoine et Cléopâtre, bien au contraire, pour Janet Adelman, elle l'incarne dans sa forme même : « In some ways, the rhythm of the play suggests the rhythm of sexual act itself, especially in the quiescent melting of its end¹⁸³. » Les actes sont d'abord composés de peu de scènes, qui présentent néanmoins un va et vient entre Rome et l'Égypte, avant de connaître un rythme beaucoup plus rapide avec par exemple 15 scènes dans l'acte IV. Cette théorie semble également confirmée par le fait que Cléopâtre meurt à la fin de la pièce dans une scène particulièrement érotique. Elle se hâte de rejoindre Antoine dans la mort pour qu'il lui reste fidèle et ne lui préfère pas Iras, qui vient juste de mourir : « He'll make demand of her, and spend that kiss / Which is my heaven to have¹⁸⁴. » L'aspic qu'elle prend contre elle pour se donner la mort est par ailleurs associé à des parties de son corps telles que sa bouche et sa poitrine (« Have I the aspic in my lips¹⁸⁵? ») et il est précisé qu'elle appuie le serpent contre son sein. A cela s'ajoute que le mot « to die » à l'époque moderne était une forme argotique pour désigner l'orgasme, ce qui amène une toute autre lumière sur les paroles de Didon alors qu'elle est dans la caverne avec Enée : « The thing that I will die before I ask, / And yet desire to have before I die¹⁸⁶. » Le chiasme met nécessairement en valeur le mot « die » et la scène se déroule dans une grotte dont la forme est plus que suggestive. Sa passion s'exprime à travers une image bien connue, celle des flammes : « Æneas, O Æneas, quench these flames¹⁸⁷! » Mais cette dernière image rappelle aussi la peur que peut susciter la sexualité des personnages féminins dans leur entourage. P. Berry analyse la sexualité des femmes comme une forme d'émancipation qui engendre une certaine anxiété :

¹⁸¹ Voir L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism* (New York: Haskell House, 1973).

¹⁸² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.55-56.

¹⁸³ Adelman, *The Common Liar*, 159.

¹⁸⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.301-2.

¹⁸⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.292.

¹⁸⁶ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.4.

¹⁸⁷ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.4.23.

The aggressiveness sometimes attributed to the female beloved of the love discourses seems to have been partly inspired by fear of an active female sexuality, which might elude the control and manipulation of the masculine subject¹⁸⁸.

Dès lors, la vie sexuelle des personnages étudiés est souvent fantasmée et exagérée, ce qui témoigne de cette anxiété. C'est notamment visible chez Ferdinand :

Ferdinand's obsessive desire to confine his sister and preserve her chastity – coupled with his equally obsessive fear that she will dispose of her body as she chooses – leads directly to his terrified imaginings of her as an excessively sexual creature¹⁸⁹.

Cette projection n'est pas que masculine, puisque Cariola s'exclame lorsque la Duchesse épouse Antonio : « Whether the spirit of greatness or of woman / Reign most in her, I know not, but it shows / A fearful madness: I owe her much pity¹⁹⁰. » On peut voir l'expression « a fearful madness » comme référant au désir sexuel de la Duchesse, le désir serait dès lors associé à la folie¹⁹¹. Quoi qu'il en soit, on observe une idée de perte de contrôle, laquelle est très présente dans *Antony and Cleopatra*. La pièce oppose Rome à l'Égypte, et ce sont les plaisirs charnels évoqués par le royaume de Cléopâtre qui menacent l'ordre privilégié par les Romains : « Singularly dedicated to control, rigorously abstract and impersonal in its ethic of duty, founded on the suppression of the heterogeneous, the feminine, the bodily, the maternal, Roman manhood is always threatened by the eruption of desire¹⁹². » Deux dirigeants romains ont en effet succombé aux charmes de Cléopâtre, et pour Octave, elle est la cause de la guerre qui l'oppose à Antoine : « Cleopatra hath / Nodded him to her. He hath given his empire / Up to a whore, who now are levying / The kings o'th' earth for war¹⁹³. » Deux idées émergent donc : la sexualité des femmes est présentée comme menaçante car elle peut échapper au contrôle des hommes, mais aussi parce que le désir que les hommes ressentent pour un corps féminin est perçu comme menaçant. Cette perte de contrôle est dès lors projetée sur les femmes, qui sont dépeintes comme des créatures passionnelles et sans aucune retenue. On remarque alors que ce sont ceux qui sont les plus directement concernés par ce manque de

¹⁸⁸ Philippa Berry, *Of Chastity and Power: Elizabethan Literature and the Unmarried Queen* (Londres: Routledge, 1994), 8.

¹⁸⁹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 167.

¹⁹⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.487-489.

¹⁹¹ McAlindon, *English Renaissance Tragedy*, 174. Nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie de cette étude.

¹⁹² Carol Cook, « The Fatal Cleopatra » in *Shakespearean Tragedy and Gender*. Ed. Shirley Nelson Garner et Madelon Sprengnether (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 249.

¹⁹³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.6.66-69.

contrôle qui sont les plus agressifs, notamment Octave ou Pompée : « The play insistently reminds us that the fathers of Cleopatra's harshest critics were her lovers¹⁹⁴. »

Mais surtout, Didon, Cléopâtre et la Duchesse de Malfi sont toutes les trois veuves. Or ce statut donnait lieu à de nombreux stéréotypes, surtout à la Renaissance, et fait des reines étudiées des figures transgressives à cause de leur statut marital. Plusieurs critiques se sont penchés sur le statut des veuves et s'accordent à dire que ces femmes jouissaient d'un pouvoir plus important, puisqu'elles n'étaient pas sous la tutelle directe d'un homme : « Personally and financially autonomous, widows enjoyed a degree of power unavailable to wives and unmarried daughters, who were expected to obey husbands and fathers¹⁹⁵. » Il semble donc intéressant de relever que, à l'exception de Lady Macbeth qui est d'ailleurs la seule reine consort, l'ensemble des souveraines étudiées sont veuves. Si Cléopâtre n'est pas envisagée comme telle, dans la mesure où son défunt mari n'est jamais mentionné et où elle qualifie Antoine comme « husband »¹⁹⁶, d'autres souveraines ne sont perçues qu'à travers ce prisme. Didon par exemple, est désignée comme « Widow Dido »¹⁹⁷ dans *The Tempest* de Shakespeare. La paronomase donne l'impression que le sobriquet moqueur résume l'identité de Didon. Quant à la Duchesse, elle n'est envisagée qu'en tant que veuve par ses frères. Ce statut social confère d'emblée aux personnages une plus grande autonomie car elles ne sont ni soumises à l'influence d'un mari ni sous la tutelle de leur père. Mais ce statut privilégié fait d'elles la cible d'un certain nombre de critiques, notamment concernant leur sexualité :

Also, [widows] were the possessors of intimate knowledge of male/female sexuality. The only women who possessed this somewhat 'forbidden' knowledge were usually wives or whores. Wives were controlled – and had this knowledge controlled – by their husbands. Whores were controlled by legal severities and by being branded as pariahs. Thus, the ultimate effect of this system was that men controlled access to sexuality and sexual knowledge. The widow was anomalous because she had possession of that knowledge and was neither directly controlled by a man nor directly open to the charge of pariah. However, the threat of her forbidden knowledge – and her legal identity – was so strong that it forced the patriarchy to try to brand her as a pariah¹⁹⁸.

L'absence d'autorité masculine à laquelle elles seraient assujetties les expose donc davantage à l'hostilité de la société, et notamment des hommes. La Duchesse de Malfi est un cas

¹⁹⁴ Adelman, *The Common Liar*, 133.

¹⁹⁵ Rachel Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* » in *The Duchess of Malfi: Webster's Tragedy of Blood*, éd. Pascale Drouet et William C. Carroll (Paris : Belin, 2018), 98.

¹⁹⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.286.

¹⁹⁷ Shakespeare, *The Tempest*, II.1.77.

¹⁹⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 168.

frappant de cette problématique puisque ce statut explique l'acharnement de ses frères contre elle dès le début de l'intrigue :

FERDINAND: You **are** a **widow**:
You know already what man is; and therefore
Let not youth, high promotion, eloquence-

CARDINAL: No, nor anything without the addition, honor,
Sway your high blood.

FERDINAND : Marry? They are most luxurious
Will wed twice¹⁹⁹.

Le premier vers « You are a widow » se finit par une terminaison féminine et fait écho à la scène de séduction qui suit, car la Duchesse répète plusieurs fois le mot alors qu'elle demande Antonio en mariage :

I **do** here **put** off **all** vain **ceremony**,
And **only do** appear to **you** a **young widow**
That **claims** you **for** her **husband**, **and**, like a **widow**,
I **use** but **half** a **blush** in't²⁰⁰.

Les trois premiers vers se finissent par une terminaison féminine, ce qui certes renforce la position féminine de la Duchesse, mais insiste également sur l'acte transgressif que la Duchesse est en train d'accomplir. Le mot même « widow » ne se conforme pas aux règles de métriques et ajoute une syllabe non-accentuée au pentamètre iambique, comme pour faire écho au fait que la Duchesse souhaite un second mariage, même si celui-ci doit être dissimulé²⁰¹. Elle fait elle-même référence à la réputation des veuves en affirmant n'avoir que peu honte de ses désirs. Plus tard, quand Ferdinand lui reproche ce second mariage, elle se justifie en rappelant qu'elle est jeune (« I have youth, / And a little beauty »²⁰²) ce qui l'expose d'autant plus aux stéréotypes : « [...] young widows were more likely than their older counterparts to be considered lecherous, ostensibly desiring to remarry for sexual reasons only²⁰³. » L'adaptation de Dominic Dromgoole en 2014 au Globe présente d'ailleurs Gemma Arterton dans le rôle de la Duchesse, donc une actrice jeune et pleine de vie. Cela fait déjà d'elle une figure transgressive : « From Ferdinand and the Cardinal's perspective, the threat their sister poses inheres in her independent status as wealthy, autonomous widow; her

¹⁹⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.285-90.

²⁰⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.444-47.

²⁰¹ Sophie Lemerrier-Goddard, « Webster, *The Duchess of Malfi* (1613-14) » (ENS de Lyon, année scolaire 2018-2019).

²⁰² Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.138-39.

²⁰³ Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* », 99.

fortright sexuality; and her youth. »²⁰⁴ Avant même son remariage, les frères de la Duchesse projettent une image stéréotypée sur sa personne : « Farewell, lusty widow²⁰⁵. » Or, cette appellation est une stratégie de reconquête de pouvoir sur une figure émancipée :

The technique of naming widows 'whores' serves to reinforce the fact that uncontrolled women were perceived as threats. Widows could not be directly controlled by laws, because the law granted them an identity. Thus, they were controlled by name-calling²⁰⁶.

Cette réflexion peut s'étendre à n'importe quelle figure féminine transgressive, et non pas qu'aux veuves. Cela explique pourquoi les reines au théâtre, plus encore que les autres personnages féminins, sont facilement l'objet d'insultes et de rumeurs sur leur sexualité débridée. Finn et Schutte attirent l'attention sur la paronomase qui existe entre « queen » et « quean », c'est-à-dire une fille indécente²⁰⁷. La proximité entre les deux termes est d'autant plus forte qu'ils ont la même étymologie, à savoir le mot *cwēn*, qui en ancien anglais signifiait femme, épouse ou reine²⁰⁸. Plus les femmes sont puissantes, plus les personnages masculins sont prompts aux insultes. Ainsi, Cléopâtre et la Duchesse sont perpétuellement conspuées et critiquées pour leur soi-disante sexualité excessive alors que la Duchesse ne couche qu'avec son nouveau mari, et que Cléopâtre reste fidèle à Marc-Antoine. Cléopâtre est tour à tour appelée « strumpet », « Royal wench! », « a whore », « triple-turned whore²⁰⁹ ! » Et ce y compris par des hommes qui sont censés être ses alliés puisque le dernier exemple émane d'Antoine. Les frères de la Duchesse utilisent souvent les mêmes mots avec une extrême violence : « a notorious strumpet », « Go to, mistress! / 'Tis not your whore's milk that shall quench my wildfire, / But your whore's blood²¹⁰. » Elle est également associée à une sorcière : « For they whose faces do belie their hearts / Are witches ere they arrive at twenty years²¹¹. » Même Antoine désigne Cléopâtre comme une sorcière dans un vers extrêmement virulent : « The witch shall die²¹² ». Or, pour T. Jankowski, des termes comme « witch » et « whore », « the traditional names for a woman who violated patriarchal order »²¹³, s'inscrivent dans un certain contexte et servent une stratégie d'oppression.

²⁰⁴ Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* », 102.

²⁰⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.130.

²⁰⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 36.

²⁰⁷ Finn et Schutte, *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*, 2.

²⁰⁸ « QUEAN ». Merriam-Webster. Accès le 18 juin 2020. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/quean> ; « QUEEN ». Merriam-Webster. Accès le 18 juin 2020. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/queen>

²⁰⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.13 ; II.2.236 ; III.6.68 et IV.12.13.

²¹⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.5.4 ; II.5.46-48.

²¹¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.301-2.

²¹² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.12.47.

²¹³ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 168.

De plus, si une femme dispose d'un pouvoir politique, elle est nécessairement amenée à avoir une position publique et à prendre la parole. Il n'en faut pas moins pour en déduire alors qu'elle a des mœurs légères. Ce stéréotype est reflété dans le fait que Cléopâtre dirige un royaume représenté comme l'empire des sens. Les différentes mises en scène de la pièce accentuent d'ailleurs cette image sur scène. Avant même que la pièce ne commence, la mise en scène de Jonathan Munby au Globe en 2015 présente des danseuses qui caressent sensuellement d'autres acteurs ou des hommes du public avec leurs vêtements et leurs cheveux. Le sexe semble alors dégradant et méprisable, comme sous-entendu par Philo dont le monologue ouvre *Antony and Cleopatra* : « And [he] is become the bellows and the fan / To cool a gipsy's lust²¹⁴. » On constate ici qu'à une misogynie affichée s'ajoute un racisme exacerbé. Or les deux ne sont pas sans lien, comme le démontre Janet Adelman :

Any traditions surrounding Cleopatra are complicated by the fact that she is an Egyptian; if she is represented as tawny, her dangerous sexuality would be stressed by a tradition which even then associated blackness with excessive lust²¹⁵.

Ce stéréotype²¹⁶ se retrouve chez Shakespeare à travers le personnage d'Othello par exemple. Dans l'acte I, le personnage est accusé d'avoir ensorcelé Desdémone pour pouvoir la séduire, et les sous-entendus sexuels proférés par Iago et Roderigo sont nombreux : « I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs²¹⁷. »

Face à ces accusations de légèreté, il semblerait que la position adoptée par Elisabeth I, à savoir une apparente virginité, soit la plus prudente. Didon, avant d'être sous l'emprise de la passion, se conforme d'ailleurs à cette attente et se soucie de sa réputation, comme le montrent ses rapports avec son prétendant Iarbas : « I fear me, Dido hath been counted light / In being too familiar with Iarbas²¹⁸. » L'interdit et la pression sociale relatifs à la sexualité sont si bien intégrés que les reines elles-mêmes se dévaluent à travers ce prisme, comme c'est le cas par exemple pour Didon :

Ironiquement, la reine de Carthage, qui, séduite par un étranger, a trahi pour lui la mémoire de son mari, se compare elle-même (V.i. 144-48) à celle qu'elle avait

²¹⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.9-10.

²¹⁵ Adelman, *The Common Liar*, 66.

²¹⁶ Sur ce sujet, voir Robert Staples, « The Myth of Black Sexual Superiority: A Re-Examination », *The Black Scholar* 13, no. 4/5 (1982): 26-32.

²¹⁷ William Shakespeare, *Othello* (Ed. : Ernst A. J. Honigmann et Richard Proudfoot. Reprinted. Londres : Arden Edition, 2015), I.1.114-15.

²¹⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.1.14-15.

traîtée de 'ticing strumpet' lorsqu'elle avait appris sa double infidélité (II.i.292-97)²¹⁹.

La position de souveraine ne met donc pas les femmes à l'abri de ces jugements, et les y expose peut-être même davantage parce qu'elles sont des personnalités publiques. En effet, l'idée que l'amour – et donc par extension la sexualité – des femmes met leur royaume en péril semble démontrée par l'exemple de Didon. Une fois éprise d'Enée, sa passion contredit ses intérêts politiques, ce que Simon Shepherd analyse en ces termes : « Dido takes her place as yet another type of the passionate woman, the antithesis to virginal rule²²⁰. » La pièce semble donc sous-entendre que les femmes peuvent gouverner à condition qu'elles renoncent, à l'image d'Elisabeth I, à leur vie amoureuse, du moins publiquement. Cette vision était très certainement influencée par l'histoire récente de l'Angleterre et le mariage de Marie Tudor au roi d'Espagne :

Elizabeth's sister and predecessor, Mary Tudor, the first Renaissance English queen regnant, had failed as a monarch. Mary and her councillors had assumed as a matter of course that a queen must marry, but her marriage had failed to win her any personal or political advantage: Mary Tudor died alone, childless and defeated. Her brief career as queen seemed to prove the unfitness of her sex in the masculine role of monarch, to confirm the belief that a king was needed to keep order among unruly courtiers, to lead the army in the field, and to steady the course of government²²¹.

Les amours des reines portent donc préjudice à leur fonction. La sexualité de la Duchesse par exemple affaiblit sa fonction politique :

DELIO: What say the common people?

ANTONIO: The common rabble do directly say
She is a strumpet²²².

Au sein de leurs rapports amoureux, il peut être difficile de savoir si les reines sont courtisées par amour ou par ambition :

In the Elizabeth plays, union with the aristocratic female was always a political act. In fact, desire for the female and desire for political power could not be distinguished one from the other²²³.

²¹⁹ Yves Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine* (Paris: CNRS éditions, 1996), 61.

²²⁰ Simon Shepherd, « Representing 'Women' and Males: Gender Relations in Marlowe » in *Christopher Marlowe*, éd. Richard Wilson, (Londres: Longman, 1999), 71.

²²¹ Rinehart, Keith. « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth », *Shakespeare Quarterly* 23, no. 1 (1 January 1972): 3-4, <https://doi.org/10.2307/2868657>.

²²² Webster, *The Duchess of Malfi*, III.1.24-26.

²²³ Tennenhouse, *Power on Display*, 144.

L. Tennenhouse note néanmoins que ce n'est pas le cas dans le théâtre jacobéen, Antonio ne semble en effet pas coupable d'ambition mais bien aimer la Duchesse. Mais il est parfaitement possible que la position des reines les présente comme des objets de désir : « the Duchess's sovereignty might be sexy²²⁴. » Il n'est pas sûr que cette position soit enviable car les souveraines sont alors représentées comme des femmes irrésistibles et cruelles en amour, à l'image des maîtresses idolâtrées des sonnets pétrarquistes. Iarbas donne ainsi une image de Didon particulièrement stéréotypée, qui fait d'elle une maîtresse distante, et inatteignable : « O love ! O hate ! O cruel women's hearts, / That imitate the moon in every change, / And, like the planets, ever love to range²²⁵ ! » Les derniers vers suggèrent que Didon profite de sa position pour se jouer de Iarbas.

Les reines se conforment alors au regard masculin. Même Cléopâtre semble garder une position soumise par rapport à Antoine, notamment quand elle se compare à son cheval²²⁶ car elle se représente passive dans l'acte sexuel : « O happy horse, to bear the weight of Antony²²⁷ ! » De la même façon, Didon adopte toujours volontairement une position passive par rapport à Enée : « Stout love, in mine arms make thy Italy, / Whose crown and kingdom rests at thy command²²⁸. » Kate Chedgzoy voit en ces vers « a familiar image of female sexuality as a territory to be colonized and ruled by a powerful male, unusual here in being employed by a woman of herself, rather than as a male-authored objectification²²⁹. » Cléopâtre et Didon semblent donc adopter une attitude passive.

Cette image rappelle que les rapports amoureux étaient souvent envisagés en terme militaires, aujourd'hui encore on parle de « conquête amoureuse ». L'hétérosexualité est forcément soumise à des dynamiques de pouvoir²³⁰. Les femmes sont souvent imaginées comme passives dans l'acte sexuel, voire violentées ou utilisées, il est donc question d'une perte d'agentivité. Cette vision se retrouve dans les textes quand les personnages des pièces étudiées réfèrent aux relations charnelles, comme dans *Dido, Queen of Carthage*, quand Enée se lamente sur la chute de Troie et rappelle la relation entre Paris et la reine de Sparte à

²²⁴ Linda Woodbridge, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womanhood, 1540-1620*, (Urbana: University of Illinois Press, 1984), 260, cité chez Dolan, « 'Cant this be certain?' », 123.

²²⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.3.76-78.

²²⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 147.

²²⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.22.

²²⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.1.57-58.

²²⁹ Kate Chedgzoy, « Marlowe's men and women: gender and sexuality », in *Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Ed. Patrick Cheney (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2004), 255.

²³⁰ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Londres ; New York: Routledge, 2014), 118.

l'origine du conflit : « And Helen's rape doth haunt ye at the heels »²³¹. C'est aussi le cas dans *The Duchess of Malfi* quand Ferdinand se plaint de savoir sa sœur enceinte : « Till I know who leaps my sister, I'll not stir »²³², ou lorsqu'il sait qu'il s'adresse au mari de sa sœur sans le connaître : « Whate'er thou art that hast enjoyed my sister »²³³ ; à chaque fois, la Duchesse occupe la place de complément d'objet direct, ce qui lui fait perdre toute forme d'agentivité et en fait littéralement un objet. Dans *Antony and Cleopatre*, les Romains parlent de Cléopâtre de façon similaire : « She made great Caesar lay his sword to bed. / He ploughed her, and she cropped »²³⁴. » Si la relation implique les deux souverains, César demeure « great Caesar » là où Cléopâtre est comparée à un champs, et donc comme réceptacle passif de la semence de César avec les verbes « plough » et « crop ».

Mais parce qu'elles sont reines, les femmes peuvent contrer ce rapport de force et potentiellement l'inverser. Mary Beth Rose montre qu'à la Renaissance, on envisageait le mariage en des termes militaires et comme une stratégie d'auto-défense²³⁵. Mais dans ce procédé, les femmes n'avaient pas voix au chapitre, elles étaient une monnaie d'échange à l'image d'Octavie qu'Antoine ne considère jamais en des termes amoureux mais uniquement stratégiques : « And though I make this marriage for my peace, / I th'East my pleasure lies »²³⁶. » Les femmes sont par ailleurs souvent éclipsées par leur époux au sein même de leur mariage :

Upon marriage, a woman became a non-person, a *feme covert*, whose legal identity was subsumed under that of her husband, as T.E., *The Law's Resolution of Women's Rights* (1632) puts it: '(F)or they are but one person. And by this a married woman perhaps may either doubt whether she be either none or no more than half a person'²³⁷.

Mais la position des reines est plus complexe. Leur choix de partenaire peut potentiellement être bénéfique au pays²³⁸, elles n'occupent donc pas la même place que les autres femmes lors des moments de séduction. On constate que la Duchesse de Malfi emploie une rhétorique militaire pour parler de sa conquête d'Antonio :

Even in this hate – as men in some great battles,
By apprehending danger, have achieved
Almost impossible actions – I have heard soldiers say so -

²³¹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, I.1.144.

²³² Webster, *The Duchess of Malfi*, II.5.77.

²³³ Webster, *The Duchess of Malfi*, III. 2. 90.

²³⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.237-38.

²³⁵ Rose, « The Heroics of Marriage », 213.

²³⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.4.38-39.

²³⁷ Callaghan, *The Impact of Feminism in English Renaissance Studies*, 4.

²³⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 70.

So I, through frights and threat'nings, will assay
This dangerous venture²³⁹.

Elle utilise plusieurs structures comparatives (« as men », « So I, through frights and threat'nings, will assay ») qui la placent dans le rôle du chevalier conquérant et non celui de la dame. Dans le cas de Cléopâtre également, une insistance tout particulière est portée sur la conquête amoureuse ; après la défaite d'Actium, Antoine dit à Cléopâtre : « You did know / How much you were my conqueror »²⁴⁰. On peut penser qu'il était difficile pour les auteurs de l'époque de concevoir les reines dans une vraie position de conquête guerrière, aussi, utiliser les mêmes mots dans un contexte amoureux permet de remettre les femmes dans une position qui leur est certainement plus familière et donc éventuellement plus rassurante. Pour autant, une inversion des rôles au sein de ces rapports amoureux est à observer, ce qui paraît logique dans la mesure où les reines sont au-dessus de leurs partenaires dans la hiérarchie sociale. Cependant, cela crée une source supplémentaire d'angoisse pour les personnages masculins et éventuellement pour le public, puisque les femmes n'occupent alors plus le rôle d'objet mais de sujet dans la séduction. L'image de l'inversion est encore plus explorée dans la mise en scène de Jonathan Munby d'*Antony and Cleopatra* en 2015 au Globe. Au début de la pièce, Cléopâtre tient une épée et Antoine une couronne qu'il enfile au bout de l'épée qu'elle pointe vers lui, une claire métaphore de l'acte sexuel où Cléopâtre est dans une position phallique. Plus tard, c'est Antoine qui s' imagine dans la position du cheval monté par Cléopâtre : « Leap thou, attire and all, / Through proof of harness to my heart, and there / Ride on the pants triumphing²⁴¹ ! » Didon adopte une attitude similaire, bien que moins imagée, lorsqu'elle tente de séduire Énée. K. Chedgzoy déclare : « Anna, for example, fosters Dido's desire for Aeneas by encouraging her to think of herself in implicitly masculine terms, as a powerful ruler seeking a fit consort »²⁴². C'est le cas dans la scène 1 de l'acte III lorsque Didon demande l'avis de sa sœur sur Énée pour finalement s'exclamer : « Is not Æneas worthy of Dido's love²⁴³ ? » Mais il est possible de nuancer l'hypothèse de K. Chedgzoy, car Didon est une dirigeante puissante, et elle veut effectivement faire d'Énée un prince consort. Cependant, dans son jeu de séduction, on remarque qu'elle occupe un rôle qui est traditionnellement plus masculin :

²³⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.334-38.

²⁴⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.11.65-66.

²⁴¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.8.14-16.

²⁴² Chedgzoy, « Marlowe's men and women », 255.

²⁴³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.1.68.

In the series of interactions between the Queen of Carthage and the Trojan refugee, Dido reverses gender expectations to perform the role of the courtly lover rather than the coy mistress: she initiates and directs the action; she praises Aeneas; and she gives him gifts²⁴⁴.

C'est particulièrement visible dans la scène de la caverne :

Hold, take these jewels at thy lover's hand,
Giving jewels, etc.
These golden bracelets, and this wedding-ring,
Wherewith my husband woo'd me yet a maid,
And thou be king of Libya by my gift²⁴⁵.

Les rôles sont échangés, cette fois c'est Enée qui occupe la place de la jeune fille (*maid*) demandée en mariage, et Didon a pris la place du mari (*husband*). La scène comporte une charge particulièrement érotique étant donné la forme des bijoux que Didon offre à Enée. Cela n'est pas sans rappeler la scène de séduction entre la Duchesse de Malfi et Antonio. Elle aussi lui offre son alliance au cours d'une scène particulièrement suggestive :

One of your eyes is bloodshot – use my ring to't.
[*Gives him a ring*]
They 'tis very sovereign. 'Twas my wedding ring,
And I did vow never to part with it,
But to my second husband²⁴⁶.

C'est elle qui glisse l'anneau au doigt d'Antonio ; son geste semble anticiper leur union charnelle, car la Duchesse ajoute : « Raise yourself, / Or if you please, my hand to help you: so²⁴⁷. » La métaphore est à la fois sexuelle et sociale. En effet, Didon comme la Duchesse sont obligées de séduire au lieu d'être séduites, parce qu'elles convoitent des hommes d'un rang inférieur au leur²⁴⁸. L'inversion des rôles dans la séduction est dictée par leur naissance. Elles commettent donc par là une double transgression : de genre et de classe. La Duchesse déplore cette situation lorsqu'elle déclare à Antonio : « The misery of us that are born great! / We are forced to woo, because none dare woo us²⁴⁹. »

Cette inversion semble témoigner d'une certaine prise de pouvoir des femmes par la séduction et sans que cela ne soit perçu comme une inversion des rôles traditionnels. Les reines en font plutôt un usage stratégique. Les personnages de reines dans les tragédies ont trop longtemps été étudiés à travers le prisme réducteur de leurs rapports amoureux, là où il

²⁴⁴ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 196.

²⁴⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, 61-64.

²⁴⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.395-98.

²⁴⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.406-7.

²⁴⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 136.

²⁴⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.429-30.

peut être intéressant de voir justement en quoi elles les emploient à des fins politiques. Shiladitya Sen analyse que dès que le pouvoir de Cléopâtre dérange, elle est réduite à l'image de « femme fatale »²⁵⁰ que ce soit par les autres personnages ou par la critique, là où sa position est moins univoque. Les femmes sont souvent réduites à leur corps et perçues comme des objets sexuels, mais les reines peuvent choisir, paradoxalement, d'en faire une force. Le désir et l'attraction des hommes pour les femmes au sein d'une relation hétérosexuelle peut permettre aux femmes d'exercer un certain pouvoir sur leurs partenaires comme l'analyse Paula S. Berggren : « the central element in Shakespeare's treatment of women is always their sex [...] as a mythic source of power, an archetypal symbol that arouses both love and loathing in the male »²⁵¹. » Lady Macbeth reflète particulièrement bien cette théorie, puisque son pouvoir passe par l'influence qu'elle a sur son mari. Or, lorsqu'elle le pousse au meurtre, elle relie son acte à l'amour et au désir qui les unient :

From this time
Such I account thy love. Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour,
As thou art in desire²⁵²?

Le meurtre de Duncan est revendiqué comme une preuve d'amour. Le dernier vers peut être interprété de deux façons différentes. Soit Lady Macbeth dit à son mari qu'il n'ose pas faire ce qu'il désire, soit la phrase comporte une charge érotique et Lady Macbeth insinue qu'il n'est pas aussi vigoureux qu'il peut l'être dans l'intimité. Antoine Pérez, dans son adaptation en 2016 au théâtre Espace 44 à Lyon, représente d'ailleurs Lady Macbeth en train de masturber son époux dans cette scène pour mieux montrer cet ascendant qu'elle sur lui. Par ailleurs, comme déjà évoqué plus tôt, Cléopâtre utilise la séduction pour parvenir à ses fins politiques. Cela s'observe dans le fait que même ses affaires privées ont lieu dans l'espace public, ce qui en fait moins une affaire intime qu'une affaire d'état : « Her love relationships, as well as her meetings with ambassadors, must be acknowledged as occurring within the same public space »²⁵³. » Cela lui permet de ne jamais se laisser dominer par ses adversaires politiques, car en séduisant et en devenant la maîtresse de généraux romains, elle consolide son pouvoir et se pose comme leur égale, voire leur supérieure. Ce lien entre séduction et stratégie politique s'observe à travers les seules mentions des épées de ses amants, symboles à la fois militaire et phallique. Agrippa dit de Cléopâtre : « She made great Caesar lay his sword

²⁵⁰ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 211.

²⁵¹ Berggren, « The Woman's Part », 18.

²⁵² Shakespeare, *Macbeth*, I.7.38-41.

²⁵³ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 158.

to bed²⁵⁴. » Cléopâtre se vante également d'avoir pris l'épée d'Antoine : « Ere the ninth hour, I drunk him to his bed, / Then put my tires and mantles on him, whilst / I wore his sword Philippan²⁵⁵. » Cette action est une victoire politique et même militaire sur ses amants :

This image is, of course, sexual, but it is also symbolic of both men giving up their masculine power of rulership – symbolized by the sword – wholly to Cleopatra. [...] Only defeated kings and generals take off or give up their swords to their conquerors²⁵⁶.

La critique tend à omettre cette dimension de la sensualité de Cléopâtre et à ne pas y voir une forme de stratégie politique comme le dénonce T. Jankowski :

Although these kinds of readings view Egypt as Rome's antithesis, Cleopatra is virtually never viewed as Octavius's antagonist or as embodying an opposite style of rule that could be anything other than simple debauchery²⁵⁷.

De la même façon, Cléopâtre est décrite comme à la fois fascinante et angoissante parce qu'elle est séduisante :

Other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where she most satisfies; for the vilest things
Become themselves in her, that the holy priests
Bless her when she is riggish²⁵⁸.

Janet Adelman analyse la posture de Cléopâtre en ces termes : « She embodies all the paradoxes of sexual appetite, which grows the more by reaping [...] »²⁵⁹. La même image se retrouve dans le discours d'Antonio sur la Duchesse, qui peut être interprété en des termes aussi bien politiques qu'amoureux : « She stains the time past, lights the time to come²⁶⁰. » Les reines ne suscitent pas seulement le désir, elles l'incarnent.

Mais surtout, les reines semblent revendiquer un droit à la sexualité, et d'une certaine façon unir leur corps politique et leur corps naturel de façon à pouvoir jouir de ce dernier. « George Eliot wrote that 'it is remarkable that Shakespeare's women almost always *make love*, in opposition to the conventional notion of what is fitting for woman »²⁶¹ rappelle J. Dusinger. En effet, les reines étudiées, et pas seulement celles décrites par Shakespeare, semblent maîtresses de leur corps et de leur vie sexuelle. On peut d'abord penser à l'amour

²⁵⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.237.

²⁵⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.21-23.

²⁵⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 152.

²⁵⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 148.

²⁵⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.246-50.

²⁵⁹ Adelman, *The Common Liar*, 115.

²⁶⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.202.

²⁶¹ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 72.

qui unit Cléopâtre et Antoine, que même Enobarbus reconnaît dès le commencement de la pièce : « her passions are made of nothing but the finest part of pure love²⁶². » Antoine et Cléopâtre sont certes un couple non marié, mais le titre de la pièce, composé de leur deux noms, et la fin tragique qu'ils connaissent n'est pas sans rappeler *Romeo and Juliet*. A l'image des deux amants de Vérone, le couple n'est pas puni ni condamné pour l'amour qu'ils se sont porté mais reste justement légendaire à cause de celui-ci. Cette mythification peut être dû à une forme d'exigence vis-à-vis des amants que Cléopâtre choisit. Souvent, les reines ont des amours qui semblent tout aussi démesurées que leur pouvoir. Enée et Didon tout comme Antoine et Cléopâtre se comparent souvent à Vénus et Mars. Mais au sein des couples mariés, la vie conjugale est également présentée comme potentiellement heureuse et amoureuse, J. Dusinberre cite d'ailleurs la Duchesse et Antonio et Lady Macbeth et Macbeth en exemple²⁶³. On constate effectivement de nombreuses marques d'affection entre les époux ; par exemple, Macbeth se confie à sa femme et l'appelle « My dearest love »²⁶⁴. La scène où la Duchesse et Antonio doivent se séparer montre également l'amour qu'ils se portent : « Let me look upon you once more »²⁶⁵. Si les frères de la Duchesse la condamnent pour avoir choisi un second mari, Webster ne semble pas leur donner raison. Certes, les scènes qu'elle partage avec Antonio sont souvent chargées de sous-entendus érotiques, pour autant, J. Dusinberre y voit une célébration de leur amour et non une condamnation : « [...] Webster masters the art of suggesting the sensuous without making it simultaneously sinful²⁶⁶. » Si la notion de péché est absente de leur couple, c'est parce que leur union n'est pas adultère. Lors de son mariage, la Duchesse rappelle que la cérémonie est légitime (« I have heard lawyers say, a contract in a chamber / *Per verba de presenti* is absolute marriage »²⁶⁷) et donc elle aime Antonio sans pour autant avoir fauté. En cela, la Duchesse est une souveraine moderne qui incarne les changements d'idées relatifs au début du XVII^e siècle :

In Webster Puritanism leads to the Duchess of Malfi [...]. The Puritans held, like Erasmus, that sex between man and wife was sinless, and that what chaste marriage meant was in part the joy of sexual freedom between man and wife²⁶⁸.

Cette vision des rapports au sein du couple dessine un contraste prononcé entre la sexualité épanouie et légitime, puisqu'elle est mariée, de la Duchesse et les amours cruelles et

²⁶² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.2.153-54.

²⁶³ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 27.

²⁶⁴ Shakespeare, *Macbeth*, I.5.58.

²⁶⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.5.83.

²⁶⁶ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 120.

²⁶⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.463-64.

²⁶⁸ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 74.

illégitimes de son frère le cardinal. Il est plus probable que le public anglais du XVII^{ème} siècle ait défendu un couple qui incarne des idéaux protestants qu'un personnage catholique. La Duchesse semble ensuite jouir d'une vie amoureuse épanouie : « She values her sexual nature and marries, against custom and her family, a man with whom she lives in a sexually fulfilling manner²⁶⁹. » Le couple s'embrasse régulièrement sur scène, notamment dans la scène 2 de l'acte III puisqu'ils sont dans l'intimité de leur chambre. Cette scène présente d'ailleurs de nombreux sous-entendus qui indiquent le désir mutuel des deux époux comme lorsque la Duchesse demande candidement : « Alas, what pleasure can two lovers find in sleep²⁷⁰? » Cariola se permet d'ailleurs quelques commentaires moqueurs sur ses maîtres :

CARIOLA : My Lord, I lie with her often, and I know
She'll much disquiet you.

ANTONIO [*To the DUCHESS*] : See, you are complained of.

CARIOLA : For she's the sprawling'st bedfellow.

ANTONIO : I shall like her
The better for that.
[...]

CARIOLA : Wherefore still when you lie with my lady
Do you rise so early?

ANTONIO : Laboring men
Count the clock oftenest, Cariola,
Are glad when their task's ended.

DUCHESS : I'll stop your mouth.
[*Kisses him.*]

ANTONIO : Nay, that's but one: Venus had two soft doves
To draw her chariot; I must have another. [*Kisses her*²⁷¹.]

Cet extrait met en scène un moment de complicité entre les trois personnages, ce qui tend à montrer la sexualité du couple de façon positive. Les sous-entendus érotiques de Cariola sur la vie amoureuse de la Duchesse et de son mari suscitent le rire et l'adhésion des deux autres personnages puisqu'Antonio approuve et encourage Cariola. Les baisers font partie d'un jeu entre les deux jeunes époux dans la mesure où le premier sert à faire taire Antonio et que le second est négocié par un trait d'esprit. De plus, même une fois mariée, la Duchesse ne subit pas les choix d'Antonio mais peut faire valoir les siens à une époque où les femmes devaient

²⁶⁹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 177.

²⁷⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.10.

²⁷¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.11-22.

se soumettre à leur mari : « You get no lodging here, tonight, my lord²⁷². » Ce choix et cette liberté qu'elle s'accorde n'en demeurent pas moins une exception due à son statut politique. Cela la mène à s'affranchir notamment des instances religieuses lorsqu'elle épouse Antonio grâce à une cérémonie qu'elle organise elle-même, avec pour seuls témoins Cariola et le public: « The Duchess is further represented as manifestating her political authority by engaging in a 'marriage' that is not sanctified by any representative of the church²⁷³. » La Duchesse revendique cette autorité lorsqu'elle déclare à Antonio : « How can the church build faster? / We now are man and wife, and 'tis the church / That must but echo it²⁷⁴. » On peut cependant interpréter la mention de l'écho comme une annonce de sa fin funeste. Néanmoins, si la Duchesse sombre à cause de son mariage, ce n'est que parce que ses frères s'y sont opposés, car contrairement aux peurs de l'époque, elle fait de son mari un partenaire, et non un maître, ce qui lui permet de conserver toute son autorité politique et non de la céder à un époux qui n'aurait pourtant aucune légitimité à exercer ce pouvoir. Comme le souligne Antonio : « Indeed, my rule is only in the night²⁷⁵. » Cela fait écho à Dusinger : « Women in the drama want to be married but not mastered [...] »²⁷⁶. Mais si la Duchesse est une souveraine et une épouse moderne, elle l'est peut-être trop, et c'est ce qui provoque sa chute : « The Duchess's marriage and sexual politics are ultimately so revolutionary that she must be punished for her actions²⁷⁷. » Par « révolutionnaire », on peut entendre que la Duchesse bouleverse complètement un système de hiérarchie entre les sexes au sein du couple et de la société. Mais le fait qu'elle promeuve des idées protestantes et humanistes là où ses frères sont catholiques et cruels tend néanmoins à dénoncer l'oppression qu'elle subit plus qu'elle ne la justifie. La Duchesse est littéralement condamnée par ses frères pour cette liberté qu'elle revendique, mais très certainement moins par le public. Jankowski résume donc :

Although the Duchess is represented as a female sovereign who adopts an unskilful strategy for rule that leads directly to her losing her throne, she is also represented in a somewhat revolutionary way as regards women's gender position in early modern society²⁷⁸.

Il est possible de voir en la Duchesse un argument *a fortiori* : parce qu'elle est un personnage noble, son influence est plus grande et elle représente un modèle. Elle dit elle-même vouloir initier de nouvelles traditions en terme de relations conjugales : « I hope in time 'twill grow

²⁷² Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.2.

²⁷³ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 171.

²⁷⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.474-76.

²⁷⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.8.

²⁷⁶ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 96.

²⁷⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 177.

²⁷⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 151.

into a custom, / That noblemen shall come with cap and knee / To purchase a night's lodging of their wives²⁷⁹. » Guillaume Coatalen l'étudie comme suit : « The reversal proves sexual intercourse was entirely a husband's prerogative and more often than not imposed on a wife²⁸⁰. » De la même façon, Cléopâtre représente un contre-modèle fascinant et puissant face aux injonctions de l'époque : « As a sexually active, dominant, female ruler, Cleopatra is a character who clearly represents the opposite of early modern attitudes towards female behaviour²⁸¹. »

Ainsi, la Duchesse comme Didon, Lady Macbeth ou Cléopâtre trouvent dans l'amour et le sexe une source de plaisir qu'elles revendiquent, notion complètement absente des rapports conjugaux et de la sexualité féminine à l'époque. Elles reprennent donc un pouvoir sur elle-même qu'elles peuvent exercer, ce qui était suffisamment rare pour ne pas être sous-estimé. Certaines utilisent ensuite ce pouvoir qu'elles ont repris pour faire des hommes non plus leurs supérieurs, mais leurs alliés. Comme le fait remarquer T. Jankowski : « Society taught [a woman] how to use some types of power – the power of the virgin, the sexual schemer, or the wronged woman – but never political power. »²⁸² Les reines contournent cette difficulté car elles exploitent le pouvoir conféré par leur sexualité pour le mettre au service du pouvoir politique.

4. La maternité : servitude ou source de pouvoir ?

Cette volonté de contrôler la sexualité des femmes est en lien avec le rôle de mère qui était nécessairement lié à celui d'épouse :

Women of the late medieval and early modern periods can really only be examined in terms of their relationship to the marriage paradigm. [...] The ease with which a woman could pollute her body with unauthorized sexual intercourse – thus enabling illegitimate children to inherit her husband's wealth and substance – was countered by a strict system of control that tried to ensure only the husband's access to the wife's sexuality.²⁸³

Dans la mesure où la maternité est nécessaire à la survie d'une société, elle aurait pu devenir une source de liberté pour les femmes ; Simone de Beauvoir rappelle que c'est tout l'inverse :

²⁷⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.4-6.

²⁸⁰ Guillaume Coatalen, « 'When were we so merry?': Comedy in *The Duchess of Malfi* » in *The Duchess of Malfi: Webster's Tragedy of Blood*, éd. Pascale Drouet et William C. Carroll (Paris : Belin, 2018), 195-96.

²⁸¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 148.

²⁸² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 60.

²⁸³ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 24.

« Le besoin biologique – désir sexuel et désir d’une postérité – qui met le mâle sous la dépendance de la femelle n’a pas affranchi socialement la femme²⁸⁴. » La maternité est envisagée dans l’Angleterre moderne comme une perpétuation de l’ordre patriarcal par une adhésion et une participation à un système patrilinéaire :

It depends upon a woman subordinating herself to a husband and accepting her reproductive role: by this means she provides the vital biological link in that chain of social, political and economic power which centres upon the transmission of the name of the father to his son²⁸⁵.

Par là, les femmes participent à un ordre qui les opprime. A ce titre, *Macbeth* se déroule dans un monde extrêmement patriarcal où les femmes ne sont que les outils d’une reproduction dynastique purement masculine : « This family tree, like the march of Birnam Wood itself, is relentlessly male: Duncan and sons, Banquo and son, Siward and son²⁸⁶. » Lorsque Macbeth retrouve les sorcières dans la scène 1 de l’acte IV, une vision lui fait apparaître tous les descendants de Banquo, lesquels fondent une nouvelle lignée de rois. Ce sont tous des hommes, il n’y a aucune reine²⁸⁷. De la même façon, lorsqu’Enée réfléchit au nom de la nouvelle ville qu’il s’apprête à fonder, il ne s’inspire que des figures masculines de sa famille :

CLOANTHUS : Let it be term’d Ænea, by your name.

SERGESTUS : Rather Ascania, by your little son.

ÆNEAS : Nay, I will have it called Anchisaeson,
Of my old father’s name²⁸⁸.

La maternité espérée des reines semble donc être une injonction qui réduit leur rôle politique à une fonction uniquement reproductive : « One of a queen’s primary functions, be she a queen consort or reigning in her own right, was to provide an heir to the throne and to secure the succession²⁸⁹. » Même Antonio se félicite d’avoir une épouse qui met des enfants au monde : « She’s an excellent / Feeder of pedigrees: since you last saw her, / She hath had two children more, a son and daughter²⁹⁰. » On remarquera que la Duchesse est seul sujet de la phrase, Antonio ne mentionne pas son rôle de père. Les reines sont-elles nécessairement

²⁸⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (Paris: Gallimard, 1949), 20.

²⁸⁵ Berry, *Of Chastity and Power*, 65.

²⁸⁶ Adelman, « ‘Born of Woman’ », 121.

²⁸⁷ Note de l’éditeur dans l’édition Arden : « Shakespeare refers to kings only, omitting all mention of Mary, Queen of Scots. »

²⁸⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.20-23.

²⁸⁹ Finn et Schutte, *The Palgrave Handbook of Shakespeare’s Queens*, 3.

²⁹⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.1.5-7.

soumises à cette règle qui en plus de les voir avant tout comme des ventres leur impose également de considérer la maternité comme une fonction dynastique et non familiale ? Quelle place peut avoir l'affection maternelle quand la reproduction devient une telle injonction ?

La représentation de la maternité sur scène permet de renforcer la féminité des reines et d'insister sur le fait qu'elles sont des femmes en montrant le changement physique qui les distingue le plus des hommes : « Shakespeare's queens are often the site of erotic potential and maternalism, and frequently the drama calls for or draws attention to a woman's sexual or reproductive features²⁹¹. » Une attention toute particulière est alors portée sur leurs attributs ou comportements maternels, même lorsqu'ils sont monstrueux, comme lorsque Lady Macbeth parle de tuer son bébé alors qu'elle lui donne le sein :

Lady Macbeth's image of dashing the babe from her breast evokes her femininity even more potently for Shakespeare's time because a noblewoman, like Juliet's mother, would not have been expected to suckle her child²⁹².

On peut néanmoins se demander pourquoi cette représentation maternelle est renforcée dans le cas des reines, puisqu'elle paraît porter préjudice à leur autorité.

Les femmes sont réduites à ce seul rôle, qui n'est même pas celui de mère mais davantage celui de génitrice. Ce n'est pas une attente qui s'ajoute aux autres, ou une capacité parmi d'autres, c'est la seule et unique que l'on attend d'elles et à laquelle elles sont dès lors réduites : « So Elizabeth was expected to marry and mind the royal nursery—in feminine propriety to turn over the business of government to her husband and her councillors, to whom it belonged²⁹³. » C'est en effet une image à laquelle aucune femme n'échappe : Didon qui n'est jamais représentée avec ses enfants est constamment ramenée à ce rôle, notamment avec Ascagne : « Weep not, sweet boy ; thou shalt be Dido's son »²⁹⁴ ; « O Dido, your little son Ascanius / Is gone²⁹⁵ ! » Mais cette image est également projetée sur elle, par exemple dans son rapport à Enée, si l'on suit l'hypothèse avancée par William L. Godshalk :

If one were searching for symbolic confirmation of this strange rebirth, one might see Aeneas's entry into the cave with Dido as a symbol, not so much of sexual union, as of reabsorption into the maternal womb. In her fashion, Dido becomes, if only for a little while, the spiritual mother of a new Aeneas²⁹⁶.

²⁹¹ Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 20.

²⁹² Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 258.

²⁹³ Rinehart, « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth », 4.

²⁹⁴ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.1.24.

²⁹⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.212-13.

²⁹⁶ William Leigh Godshalk, « Marlowe's Dido, Queen of Carthage », *ELH*, The Johns Hopkins University

Effectivement, Didon demande à Enée de renoncer à sa précédente identité pour en prendre une nouvelle, qu'elle lui donne lors de la scène de la caverne : « Sichaeus, not Æneas, be thou called; / The king of Carthage, not Anchises' son²⁹⁷. » C'est comme si elle donnait à Enée une seconde naissance.

K. Eggert rappelle qu'Elisabeth a renoncé à la maternité, peut-être justement pour être reconnue dans son autorité et ne pas être imaginée comme une régente en attendant l'avènement d'un roi : « Elizabeth's refusal to assume feminine destiny, to marry and bear an heir, had insured for years that her subjects' minds and memories dwelled upon her, not upon the rising sun of some successor²⁹⁸. » Effectivement, de prime abord, la maternité semble reléguer les reines à une condition moins élevée que ce à quoi les promet leur statut, justement à cause de l'attention qu'elle attire sur leur corps²⁹⁹. Cette condition les expose alors aux attaques des hommes, quelque soit leur statut par rapport à elles. L'aparté de Bosola alors qu'il suspecte la Duchesse d'être enceinte « Nay, you are too swollen already »³⁰⁰ accuse un manque de respect qui se traduit par l'utilisation de la deuxième personne du singulier, le fait que ce soit un aparté et que la Duchesse ne puisse donc pas se défendre, l'emploi de l'adjectif « swollen » qui associe une image grotesque au corps de la Duchesse, sans compter le sarcasme de la remarque, laquelle contribue à dégrader la souveraine qui dès lors se voit comme privée de son statut aristocratique :

Contrary to the tradition of letters in which the aristocratic body is inscribed and through which it speaks, the grotesque body is constituted out of the curses, obscenity, laughter, spittle and oaths of marketplace and carnival³⁰¹.

La grossesse de la Duchesse donne l'occasion à Bosola de proférer une moquerie dégradante d'autant plus inattendue qu'elle s'adresse à une souveraine. T. Jankowski s'intéresse à la position du corps de la femme enceinte à la Renaissance et rappelle que les femmes mariées étaient très régulièrement enceintes, on peut ainsi songer à Catherine d'Aragon, la première épouse du roi Henri VIII, qui connut six grossesses en neuf ans. T. Jankowski ajoute : « Thus, the female body – in direct contrast to the male body – is a body in a state of constant flux³⁰². » Cette idée de flux explique la potentielle angoisse masculine liée à la femme

Press, Vol. 38, no. 1 (Mars 1971): 8.

²⁹⁷ Marlowe, *Didio, Queen of Carthage*, IV.1.59-60.

²⁹⁸ Eggert, *Showing like a Queen*, 156.

²⁹⁹ Marianne Novy « Shakespeare's Female Characters as Actors and Audience » in *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, et Carol Thomas Neely (Urbana: University of Illinois Press, 1980), 265.

³⁰⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.1.152.

³⁰¹ Tennenhouse, *Power on Display*, 42.

³⁰² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 176.

enceinte, dans la mesure où le corps féminin est en constante évolution. La grossesse met donc en avant le corps naturel de la femme, le déforme et attire nécessairement l'attention sur sa féminité, faisant perdre tout égard – chez Bosola du moins – vis-à-vis de l'autorité du corps politique. Le début de la scène 1 de l'acte II corrobore cette théorie, puisque Bosola commence par s'en prendre à une vieille femme (« Old Lady ») parce que celle-ci est maquillée. Pour T. Jankowski, sa critique du maquillage et son mépris pour le corps de la Duchesse enceinte trouvent leurs racines dans la même idéologie misogyne : « Sometimes the mere focus on a woman's biology or her use of cosmetics serves to contrast her body negatively to the fixed image of maleness all men possess³⁰³. » La comparaison ajoute encore une dimension à la critique, car la Duchesse n'est pas plus épargnée que la vieille femme alors que leur position sociale n'est pas la même. Le fait que la scène où la Duchesse mange les abricots sous le regard inquisiteur de Bosola soit encadrée par deux scènes où la vieille femme apparaît invite d'autant plus le spectateur à établir ce parallélisme. Les femmes sont à égalité face à la violence patriarcale même si la remarque de Bosola est moins directe envers la Duchesse qu'envers la vieille femme. Par ailleurs, le fait que la Duchesse dissimule sa grossesse la met dans une position dangereuse. A l'époque moderne, être enceinte et cacher sa grossesse faisaient courir aux femmes le risque d'être accusées d'infanticide si leur bébé ne survivait pas, ce qui était chose courante à l'époque³⁰⁴. Cette attitude de la Duchesse peut donc susciter la suspicion du public.

Mais le fait d'avoir des enfants pouvait aussi conférer un pouvoir aux reines et garantir la stabilité de leur trône. Cléopâtre met d'ailleurs ses enfants en scène avec elle quand elle fait montre de sa puissance : « Cleopatra appears with all of [her children] – no matter who their fathers are – in public demonstrations of her power (3.6). And, as importantly, her only reference to them at the end is in terms of their roles as heirs rather than children [...] »³⁰⁵. Ces enfants scellent l'union entre Cléopâtre et les hommes qu'elle a séduits, ce qui en fait de potentiels adversaires politiques pour Rome puisqu'ils sont héritiers de deux empires. On constate ainsi qu'Octave est peu enclin à reconnaître la légitimité de Césarion : « At the feet sat / Caesarion, whom they call my father's son »³⁰⁶. Le fait qu'il l'isole par rapport aux autres enfants de Cléopâtre montre qu'Octave voit cet enfant comme une pièce importante de l'échiquier politique, et son refus de voir en lui son frère traduit sa peur. Ce fils renforce donc la position de sa mère. A l'inverse, l'absence de pouvoir politique de Lady Macbeth peut

³⁰³ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 174.

³⁰⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 44.

³⁰⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 158.

³⁰⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.6.5-6.

découler du fait qu'elle n'ait pas d'héritier³⁰⁷. Par extension, cela fragilise également le trône de Macbeth qui est obsédé par la prédiction des trois Sœurs à Banquo : « Thou shalt get kings, though thou be none³⁰⁸. » Avoir des enfants était donc nécessaire pour renforcer sa lignée et sa dynastie.

Les reines semblent cependant revendiquer leur place dans leur rapport à leurs enfants et refuser de n'assumer qu'une fonction reproductive. Cela s'inspire peut-être encore une fois d'Elizabeth I qui avait hérité du trône de son père mais qui a privilégié dans son entourage des personnes ayant un lien direct ou indirect avec sa défunte mère :

This last Tudor monarch, then, this odd unmarried woman, who claimed an especial vocation to rule, seems to have identified as much with the lineage of her murdered mother as with that dynasty of kings whence she derived her royal authority³⁰⁹.

La figure maternelle, à travers celle d'Anne Boleyn, n'est donc pas exclue. Les mères des reines étudiées ne sont jamais mentionnées, pas plus que leurs pères. Mais elles revendiquent effectivement leur place en tant que parent et font valoir leur parentalité au lieu de l'abdiquer au profit du père de leurs enfants. C'est ainsi que T. Jankowski conçoit le rapport de Cléopâtre à ses enfants par exemple, lesquels sont sa dernière victoire et l'assurance de sa postérité :

She is represented as having ruled successfully in Egypt for many years by co-opting the power of those sent to conquer her by 'conquering' them sexually and making them her lovers. She has also secured the continuance of her dynasty through the production of various heirs who are destined to succeed *her*, and not their Roman fathers³¹⁰.

Dans ce cas précis, c'est l'homme qui est le reproducteur au service de la dynastie de sa compagne. De la même façon, la Duchesse de Malfi est la toute première victime de la pièce, justement parce qu'elle s'est remariée et qu'elle a eu des enfants malgré l'interdiction de ses frères ; mais la tragédie nécessite que l'ordre soit rétabli à la fin de la pièce, et il l'est à travers le fils aîné de la Duchesse et d'Antonio :

Let us make noble use
Of this great ruin, and join all our force

³⁰⁷ Fisher, « 'To Beare the Name of a Quéene' », 107.

³⁰⁸ Shakespeare, *Macbeth*, I.3.67.

³⁰⁹ Berry, *Of Chastity and Power*, 73.

³¹⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 153-54.

To establish this young hopeful gentleman
In's mother's right³¹¹.

La Duchesse n'a pas participé au maintien du patriarcat par sa maternité, bien au contraire : « True, it restores a male ruler to the Duchy, but one who has no legal right to the title that he acquires through a matriarchal rather than a patriarchal inheritance pattern³¹². » Par ailleurs, la Duchesse est la seule qui ait droit à une postérité à la fin de la pièce et qui d'une certaine façon survit symboliquement à la mort à travers son enfant³¹³. Les autres personnages sont condamnés à l'oubli : « These wretched eminent things / Leave no more fame behind'em than should one / Fall in a frost and leave his print in snow »³¹⁴. S. Fisher analyse la mort de Lady Macbeth dans ce sens également dans la mesure où son histoire ne sera jamais racontée parce qu'elle n'a pas eu d'enfant pour porter cet héritage et faire perdurer son souvenir par delà la mort³¹⁵.

Mais la maternité de la Duchesse ne résulte pas d'un calcul politique, ses enfants sont nés de l'amour : « The Duchess of Malfi can be seen to be similar to Cleopatra because both characters enjoy their female sexuality and welcome the products of it – their children³¹⁶. » Puisqu'Antonio n'est pas consort, elle ne fait ni de lui ni de ses enfants des entités politiques. Elle perçoit d'ailleurs sa progéniture non comme des héritiers mais comme des enfants qui ont besoin de l'amour de leur mère³¹⁷. La Duchesse, malgré le prix fort qu'elle paie pour avoir voulu fonder une nouvelle famille, a un rapport tendre avec ses enfants. Plusieurs occurrences dans la pièce la montre affectueuse envers eux. Lorsqu'elle meurt, elle ne mentionne pas leur devoir, leur rang, ou leur éventuel rôle politique mais adopte l'attitude d'une mère inquiète pour ses jeunes enfants : « I pray thee, look thou giv'st my little boy / Some syrup for his cold, and let the girl / Say her prayers ere she sleep³¹⁸. » Encore une fois, la position de la Duchesse se révèle résolument moderne puisqu'à la Renaissance les liens affectifs qui existaient entre les parents et leurs enfants étaient davantage valorisés et représentés³¹⁹. De la même façon, Lady Macbeth exprime l'affection qu'elle a pu avoir pour ses enfants : « I have given suck, and know / How **tender** 'tis to **love** the **babe** that **milks** me³²⁰. » La terminaison

³¹¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.5.108-11.

³¹² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 181.

³¹³ Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* », 109.

³¹⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.5.111-13.

³¹⁵ Fisher, « 'To Beare the Name of a Quéene' », 118.

³¹⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 151.

³¹⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 177.

³¹⁸ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.190-92.

³¹⁹ Dusiinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 132 ; Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1977).

³²⁰ Shakespeare, *Macbeth*, I.7.54-55.

féminine et faible souligne sa féminité et renforce donc potentiellement son rôle de mère car l'acte qu'elle décrit est particulièrement maternel. Cependant, cette image est aussitôt contrebalancée par les propos qu'elle tient ensuite, quand elle affirme qu'elle aurait pu tuer ce bébé.

Pour conclure, les reines savent tirer avantage des stéréotypes dont on les affuble, et bien loin de réussir à contenir le pouvoir des souveraines, leurs détracteurs ne font visiblement que le renforcer. Derrière les injonctions patriarcales qui tendent à freiner le pouvoir des reines se cachent souvent une volonté de contrôle sur les femmes, et bien que certaines souveraines soient présentées comme vertueuses y compris en revendiquant leur corps naturel ou en l'utilisant au profit de leur corps politique, on constate que leur souveraineté reste pour les auteurs une expérience et une exception vite rattrapée par l'angoisse masculine face au pouvoir féminin. Cela s'observe dans le seul fait que Cléopâtre et la Duchesse, qui sont les seules à laisser derrière elles des héritiers, ont justement des héritiers, et non des héritières. Il semble donc que les dramaturges explorent le champ des possibilités qu'offre un règne féminin sans pour autant complètement le cautionner, puisque l'ordre rétabli est souvent masculin, et sans remettre en cause le pouvoir patriarcal. Les reines doivent composer avec cet ordre oppressif pour ne pas le subir mais plutôt l'utiliser afin de ne pas y être soumises, car l'histoire a montré qu'une telle soumission ne légitimait pas leur pouvoir, au contraire : Marie Tudor a servi d'exemple pour dire que les règnes féminins n'étaient pas souhaitables alors même qu'elle a tâché de se marier et de produire un héritier³²¹.

Il serait donc réducteur de penser que le pouvoir des reines se résume à une inversion de l'ordre patriarcal ou à une opposition stricte à celui-ci : « Cleopatra's power is different from that of the Amazon, who simply mimics the destructive power of patriarchy³²². » Les reines étudiées s'accommodent du patriarcat, le contournent et en utilisent les failles pour mieux asseoir leur pouvoir. Elles semblent donc directement inspirées de la reine Elisabeth dans leur stratégie de pouvoir : « She turned her weakness into strength³²³. » C'est en effet ce qu'elles font toutes, mais contrairement à Elisabeth, cela n'implique de renoncer au couple et à la maternité. En fait, les reines sont toujours dans un entre-deux, refusant de se conformer à l'un ou l'autre des modèles qui leur est présenté (masculin ou féminin, épouse ou maîtresse,

³²¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 55.

³²² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 158.

³²³ Rinehart, « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth », 4.

souveraine régnante ou mère), elles choisissent à la place d'allier les deux, et ainsi d'adopter une identité fluctuante qui s'adapte aux besoins qui sont les leurs. Cet entre-deux les mène néanmoins à ne correspondre à aucune notion prédéfinie et suscite donc une certaine anxiété sinon une angoisse qui pousse leurs contemporains, leurs proches ou les auteurs étudiés à les dépeindre comme des créatures hors normes, presque des monstres : « Knox has it both ways: a strong woman-ruler is manly and monstrous; but a woman-ruler attending to his advice would be bound to be weak, in which case his point would be proven – women are unfitted for sovereignty³²⁴. » C'est cette monstruosité qu'il s'agit maintenant d'étudier.

³²⁴ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 276.

II. Les reines comme figures monstrueuses

Lorsque les attributs habituellement réservés aux femmes, comme par exemple la maternité, sont revendiqués par les reines et sont des sources de pouvoir ou de bonheur, ils sont alors soustraits au contrôle masculin. Ces éléments apparaissent sous un jour inhabituel, démesuré, voire même surnaturel ou potentiellement monstrueux. T. Jankowski fait remarquer à propos d'Elisabeth : « An unmarried queen regnant was doubly anomalous³²⁵. » En effet, elle n'était pas sous contrôle masculin, puisque célibataire, et elle se trouvait dans une position régnante alors qu'elle était femme. Les reines de ce corpus sont toutes également dans une situation anormale, soit parce qu'elles ne sont pas mariées, soit parce qu'elles se sont unies à des hommes d'un rang inférieur et conservent donc toute leur autonomie en plus d'avoir hérité du pouvoir. Cette autorité ainsi que les choix qu'elles peuvent faire pour elles-mêmes leur confèrent un statut qui peut être perçu comme une anomalie, ce qui peut pousser les hommes à les envisager comme des monstres. Le discours politique et social les désigne alors comme tel ; à l'instar de John Knox qui utilise ce mot plusieurs fois pour parler du règne des femmes : « and he that iudgeth it a monstre in nature, that a woman shall exercise weapons, must iudge it to be a monstre of monstres, that a woman shalbe exalted aboue a hole realme and nation³²⁶. » Le terme de monstre³²⁷ peut avoir plusieurs significations. Le mot s'emploie d'une personne qui suscite la désapprobation ; les reines, fictives ou historiques, suscitent souvent celles de leurs contemporains qui, à l'aune de discours stéréotypés, en font souvent des figures fantasmées et terrifiantes. De plus, le terme de « monstre » n'est pas innocent dans un contexte littéraire et fait appel à notre imaginaire, puisque le mot évoque soit des êtres cruels et sanguinaires, soit des créatures mythiques et légendaires. Ces deux images s'accordent à la position des femmes dans la poésie : « Poetry offered an exotic choice between beauty and the beast, the goddess and the devil »³²⁸ ; mais aussi et surtout dans la tragédie : « Moreover, the women in tragedy seem to split into two basic types: victims or monsters, 'good' or 'evil'³²⁹. » Les reines n'échappent pas à cette règle, et leur statut les y expose d'autant plus. La comparaison des reines à des monstres peut dès lors signifier qu'elles sont rabaissées, craintes et méprisées, ou qu'elles suscitent la stupeur et

³²⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 71.

³²⁶ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 20.

³²⁷ « MONSTRE : Définition de MONSTRE ». CNRTL. Accès le 18 mai 2020.

<https://www.cnrtl.fr/definition/monstre>.

³²⁸ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 305.

³²⁹ Berggren, « The Woman's Part », 18.

l'émerveillement pour être grandies. Dans tous les cas, c'est une preuve de la fascination et du magnétisme qu'elles exercent et du symbole de puissance qu'elles incarnent, car le mot « monstre » réfère nécessairement à un être exceptionnel. Cette représentation sert-elle à donner davantage d'autorité à des figures régnautes ou à l'inverse, restreint-elle leur pouvoir ?

1. Monstres androgynes et castratrices

Les reines disposent d'une identité plastique qui leur permet d'avoir un corps de femme et de parfois revendiquer une identité masculine, comme le faisait Elisabeth I : « Elisabeth's androgyny allowed her to avoid the destructive extremes of both male and female power and locate a middle ground where she could positively unite the qualities of each sort of power³³⁰. » Ce refus de n'être perçues que comme des corps féminins inscrit les reines dans un entre-deux qui rend la souveraine définitivement androgyne dans la représentation qui est donnée d'elle. Ceci explique l'anxiété qu'une telle position engendrait : « Further, through her use of masculine rhetoric and female symbolism, she managed to reinforce her sense of anomalousness in an extraordinarily powerful way by presenting herself as an androgynous ruler with the combined powers of both a female and a male nature³³¹. » Les reines décrites sur scène semblent empreintes de cette androgynie adoptée par Elisabeth I en ce qu'elles adoptent toutes successivement des positions qui ne les placent ni totalement dans une position féminine ni masculine, ce qui pousse donc les autres personnages et potentiellement le public à les voir comme des figures monstrueuses. Effectivement, le pamphlétaire Philip Stubbes, qui fustige les mœurs de son époque dans son ouvrage *The Anatomy of Abuses*, désigne les femmes dont les vêtements ressemblent à ceux des hommes comme des hermaphrodites : « *Hermaphroditi*; that is, Monsters of bothe kindes, halfe women, halfe men³³². » Les reines ne revêtent pas forcément un habit masculin, mais une fonction masculine et une autorité qui à l'époque était également perçue comme masculine. Cette ambiguïté les priverait de leur nature féminine et elles ne seraient dès lors plus des femmes, mais seraient considérées en quelque sorte comme des aberrations, des monstres mi-hommes mi-femmes. D. Williams souligne d'ailleurs la dimension masculine que le nom de Didon convoque à lui seul :

³³⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 157.

³³¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 65.

³³² Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, (Londres: 1583), sig. 38r, cité par Berry, *Of Chastity and Power*, 69.

According to Christine de Pizan, the name Dido is equivalent to the Latin *virago*, a woman who has all the strength of a man. Charles Estienne's 1670 *Dictionarium historicum* describes Dido as 'vagant, seu erraticam,' tying her, etymologically, to the *errores*, geographical and moral (even sexual), of Aeneas himself³³³.

Quant au travestissement, il fait l'objet d'une condamnation sans équivoque : « A woman in man's clothes seemes to the Jacobean not simply eccentric in dress, but really in part a man, and thus monstrous and unnatural – half-man and half-woman, a horrible counterpart to the homosexual courtier³³⁴. » Or il arrive que Cléopâtre notamment se travestisse, comme elle le souligne elle-même dans la scène 5 de l'acte II lorsqu'elle évoque un souvenir :

**I laughed him out of patience, and that night
I laughed him into patience, and next morn,
Ere the ninth hour, I drunk him to his bed,
Then put my tires and mantles on him, whilst
I wore his sword Philippan³³⁵.**

Cette scène accentue l'androgynie de Cléopâtre, mais par rapport à Elisabeth à Tilbury, ici cette posture la rend dangereuse, car elle subtilise les attributs masculins d'Antoine. Le pronom « him » occupe d'ailleurs systématiquement une position faible dans le vers et l'association entre un pyrrhique et un spondé (« Ere the ninth hour ») bouleverse le schéma iambique et indique que quelque chose d'inattendu se produit à ce moment. Les autres personnages déplorent et condamnent cette perte d'identité de genre qui caractérise alors le couple : « [He] is not more manlike / Than Cleopatra, nor the Queen of Ptolemy / More womanly than he³³⁶. » Au-delà du travestissement, ce qui perturbe donc vraiment les autres personnages (et vraisemblablement les spectateurs), c'est l'ambiguïté et la perte de repère associées à la figure androgyne.

Cléopâtre se présente d'ailleurs comme la seule figure masculine face à des hommes qui n'en sont pas vraiment ou qu'elle démembre symboliquement pour opérer une fragmentation de leur anatomie et, par extension, de leur autorité:

The men Cleopatra is shown to marginalize are her political opponents: Octavius is referred to as a child – 'scarce-bearded Caesar' (1.1.21). Antony is reduced to a penis. While he is alive, Cleopatra takes his sword to wear, leaving him the symbolic trappings of a marginalized femininity, as Octavius indicates (1.4.5-7).

³³³ Williams, « Dido, Queen of England », 33. Voir Christine de Pizan, *Le livre de la cité des dames* (Paris, 1405).

³³⁴ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 239.

³³⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.19-23.

³³⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.4.5-7.

Antony's death is lamented in the phallic line, 'The soldier's pole is fall'n'
(4.15.65)³³⁷.

Cléopâtre envisage aussi Antoine comme un poisson qu'elle prendrait dans ses filets : « I'll think them every one an Antony, / And say 'Ah, ha! You're caught'³³⁸! ». Elle désigne également César et Pompée par des parties de leur corps : « Broad-fronted Caesar », « great Pompey / Would stand and make his eyes grow in my brow³³⁹. » Cléopâtre inverse alors l'ordre hiérarchique entre les sexes tel qu'il était conçu à la Renaissance, et regarde les hommes comme eux décrivaient les femmes ; par là, elle se fait masculine : « The masculine woman was as potentially subversive as the player. Born subject because female, by taking a man's clothes she threatened not only to usurp his authority but to annex his nature³⁴⁰. » Didon adopte la même attitude lorsqu'elle donne ses bijoux à Enée :

Hold, take these jewels at thy lover's hand,
Giving jewels, etc.
These golden bracelets, and this wedding-ring,
Wherewith my husband woo'd me yet a maid,
And be thou king of Lybia by my gift³⁴¹.

C'est elle qui prend Enée pour amant en lui offrant des bijoux, pendant que ce dernier garde une position passive. La scène se termine d'ailleurs avec les mots de Didon sans qu'Enée ait pu donner une réponse à cette marque d'amour. S. Shepherd voit dans cette scène un échange des rôles genrés : « She takes the 'male' part of wooer, the powerful woman dressing a man as she wants to see him, choosing to transfer her tokens of allegiance from one man to another³⁴². » De façon tout à fait similaire, c'est la Duchesse qui choisit Antonio, qui le séduit et le demande finalement en mariage :

One of your eyes is bloodshot – use my ring to't.
[*Gives him a ring*]
They say 'tis very sovereign. 'Twas my weeding ring,
And I did vow never to part with it,
But to my second husband³⁴³.

C'est également elle qui choisit de l'embrasser dans cette scène. Là encore, l'anomalie n'est peut-être pas tant que les rôles soient inversés que le pouvoir que Didon et la Duchesse prennent sur un homme, s'accordant un choix et faisant valoir une volonté qui était

³³⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 157.

³³⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, 2.5.14-15.

³³⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, 1.5.30 ; 1.5.32-33.

³⁴⁰ Dusiinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 239.

³⁴¹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.4.61-64.

³⁴² Shepherd, « Representing 'Women' and Males », 72.

³⁴³ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.395-98.

jusqu'alors réservée aux hommes. Leur transgression est double car elles prennent un certain pouvoir sur Enée et Antonio, bien qu'elles les élèvent socialement, en les maintenant dans une position d'objet de désir. Elles rejouent la scène de séduction qu'elles ont pu connaître avec leurs premiers maris, utilisent les mêmes alliances, mais adoptent cette fois-ci le rôle du séducteur. C'est plus précisément ce point qui effraie les sujets d'une souveraine. La peur vient moins du fait que la reine puisse être masculine que du fait que le corps masculin puisse être pollué par la féminité de la reine. Il réside derrière la peur du pouvoir féminin une peur de la perte de virilité qui pousse les hommes des pièces étudiées à l'agressivité, ce qui n'est pas sans rappeler les écrits de Simone de Beauvoir : « Pour tous ceux qui souffrent de complexe d'infériorité, il y a là un liniment miraculeux : nul n'est plus arrogant à l'égard des femmes, agressif ou dédaigneux, qu'un homme inquiet de sa virilité³⁴⁴. »

La monstruosité renvoie également à une morphologie anormale. L'image est d'ailleurs présente dans *The Duchess of Malfi* à travers Bosola :

We account it ominous
If nature do produce a colt, or lamb,
A fawn, or goat, in any limb resembling
A man, and fly from't as prodigy³⁴⁵.

Un monstre est un « [i]ndividu dont la morphologie est anormale, soit par une excès ou défaut d'un organe, soit par position anormale des membres »³⁴⁶. Les personnages des pièces appliquent parfois d'emblée cette définition aux femmes pour les voir comme des créatures anormales, à l'instar du Cardinal : « Curs'd creature! / Unequal Nature, to place women's hearts / So far upon the left side³⁴⁷! » C'est également à travers cette définition qu'est envisagée métaphoriquement une société dirigée par une femme. En effet, à la Renaissance, la société est régulièrement perçue comme un corps, comme en témoigne la couverture du *Leviathan* de Thomas Hobbes.

³⁴⁴ Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 29.

³⁴⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.1.46-49.

³⁴⁶ « MONSTRE : Définition de MONSTRE ». CNRTL. Accès le 18 mai 2020.

<https://www.cnrtl.fr/definition/monstre>.

³⁴⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.5.31-33.



Couverture du *Leviathan* de Thomas Hobbes, illustrée par Abraham Bosse, 1651.

Or si la société est pensée comme un corps dont la tête est une femme, cela donne à ce corps une anatomie anormale et en fait donc un monstre au sens tout premier du terme ; c'est d'ailleurs tout à fait ainsi que John Knox décrit une société dirigée par une femme :

For who wolde not iudge that bodie to be a monstre, where there was no head eminent aboue the rest, but that the eyes were in the handes, the tonge and mouth beneth in the belie, and the eares in the feet. Men, I say, shulde not onlie pronounce this bodie to be a monstre : but assuredlie they might conclude that such a bodie coulde not long indure. And no lesse monstrous is the bodie of that common welth, where a woman beareth empire³⁴⁸.

Les hommes sont alors condamnés pour s'être laissés diriger par une femme. Dans *The Duchess of Malfi* par exemple, lorsque les frères de la Duchesse apprennent sa grossesse, le Cardinal se lance immédiatement dans une diatribe qui fustige les femmes et Ferdinand renchérit :

Foolish men
That e'er will trust their honor in a bark
Made of so slight, weak bulrush as is woman,
Apt every minute to sink it³⁴⁹!

Une image similaire est présente dans *Antony and Cleopatra*. Même si J. Adelman voit l'affirmation d'une posture masculine par Cléopâtre comme responsable de la défaite à Actium (« And the ruin at Actium is partly due to Cleopatra's determination to 'appear there

³⁴⁸ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 27.

³⁴⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.5.33-36.

for a man' (3.7.18)³⁵⁰. ») elle ne l'est pas qu'à cause d'une mauvaise décision émanant de la tête, mais d'une pollution du corps militaire masculin par cette tête féminine. La défaite inspire ces mots à Scarus : « I never saw an action of such shame. / Experience, manhood, honour, ne'er before / Did violate so itself³⁵¹. » Ce n'est pas Cléopâtre qui est au centre de sa plainte, Scarus se concentre sur la masculinité (« manhood ») et accuse donc indirectement Antoine. C'est le résultat causé par le règne d'une femme qu'il déplore et qu'Adelman analyse en ces termes : « From the Roman perspective, Antony illustrates precisely the results of sexual intemperance: when feminine passion dominates masculine reason, effeminacy and loss of manhood are necessarily the results³⁵². » Il a déjà été remarqué que Cléopâtre est souvent étudiée comme étant uniquement une grande amoureuse, et non une fine stratège politique. Cette attitude tend peut-être moins à rabaisser la figure de Cléopâtre et à ne pas reconnaître toute son habileté politique qu'à protéger la figure d'Antoine face à elle. En effet, comme le souligne Madelon Gohlke, « [i]t is not the female herself who is perceived as weak, but rather the feminized male³⁵³. » Il ne s'agit donc pas de rejeter les femmes, mais le féminin qu'elles incarnent dès lors qu'il compromet la masculinité. De façon révélatrice, ce n'est pas tant Cléopâtre qui est critiquée mais plutôt Antoine, parce qu'il a choisi de se laisser diriger par une femme :

CLEOPATRA : Is Antony or we in fault for this?

ENOBARBUS : Antony only, that would make his will
Lord of his reason³⁵⁴.

Antoine reproche à Cléopâtre la défaite face à Rome, par exemple quand il dit : « O, whither hast thou led me, Egypt³⁵⁵? », mais s'il est en colère contre la mauvaise influence que la reine d'Egypte a sur lui, il ne lui reproche non pas la mauvaise décision qu'elle a prise en fuyant, mais le fait qu'elle ait mené à la mauvaise décision qu'il a lui-même prise :

You did know
How much you were my conqueror, and that

³⁵⁰ Adelman, *The Common Liar*, 91.

³⁵¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.10.22-24.

³⁵² Adelman, *The Common Liar*, 125.

³⁵³ Madelon Gohlke, « 'I wooed thee with my sword' Shakespeare's Tragic Paradigm » in *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, et Carol Thomas Neely (Urbana: University of Illinois Press, 1980), 162.

³⁵⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.2-4.

³⁵⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.11.51.

My sword, made weak by my affection, would
Obey it on all cause³⁵⁶.

Le symbolisme phallique de l'épée indique que l'affection d'Antoine pour Cléopâtre l'a en quelque sorte émasculé. L'idée est à nouveau présente lorsqu'Antoine essuie une défaite et dit à l'eunuque Mardian : « O thy vile lady! / She has robbed me of my sword³⁵⁷. » Janet Adelman précise : « the presence of the eunuch on stage makes it impossible to overlook Antony's phrase as a description of emasculation³⁵⁸. » C'est d'ailleurs cette dimension qui suscite un fort rejet de la part des Romains envers l'Égypte ; Antoine est perçu comme un être devenu efféminé et l'Égypte est majoritairement incarnée sur scène par des eunuques et des femmes³⁵⁹ : « 'tis said in Rome / That Photinus, an eunuch and your maids / Manage this war³⁶⁰. » Les eunuques, représentés par Mardian, sont en effet envisagés comme des femmes, comme lorsque Cléopâtre raille : « As well a woman with an eunuch played / As with a woman. Come, you'll play with me, sir³⁶¹? » Le parallélisme de construction insiste sur le mot « woman » et donc sur l'identification qui peut exister entre un eunuque et une femme. Même si Cléopâtre parle de jouer au billard, le fait qu'elle rapproche « played as with a woman » et « you'll play with me, sir? » peut être interprété comme une forme de lesbianisme, ou en tout cas, un renoncement au masculin dans le rapport sexuel. L'Égypte répercute alors une peur que l'homme puisse perdre sa masculinité, ou que la femme puisse s'en passer, en d'autres termes, une peur de la castration. C'est donc là un obstacle au règne des femmes : ce ne sont pas tant les femmes elles-mêmes qui sont condamnées, que les hommes qui acceptent de se laisser diriger par elles, car ils ne sont plus considérés comme actifs mais comme spectateurs passifs des événements³⁶². Le règne des femmes ne menace pas le patriarcat puisqu'elles sont une exception, parfois considérées comme une anomalie. Pourtant, les hommes semblent craindre une inversion de la hiérarchie des sexes et la projeter sur le règne des femmes. Dans l'imaginaire des autres personnages, celui qui ne dirige pas est forcément soumis et en position de faiblesse ; si les femmes ne sont plus contrôlées par les hommes et détiennent le pouvoir, alors nécessairement les hommes sont contrôlés par les femmes et perdent donc leur virilité. Cette situation n'est jamais revendiquée par les souveraines, et c'est pourtant une peur

³⁵⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.11.65-68.

³⁵⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.14.22-23.

³⁵⁸ Adelman, *The Common Liar*, 91.

³⁵⁹ Adelman, *The Common Liar*, 91.

³⁶⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.7.14-15.

³⁶¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.5-6.

³⁶² Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 278.

toujours transcrite dans la parole des hommes, comme on l'observe dans *Dido, Queen of Carthage*, lorsqu'Achate reproche à Enée de se laisser mener par Didon :

Banish that ticing dame from forth your mouth,
And follow your fore-seeing stars in all:
This is no life for men-at-arms to live,
Where dalliance doth consume a soldier's strength,
And wanton motions of alluring eyes
Effeminate our minds, inur'd to war³⁶³.

On retrouve ainsi le mot « efféminé » qui exprime à lui seul toute l'anxiété relative au pouvoir féminin et une opposition totale entre l'amour, considéré comme l'apanage du féminin, et la guerre, qui est clairement associée aux hommes. Le fait que Didon retienne Enée n'est pas vu que comme un obstacle à la fondation d'un nouvel empire mais comme un obstacle à sa masculinité, à son accomplissement en tant qu'homme. La même idée est très présente dans *Antony and Cleopatra*, notamment lorsque Canidius s'exclame après la défaite d'Actium : « So our leader's led, / And we are women's men³⁶⁴. » Cette phrase n'est pas sans rappeler celle du messenger qui décrivait Octavie à Cléopâtre : « I looked her in the face, and saw her led / Between her brother and Mark Antony »³⁶⁵. Cela crée un parallèle entre Marc-Antoine et une figure féminine particulièrement soumise. Ce qui fait donc peur aux Romains, c'est à la fois le fait que Cléopâtre échappe à leur contrôle et l'idée qu'ils puissent se retrouver sous le sien. C'est la peur qui amène les Romains à concevoir la reine d'Egypte une figure potentiellement monstrueuse, un peu comme on désigne comme monstre toute chose qui inquiète mais que l'on n'arrive pas à concevoir : « [...] structures of male dominance grow out of and mask fears of female power and of male feminization and powerlessness³⁶⁶. »

On constate chez presque tous les personnages des pièces étudiées un rejet de la féminité plus que des femmes elles-mêmes, et une constante revendication de la masculinité, comme avec Bosola lorsqu'il pleure la mort de la Duchesse : « This is manly sorrow: / These tears, I am very certain, never grew / In my mother's milk³⁶⁷. » ou Enobarbus : « Look, they weep, / And I, an ass, am onion-eyed. For shame! / Transform us not to women³⁶⁸! » A ce titre, il est intéressant d'étudier Macbeth comme la pièce qui perçoit la féminité comme une faiblesse, chez un homme comme chez une femme ; Janet Adelman l'aborde en tout cas dans ce sens :

³⁶³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.3.31-36.

³⁶⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.7.68-69.

³⁶⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.3.9-10.

³⁶⁶ Lenz, Greene, et Neely, éd. *The Woman's Part*, 9.

³⁶⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.1.346-48.

³⁶⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.2.34-36.

Largely, through Macbeth's relationship to [the witches and Lady Macbeth], the play becomes (like *Coriolanus*) a representation of primitive fears about male identity and autonomy itself, about those looming female presence who threaten to control one's actions and one's mind, to constitute one's very self, even at distance³⁶⁹.

Lady Macbeth autant que Macbeth rejette toute marque de féminité comme une forme de défaillance. La puissance est d'ailleurs associée à l'absence de lien à la mère, puisque seul Macduff est capable de tuer Macbeth : « Be bloody, bold, and resolute: laugh to scorn / The power of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth³⁷⁰. » M. Gohlke analyse cette prédiction comme la formulation d'un impensé social : « In these plays [*King Lear*, *Macbeth*], the perception of the masculine consciousness is that to be feminine is to be powerless, specifically in relation to a controlling or powerful woman³⁷¹. » Macbeth semble effectivement illustrer la théorie de Knox : « that men subiect to the counsel or empire of their wyues were vn worthie of all publike office³⁷². » Macbeth, sur le point de renoncer à son triste dessein dans la scène 7 de l'acte I (« We will proceed no further in this business³⁷³ »), l'accomplit finalement sous la pression de Lady Macbeth. La peur du féminin passe alors par la représentation de femmes puissantes et effrayantes telles que Lady Macbeth et les sorcières qui réduisent l'homme qu'elles manipulent à une position vulnérable :

The fears of female coercion, female definition of the male, that are initially located cosmically in the witches thus find their ultimate locus in the figure of Lady Macbeth, whose attack on Macbeth's virility is the source of her strength over him and who acquires that strength, I shall argue, partly because she can make him imagine himself as an infant vulnerable to her³⁷⁴.

On pourrait alors interpréter le vers de Macbeth « Bring forth men-children only³⁷⁵! » comme une façon de se protéger de Lady Macbeth. En la reconnaissant comme masculine, il se place sous la tutelle d'une force qui n'est plus féminine et à laquelle il est dès lors possible pour lui d'obéir sans se présenter dans une position de faiblesse et de soumission. Pour T. Burns, ce vers présente déjà Lady Macbeth comme une figure monstrueuse avant même que le sang ait coulé : « It is an ambiguous comment, since she isn't a man and such mettle doesn't become a woman; there is something monstrous, that is, in her lack of female virtue³⁷⁶. » Par ces mots, Macbeth accrédite sa femme qui veut se débarrasser de tout ce qu'il y a de féminin en elle et

³⁶⁹ Adelman, « 'Born of Woman' », 105.

³⁷⁰ Shakespeare, *Macbeth*, IV.1.79-81.

³⁷¹ Gohlke, « 'I wooed thee with my sword' », 156.

³⁷² Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 12.

³⁷³ Shakespeare, *Macbeth*, I.7.31.

³⁷⁴ Adelman, « 'Born of Woman' », 114.

³⁷⁵ Shakespeare, *Macbeth*, I.7.73.

³⁷⁶ Burns, *Shakespeare's Political Wisdom*, 77.

demande à ce qu'on la prive de son identité de genre alors qu'elle fomente le meurtre de Duncan : « Come, you Spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here³⁷⁷. » Il est d'ailleurs intéressant de constater que ce caractère androgyne est prêté aux créatures monstrueuses et surnaturelles, comme les trois sœurs dans *Macbeth*. Elles sont décrites comme barbues et difficiles à catégoriser : « you should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so³⁷⁸. » Leur androgynie semble être une indication de leur caractère surnaturel. P. Stallybrass y voit un point commun entre les trois Sœurs et Lady Macbeth : « Moreover, Lady Macbeth and the Witches are equated by their equivocal relation to an implied norm of femininity³⁷⁹. » Si ces relations ambiguës aux normes de genre mènent les reines à être d'abord considérées comme des créatures monstrueuses car inhabituelles et non définissables, elles seront ensuite utilisées pour les dépeindre comme des créatures monstreuses dans un sens cruel.

2. Reines cruelles et terrifiantes

On peut noter que ce n'est pas l'absence même de féminité qui fait des reines des monstres effrayants pour le public, mais justement le fait qu'elles en conservent certains aspects, qui sont cependant utilisés dans un autre contexte. Lady Macbeth par exemple, est l'incarnation de l'épouse idéale, elle soutient son mari, reste en retrait par rapport à lui, reçoit les invités, s'occupe du foyer, mais dans un contexte tout à fait monstrueux : « Indeed, Lady Macbeth's preparations for and clearing up after Duncan's murder become a frightening perversion of Renaissance woman's domestic activity³⁸⁰. » Les attentes liées au genre des reines sont alors soit perverties, soit démesurément exagérées pour permettre de les représenter comme des créatures qui suscitent l'horreur.

Les stéréotypes et les fantasmes associés à la nature des femmes sont souvent utilisés pour dépeindre des monstres que l'on pourrait envisager comme plus réalistes pour le public de la Renaissance. T. Jankowski montre bien comment certains clichés sont détournés :

³⁷⁷ Shakespeare, *Macbeth*, I.5.40-41.

³⁷⁸ Shakespeare, *Macbeth*, I.3.

³⁷⁹ Stallybrass, « Macbeth and Witchcraft », 5.

³⁸⁰ Larsen Klein, « Lady Macbeth », 245.

In most works, women were the representatives of such irrational emotions as anger, jealousy, or fear. But in some, women were pictured as so completely the victims of their passions as to be viewed as bestial³⁸¹.

K. Eggert décrit la féminité telle qu'on la conçoit dans l'Angleterre moderne comme un état de désordre constant qui habite le corps, quelque que soit son sexe³⁸². Cette idée de bestialité, présente chez T. Jankowski, et de désordre, que met en avant K. Eggert, tend à faire des femmes des créatures instables, à la limite de la folie. T. Jankowski souligne d'ailleurs qu'il n'est pas anodin que Rome représente la force, l'ordre et la stabilité face à Cléopâtre qui par sa seule identité de genre incarne tout l'inverse³⁸³. Ces clichés tendent bien sûr à décredibiliser la souveraineté des femmes en les plaçant dans des positions débilitantes. Didon par exemple, est présentée comme affectée par un amour qui la met dans un état proche de la maladie : « What ails my queen? Is she faln sick of late³⁸⁴? » Or c'est un état que l'on attribue plus communément aux jeunes filles de romance, certainement pas aux femmes souveraines³⁸⁵. Lorsqu'Enée l'abandonne à la fin de la pièce, Didon délire et s'imagine voir Enée, ce qui effraie sa sœur :

DIDO : See, where he comes! Welcome, welcome, my love!

ANNA : Ah, sister, leave these idle fantasies!
Sweet sister, cease ; remember who you are³⁸⁶.

Didon elle-même se reconnaît proche de la folie et n'admet que le suicide comme issue : « Anna, be glad ; now have I found a mean / To rid me from these thoughts of lunacy », « [...] I intend a private sacrifice, / To cure my mind, that melts for unkind love³⁸⁷. » Cette folie, quand elle atteint les reines, semble contagieuse et affecter d'autres personnages comme leurs amants, comme le suggère les premiers mots dans *Antony and Cleopatra* : « Nay, but this dotage of our general's / O'erflows the measure³⁸⁸. » Le mot « dotage » sous-entend une sénilité d'Antoine, et Cléopâtre est clairement tenue pour coupable de cette situation. Dans *Dido, Queen of Carthage*, Anna sombre également dans la folie lorsqu'elle est repoussée par Iarbas : « I'll follow thee with outcries ne'ertheless, / And strew thy walks with my

³⁸¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 59.

³⁸² Eggert, *Showing like a Queen*, 10, en référence à Richard Rambuss, « Pleasure and Devotion: The Body of Jesus and Seventeenth-Century Religious Lyric », in *Queering the Renaissance*, édité par Jonathan Goldberg, (Duke University Press, 1994).

³⁸³ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 148.

³⁸⁴ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.4.24.

³⁸⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 123.

³⁸⁶ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.261-263.

³⁸⁷ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.272-73 ; V.1.286-87. Soulignage ajouté.

³⁸⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.1-2.

dishevell'd hair³⁸⁹. » Sa perte de raison, qui fait écho à celle de sa sœur, s'accompagne de stéréotypes comme l'obsession pour la personne aimée, les cris et les cheveux décoiffés. Fulvie semble échapper à ce stéréotype, mais elle est absente de scène et meurt dès le début de l'action, ce n'est donc pas la figure féminine qui marque le plus le spectateur.

Les femmes ne pourraient dès lors pas être de bonnes dirigeantes, car leurs décisions seraient dictées par leurs passions et non par leur raison, ce qui aurait dès lors des conséquences désastreuses. Une femme puissante est donc crainte parce que sa nature même laisse supposer qu'elle est perpétuellement capable d'actions irraisonnées, une théorie soutenue par les penseurs politiques de l'époque moderne :

With the exception of Machiavelli's theories of 'practical politics,' all other political theorists of the time subscribed to the concept that a prince should be governed by reason and should govern his people by reason as well. Since reason was accepted as reigning supreme over emotion, there was only a place for the 'reasonable' male gender within the political fabric. Women, by definition creatures governed by emotion alone, were anathema to such political concepts³⁹⁰.

Didon est profondément imprégnée de cette pensée politique. Le récit de Virgile brosse déjà le portrait d'une figure monstrueuse à cause de son manque de maîtrise d'elle-même qui, selon David Quint, est antérieure à l'arrivée d'Enée : « once aroused . . . her passion for Aeneas will transform the Carthaginian queen from chaste consort and ruler into a monster, but perhaps she has been a monster all along³⁹¹. » Didon doit choisir entre l'amour et raison d'Etat, dilemme que les héros tragiques sont souvent amenés à affronter. Ce qui la distingue de ces derniers, c'est que non seulement elle choisit l'amour, mais elle le fait de façon extrême :

And when he seems unwilling, she not only showers him with gifts, but pushes her crown and kingdom upon him, turning him from a king consort to a sovereign power. Further, she refuses to consider the impact of this choice upon her subjects and reacts in a tyrannical manner when she is reminded of their role in her kingdom³⁹².

Son attitude devient de plus en plus tyrannique au fur et à mesure de la pièce jusqu'à ce que sa colère menace la vie de ses sujets :

ANNA: What if the citizens repine thereat?

³⁸⁹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.2.55-56.

³⁹⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 60.

³⁹¹ David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1993), 109, in Williams, « Dido, Queen of England », 34.

³⁹² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 138.

DIDO: Those that dislike what Dido gives in charge,
Command my guard to slay for their offence.
Shall vulgar peasants storm at what I do³⁹³?

L'adjectif « vulgare » témoigne d'un certain mépris pour ses sujets ; de plus, elle se décharge de toute responsabilité en faisant du peuple le sujet du verbe « command », comme s'il était responsable de la violence qu'elle déclenche contre lui. T. Jankowski analyse ce passage en ces termes : « In fact, it validates what had been Dido's pattern of behavior all along – use of her political power to satisfy her emotional needs as a woman³⁹⁴. » Cette attitude est dès lors dangereuse non seulement parce qu'elle fragilise le pouvoir de la souveraine, mais parce qu'elle fait passer le bien commun après les choix personnels de la reine. Didon ne maîtrise ni son attachement ni sa colère, comme lorsqu'elle découvre qu'Ascagne a disparu : « O cursed hag and false dissembling wretch, / That slay'st me with thy harsh and hellish tale! / [...] Away with her to prison presently / Trait'ress to kind, and cursed sorceress³⁹⁵! » Pire encore, c'est une chose dont Didon est consciente mais qu'elle ne réprime pas :

Hast thou forgot how many neighbour kings
Were up in arms, for making thee my love ?
How Carthage did rebel, Iarbas storm,
And all the world calls me a second Helen,
For being entangled by a stranger's look³⁹⁶?

« And **all the world** calls **me** a **second Helen** » se finit pas une terminaison féminine, alors même que la reine est comparée à une femme célèbre pour la guerre qu'elle a déclenchée, comme pour renforcer l'idée de désastre qui pèse sur ce règne féminin. Ce n'est pas Énée qui est mis en cause ici alors que c'est lui que l'on pourrait justement comparer à Hélène pour avoir semé le trouble dans un royaume jusqu'ici en paix en séduisant la souveraine. C'est au contraire Didon qui en tant que femme porte la culpabilité des malheurs qui accablent son pays. Elle a permis à un étranger, « a stranger », de s'immiscer dans ses choix politiques, ce qui menace l'intégrité de son royaume. Par ailleurs, l'ordre du monde semble tout entier bouleversé par ce choix désastreux. En effet, Didon mentionne d'abord les rois voisins, puis Carthage, Iarbas, et finalement, le monde entier. Les dangers sont donc extérieurs et intérieurs au royaume pour finalement être rassemblés dans l'hyperbole « le monde entier ». Le verbe « storm » invoque nécessairement les catastrophes naturelles, ce qui n'est pas sans rappeler la théorie du réseau de correspondances, selon laquelle le monde était composé d'une suite

³⁹³ Marlowe, *Didon Queen of Carthage*, IV.4.70-73.

³⁹⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 137.

³⁹⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.216-21.

³⁹⁶ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.141-45.

d'ordres et de parallélismes. Par exemple, la tête dirige le corps, comme le roi dirige le royaume, à l'instar le soleil règne sur le ciel et Dieu dirige le monde. Un parallèle peut donc s'établir entre ces quatre figures. Dès lors qu'un désordre se produit dans la sphère politique, il est susceptible de se répercuter dans d'autres sphères du monde, en proie à un chaos déclenché par les décisions de la souveraine.

Une souveraine régie par ses passions et ses sentiments, susceptible de ne pas maîtriser ses colères, serait alors assimilable à un tyran. C'est d'ailleurs ce que souligne J.-L. Claret chez Cléopâtre : « La reine d'Egypte a droit de vie et de mort sur son peuple dont, dans sa fureur, elle évoque à plusieurs reprises l'anéantissement [...] »³⁹⁷. La scène 5 de l'acte II en est un exemple probant. Cléopâtre y apprend le mariage d'Antoine avec Octavie et ne contient dès lors plus sa fureur qui s'abat sur le pauvre esclave venu l'informer. Son manque de maîtrise menace même son royaume : « Some innocents 'scape not the thunderbolt. / Melt Egypt into Nile, and kindly creatures / Turn all to serpents! Call the slave again³⁹⁸! » Sa passion envers Antoine est présentée comme néfaste pour ses sujets, car elle promet régulièrement de se montrer violente, par exemple envers Charmian : « By Isis, I will give thee bloody teeth³⁹⁹ », ou envers tout son peuple comme avec l'hyperbole : « He shall have every day a several greeting / Or I'll unpeople Egypt⁴⁰⁰! »

Selon John Knox, la nature même des femmes les rend promptes aux actes les plus monstrueux car contre-nature, et donc à devenir des monstres politiques.

I might adduce histories, prouing some women to haue died for sodein ioy, some for vnpaciencie to haue murdered them the selues, some to haue burned with such inordinat lust, that for the quenching of the same, they haue betrayed to strangers their countrie and citie, some to haue bene so desirous of dominion, itaie. that for the obtaining of the same, they haue murdered the children of their owne sonnes⁴⁰¹.

On entend alors par monstre tout individu faisant un usage abusif de son pouvoir par des pratiques barbares, cruelles ou inhumaines. Il est alors plus aisé de décrire les femmes comme des monstres en les montrant dans un rôle opposé à celui dans lequel on est habitué à les voir. Dans *Macbeth*, c'est particulièrement le cas de la maternité. Lady Macbeth est souvent présentée comme une figure qui incarne une maternité monstrueuse dès sa première scène :

³⁹⁷ Jean-Louis Claret, « *Antony and Cleopatra* »: *le coeur et l'armure* (Paris: Messene, 2000), 51.

³⁹⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.77-79.

³⁹⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.73.

⁴⁰⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.80-81.

⁴⁰¹ Knox, *The First Blast of the Trumpet*, 14.

Come, you Spirits
 That tend on mortal thoughts, unsex me here,
 And fill me, from the crown to the toe, top-full
 Of direst cruelty! Make thick my blood,
 Stop up th'access and passage to remorse;
 That no compunctious visitings of Nature
 Shake my fell purpose, nor keep peace between
 Th'effect and it! Come to my woman's breasts,
 And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
 Wherever in you sightless substances
 You wait on Nature's mischief! Come, thick Night,
 And pall thee in the dunnest smoke of Hell,
 That my keen knife see not the wound it makes,
 Nor Heaven peep through the blanket of the dark,
 To cry, 'Hold, hold ⁴⁰²!'

Pour Joan Larsen Klein, Lady Macbeth ne considère jamais l'aspect peu éthique et irréligieux du meurtre⁴⁰³, sans doute parce qu'elle choisit de se débarrasser de sa conscience au cours de cette scène : « Stop up th'access and passage to remorse », elle renonce donc à la morale. La force de son monologue tient dans les références à des figures déjà monstrueuses et démoniaques : « Spirits », « murth'ring ministers », « thick Night », « Hell ». Lady Macbeth les associe continuellement à une image pervertie de la maternité : « And take my milk for gall ». On peut d'ailleurs s'interroger sur la signification de ce vers. Pour J. Adelman, soit Lady Macbeth propose d'échanger son lait contre du fiel, soit elle envisage que son lait devienne du fiel, ce qui en fait dès lors une créature monstrueuse⁴⁰⁴. Son corps lui-même ne semble alors n'avoir rien de féminin ni d'humain pour devenir diabolique : « Make thick my blood ». Pour Y. Peyré, Lady Macbeth « renie sa fonction maternelle et le sang versé se substitue au 'lait de la tendresse humaine' (I.v.17), dans un monde qui devient stérile »⁴⁰⁵. Cette image est renforcée par la mise en scène de Cressida Brown au Globe en 2020, dans laquelle Lady Macbeth, jouée par Elly Condron, est représentée enceinte au début de la pièce, mais qui dans la scène où elle est somnambule, a perdu son ventre de femme enceinte. Lady Macbeth ne donne pas d'héritier au trône, et donne d'elle-même l'image d'une tueuse d'enfants :

I have given suck, and know
 How tender 'tis to love the babe that milks me:
 I would, while it was smiling in my face,
 Have pluck'd my nipple from his boneless gums,

⁴⁰² Shakespeare, *Macbeth*, I.5.40-53.

⁴⁰³ Larsen Klein, « Lady Macbeth », 241.

⁴⁰⁴ Adelman, « 'Born of Woman' », 112.

⁴⁰⁵ Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, 193.

And dash'd the brains out, had I so sworn
As you have done to this⁴⁰⁶.

La monstruosité de Lady Macbeth est renforcée par les trois vers qui décrivent l'amour maternel qu'elle a pu porter à son enfant et qui retardent la description du meurtre, notamment avec la préposition du complément circonstanciel de temps « while it was smiling at my face » pour le rendre encore plus insoutenable. La précision de la description du corps du bébé et l'insistance sur le regard développent une hypotypose saisissante de l'infanticide qui contraint le spectateur à se figurer l'image macabre du cadavre de l'enfant. Pour Y. Peyré, « [...] toutes les forces fécondantes s'inversent et la mère détruit ses propres enfants ; dans le chaudron des sorcières se mêlent le doigt d'un bébé étranglé à sa naissance (IV.i.30) et le sang d'une truie qui a mangé ses neuf petits (IV.i.64-65)⁴⁰⁷. » Dans l'adaptation de Cressida Brown au Globe en 2020, dans la scène 1 de l'acte IV, les sorcières tiennent par les pieds des poupées figurant des bébés ensanglantés qui prédisent la mort de l'enfant de Lady Macduff qui est tué dans son berceau, sur scène. Cette maternité qui apporte la mort plutôt que la vie devient profondément angoissante parce qu'elle devient une force supérieure qui met les hommes de la pièce sous sa tutelle, par exemple quand Hecate apparaît pour la première fois sur scène et désigne Macbeth comme « a wayward son »⁴⁰⁸. La dimension surnaturelle de ce passage est accentuée par les rimes suivies qui lui donnent une tonalité presque incantatoire. La maternité n'est plus associée à la protection bienveillante mais à une domination angoissante. Pour J. Adelman, cette maternité pervertie établit un lien entre les trois sœurs, qui incarnent clairement une dimension surnaturelle sur scène, et Lady Macbeth⁴⁰⁹. Dans la mise en scène d'Eve Best au Globe en 2012, lorsque Lady Macbeth est somnanbule, elle est en sous-vêtements (corsets, jupons), et toute échevelée, exactement comme le sont les trois Sœurs lors de leur apparition. Cette scène met Lady Macbeth dans la position d'une folle et d'une malade : elle répète plusieurs fois les mêmes mots (« To bed, to bed, to bed »⁴¹⁰), elle s'adresse à Macbeth sans que celui-ci ne soit présent (« Wash you hands, put on your night-gown; look not so pale. – I tell you yet again, Banquo's buried: he cannot come out on's grave⁴¹¹. ») Elle n'est plus décrite que comme « patient »⁴¹², et le docteur qui commente ses actions s'exclame : « This disease is beyond my practice: yet I have known those which have

⁴⁰⁶ Shakespeare, *Macbeth*, I.7.54-59.

⁴⁰⁷ Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, 193.

⁴⁰⁸ Shakespeare, *Macbeth*, III.5.11.

⁴⁰⁹ Adelman, « 'Born of Woman' », 112.

⁴¹⁰ Shakespeare, *Macbeth*, V.1.64-65.

⁴¹¹ Shakespeare, *Macbeth*, V.1.58-60.

⁴¹² Shakespeare, *Macbeth*, V.3.37.

walk'd in their sleep, who have died holily in their beds⁴¹³. » Il est intéressant qu'il utilise « which » et non « who », comme il le fait d'ailleurs dans la proposition suivante, car cela permet une paronomase avec le mot « witch » qui apporterait alors un sens tout à fait différent à sa phrase et associerait encore une fois Lady Macbeth à une sorcière. Carol Thomas Neely explique que la folie, ici reliée à Lady Macbeth, était souvent l'attribut du féminin et potentiellement un signe de sorcellerie dans l'imaginaire collectif de la Renaissance⁴¹⁴. Cette position tend à confirmer l'idée selon laquelle les femmes sont toujours instables, mais cela n'en fait pas que de mauvaises dirigeantes politiques, mais aussi des créatures affiliées au diable. Le terme n'a pas qu'une valeur folklorique, car la Renaissance prenait les accusations de sorcellerie très au sérieux : « The decades between 1560 and 1640 also saw many people persecuted as 'witches' »⁴¹⁵. P. Stallybrass montre bien comment la perpétuelle position d'entre-deux de Lady Macbeth en fait un personnage profondément angoissant, car il incarne un mal surnaturel ; cependant le fait qu'elle soit humaine montre que ce mal est la portée de chacun :

But the division between her powerful will in the early acts of the play and her alienated loss of it in the sleepwalking scenes, her connections with and dissociation from the witches, and their bifurcated representation all construct – and blur – other distinctions associated with madness: those between supernatural and natural agency, diabolic possession and human malevolence⁴¹⁶.

Ce rapprochement entre Lady Macbeth et la sorcellerie est, selon P. Stallybrass, une façon de légitimer l'hégémonie du patriarcat⁴¹⁷. Car derrière le terme de sorcière se cache en réalité une accusation, qui pouvait s'avérer fatale, de ne pas respecter l'ordre établi : « In fact, many female 'witches' were simply women who rejected the traditional model of femininity⁴¹⁸. » On peut se demander si le fait de déroger à un modèle suscitait des angoisses qui menait à des accusations de sorcellerie, ou si le sort réservé aux soi-disantes sorcières dissuadait celles qui n'auraient pas voulu se soumettre au système patriarcal de le faire. Il est possible que les deux propositions aient servi à maintenir l'ordre instauré. Quand Bosola apprend à Ferdinand que sa sœur a eu d'autres enfants, il suggère qu'elle ait pu être ensorcelée, ce à quoi Ferdinand

⁴¹³ Shakespeare, *Macbeth*, V.1.55-57.

⁴¹⁴ Carol Thomas Neely « 'Documents in Madness' Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies » in *Shakespearean Tragedy and Gender*. Ed. Shirley Nelson Garner et Madelon Sprengnether (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 76.

⁴¹⁵ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 47. Sur la magie et la sorcellerie, voir Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England* (Londres: Penguin Books, 1991).

⁴¹⁶ Thomas Neely, « 'Documents in Madness' », 85.

⁴¹⁷ Stallybrass, « *Macbeth and Witchcraft* », 1.

⁴¹⁸ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 47.

répond : « The witchcraft lies in her rank blood⁴¹⁹. » On constate que c'est l'attitude transgressive de la Duchesse plus qu'un phénomène paranormal qui réside derrière le mot sorcellerie. En réalité, ces clichés qui font des femmes des monstres montrent plutôt en quoi elles sont victimes du patriarcat, même lorsqu'elles sont reines.

In her nightgown, with her hair loose, Lady Macbeth resembles not only an undisciplined madwoman, but a frightened innocent child, or a seductive unsatisfied wife, she is caught in the web that cripples women in a paternalistic society and is doomed to frustration in any case, for the husband who is neither father nor lover is beyond helping her⁴²⁰.

La vision d'une femme qui serait animée par des forces occultes se manifeste le plus clairement chez Lady Macbeth, à la fois car elle la revendique et parce qu'elle est explicitée par les autres personnages : elle est désignée par Malcolm comme « fiend-like Queen »⁴²¹. Cependant, d'autres souveraines font l'objet de ce traitement fantasmatique. Cléopâtre se voit régulièrement prêter les traits d'une créature surnaturelle, ainsi que d'une sorcière. De rage contre elle, Antoine s'exclame : « The witch shall die »⁴²² et Pompée déclare : « Let witchcraft join with beauty, lust with both »⁴²³. Cette éblouissante beauté qui est mise en avant par Pompée et la séduction qu'elle opère sur les hommes font davantage de la reine d'Égypte un monstre de la mythologie grecque ou romaine :

She is a temptress; her charms, stemming from her Circean sensuality, undid the likes of Julius Caesar, Pompey and Mark Antony. In some narratives, such as Propertius' poetry, she has monstrous appetites; more generous accounts, among which Plutarch's, acknowledge some of her virtues while depicting her as a ruthless seductress. All invariably portray her power as a threat to the stability of the men they intend to extol⁴²⁴.

Livia Sacchetti apparente ici Cléopâtre à Circée, la magicienne dont le nom signifie « oiseau de proie », qui a séduit Ulysse dans *l'Odyssée* et fait boire à ses compagnons un breuvage pour les transformer en cochons. Y. Peyré fait également la comparaison entre la magicienne et Didon pour les mêmes raisons :

Miel et serpent se trouvent réunis dans la figure ambiguë de la sirène. [...] L'image a ses réverbérations qui rappellent *l'Odyssée* ; d'autres notations, outre la situation

⁴¹⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.78.

⁴²⁰ Berggren, « The Woman's Part », 27.

⁴²¹ Shakespeare, *Macbeth*, V.9.35.

⁴²² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.12.47.

⁴²³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.1.22.

⁴²⁴ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 413.

elle-même, tendent à comparer le royaume de Didon à l'île de Circé. Il y a dans l'atmosphère quelque soupçon de magie⁴²⁵.

Il souligne que c'est particulièrement frappant dans la description que fait Iarbas des changements météorologiques

I think some feel enchantress dwelleth here,
That can call them forth whenas she please,
And dive into black tempest's treasury,
Whenas she means to mask the world with clouds⁴²⁶.

Même si c'est Junon qui a provoqué la tempête, les paroles de Iarbas concernent indirectement Didon qui sort de la caverne à ce moment et vient de séduire Enée. Cette idée que la reine posséderait des pouvoirs magiques est immédiatement perçue comme menaçante puisque Iarbas parle de tempête noire et de nuages qui recouvrent le monde. La dimension hyperbolique de la phrase accorde à Didon une force sans limite. Celle-ci se compare elle-même ensuite à la magicienne mythologique alors qu'elle se lamente de l'ingratitude des Troyens malgré tous les présents qu'elle aurait pu leur offrir : « Which Circes sent Sichaeus when he liv'd »⁴²⁷.

Quant à Cléopâtre, son personnage suscite tous les fantasmes, notamment concernant cet appétit sexuel surhumain mentionné par L. Sacchetti qui indiquerait qu'elle n'est pas humaine. Mais par delà la vision antique de Cléopâtre, Shakespeare semble avoir intégré des références bibliques qui contribuent à faire de la reine d'Égypte un être mystérieux et inquiétant, en premier lieu à cause de son statut de reine d'Égypte : « Egypt itself is a place of mysterious fecundity – a fecundity seen as both creative and destructive. The teeming fecundity of the biblical Egypt is entirely monstrous [...] »⁴²⁸. Il convient de noter que Cléopâtre est souvent associée au serpent : « He's speaking now, / Or murmuring 'Where's my serpent of old Nile ?' / For so he calls me », « Your serpent of Egypt is bred »⁴²⁹. Cet animal est bien sûr évocateur de la figure biblique qui a poussé Adam et Eve à la faute, mais convoque également plusieurs figures monstrueuses issues de différentes religions ou mythologies, surtout s'il est apparenté à une femme :

Despite our Freudian expectations, serpents are frequently associated with women: the female serpent is a dangerous enemy, whether she is Python's dragoness companion or the feminized Satan of medieval painting. The composite image of

⁴²⁵ Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, 64.

⁴²⁶ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.1.3-6.

⁴²⁷ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.4.11.

⁴²⁸ Adelman, *The Common Liar*, 66.

⁴²⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.25-7 ; II.7.26.

woman and serpent serves as an emblem for the attraction and repulsion felt toward women; in fact, it serves to express an enticement which is felt as dangerous precisely because it is so enticing. Lamia, Scylla, the mermaid-sirens, Medusa and Spenser's Error all express the same fear: and they are Cleopatra's common ancestors⁴³⁰.

On retrouve également l'image du serpent dans *The Duchess of Malfi* où il est affilié à la sorcellerie, quand Bosola critique la vieille femme et fantasme les produits qu'elle utilise pour se maquiller : « One would suspect it for a shop of witchcraft, to find in it the fat of serpents, spawn of snakes, Jew's spittle, and their young children's ordure – and all these for the face⁴³¹. » Au-delà du dégoût que Bosola cherche à provoquer, la juxtaposition des mots « witchcraft », « serpent » et « snake » sous-entend que les femmes utilisent la sorcellerie pour se créer une beauté artificielle. Cette représentation permet de susciter la peur chez les autres personnages et au sein du public. Présenter Cléopâtre comme une figure surnaturelle qui attire les hommes à elle et les séduit grâce à ses pouvoirs magiques renforce la légitimité derrière les critiques de son règne, avertit ceux qui pourraient tomber sous son charme et excuse ceux qui y ont succombé. J. Adelman souligne d'ailleurs que cette image n'est pas propre au personnage de Shakespeare : « The suggestion that Cleopatra was aided by supernatural powers in her conquest of Antony was a familiar part of the tradition⁴³². » Par exemple, la première fois que Lepidus et Octave apparaissent sur scène et déplorent l'attitude d'Antoine en Egypte, Lepidus ne désigne pas directement Cléopâtre mais dit : « I must not think there are / Evils enough to darken all his goodness⁴³³. » Le mot « evils » suggère des forces occultes à l'origine du changement d'attitude d'Antoine. Cette idée permet également de ne pas reconnaître l'habileté politique de Cléopâtre pour mettre son succès sous le compte de la magie, car la misogynie des détracteurs les plus virulents de Cléopâtre leur interdit de concevoir qu'une femme puisse arriver naturellement à une telle position d'autorité et la maintenir sans l'aide de forces supérieures. Pour S. Sen, Octave en fournit un exemple éloquent :

As such [feminist] criticism notes, to unilaterally accept the conception of Cleopatra as nothing more than a deceitful, exotic siren is to wholly adopt the official Roman point of view in the play – and, much like Octavius, largely to ignore the fact that she is a powerful monarch⁴³⁴.

⁴³⁰ Adelman, *The Common Liar*, 64.

⁴³¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.1.35-37.

⁴³² Adelman, *The Common Liar*, 64-65.

⁴³³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.4.10-11.

⁴³⁴ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 213.

Lorsqu'Octave dit par exemple : « Cleopatra hath / Nodded him to her »⁴³⁵, le fait qu'Antoine soit objet de la phrase donne l'impression que Cléopâtre le manipule comme une marionnette, après quoi elle est complètement exclue de toutes les manœuvres diplomatiques qu'il rapporte ensuite, comme les alliances avec les rois voisins. Enobarbus décrit également une atmosphère magique lorsqu'il raconte la première rencontre entre Antoine et Cléopâtre : « A strange invisible perfume hits the sense / Of the adjacent wharfs⁴³⁶. » Les parfums, parce qu'ils sont invisibles mais envoûtent les sens, exerceraient une forme de pouvoir magique. Ainsi, présenter les femmes comme des monstres surnaturels ou comme des être humains ayant passé un pacte avec le démon permet d'excuser les hommes qui choisissent de les suivre ou de leur obéir puisqu'ils seraient sous l'emprise d'un ordre qui dépasse les êtres humains. Mais cela tend également à faire des femmes des créatures magiques et presque idéalisées.

3. Les reines, créatures mythiques et enchanteresses

Si cette dimension surnaturelle attachée à la représentation des reines peut susciter la peur et l'angoisse, elle peut également être source de fascination et d'émerveillement. L'Égypte elle-même, que Cléopâtre incarne, ne peut être réduite à une figure monstrueuse et profondément repoussante : « Even in the Bible, Egypt is not all abomination: there is another tradition associating Egypt with an ancient wisdom surpassing that of all other men. [...] the Renaissance knew that there were many different Egypts⁴³⁷. » Il semble en être de même pour les reines. Alors que B. Charry étudie la place des rois dans le théâtre de la Renaissance, elle remarque : « Kings as represented in drama are fascinating figures – god-like and awe-inspiring yet morally complex⁴³⁸. » Mais qu'en est-il des reines ? Leur position les empêche-t-elles d'être représentées de la sorte, ou sont-elles au contraire plus disposées à l'être à cause de leur sexe ? Dans *Antony and Cleopatra*, on remarque que Cléopâtre choisit elle-même de s'identifier à des figures qui dépassent les êtres humains, et plus particulièrement la déesse Isis : « our sense of Cleopatra is partly shaped by Isis, goddess of the Nile, the earth, and the moon, nurse of all life and patroness of generation, who almost always appears accompanied

⁴³⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.6.66-67.

⁴³⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.222-23.

⁴³⁷ Adelman, *The Common Liar*, 67.

⁴³⁸ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 6.

by serpents⁴³⁹. » Il faut en effet bien garder à l'esprit que ce sont toutes ces qualités qui sont attribuées à Cléopâtre quand ce nom lui est donné. Plus encore, la reine, comme la déesse, pour incarner cette liste de pouvoirs, doit être représentée avec ses attributs afin d'être reconnue non comme simple mortelle, mais comme puissance supérieure. Octave rapporte ainsi que Cléopâtre apparaît en public habillée en déesse : « She / In th'habiliments of the goddess Isis / That day appeared, and oft before gave audience, / As 'tis reported, so⁴⁴⁰. » Le contre-rejet met en valeur le pronom « she » et porte une emphase sur la personne de Cléopâtre tout en créant un effet d'attente qui traduit toute la théâtralité du moment. Métriquement, cette coupure peut être interprétée comme une incarnation du sacré, car Cléopâtre joue ici la déesse Isis, donc une figure surhumaine qui n'appartient pas au monde des hommes⁴⁴¹. Elle finit finalement par ne faire qu'un avec la déesse, puisque Charmian l'appelle par son nom : « Isis »⁴⁴². Didon également considère que ses attributs royaux ne sont comparables qu'à ceux des dieux : « My princely robes, thou see'st, are laid aside, / Whose glittering pomp Diana's shrouds supplies⁴⁴³. » On remarque par ailleurs que la reine de Carthage se donne à voir comme une déesse afin de faire respecter sa volonté et de faire valoir son pouvoir, comme lorsqu'elle s'exclame :

The ground is mine that gives them sustenance,
The air wherein they breathe, the water, fire,
All that they have, their lands, their goods, their lives,
And I, the goddess of all these, command,
Æneas ride as Carthaginian king⁴⁴⁴.

Le rythme iambique fait porter l'accentuation sur « mine » et « I ». Didon ne revendique pas uniquement un statut de déesse (« goddess »), mais aussi de mère nourricière pour son peuple. Cette position ne l'associe pas à une figure bienveillante et maternelle, mais lui donne plutôt une image menaçante et toute-puissante qui ne manque pas d'affirmer son droit de vie ou de mort sur ses sujets. Parce qu'elles se posent en puissances supérieures, les souveraines cherchent à élever leurs amants au même rang. Achate approuve Didon dans son choix de consort en mentionnant les prestigieux ancêtres d'Enée : « Æneas, for his parentage, deserves / As large a kingdom as is Lybia⁴⁴⁵. » Cette élévation de leurs amants mènent les reines à créer ainsi l'image d'un couple presque divin : « The significance of the mythological

⁴³⁹ Adelman, *The Common Liar*, 81.

⁴⁴⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.6.16-19.

⁴⁴¹ Je remercie ma directrice, Sophie Lemerrier-Goddard, de m'avoir suggéré cette idée.

⁴⁴² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.3.15.

⁴⁴³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.3.3-4.

⁴⁴⁴ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.4.74-78.

⁴⁴⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.4.79-80.

allusions in *Antony and Cleopatra* is not in their number but in their use: the gods are generally adduced as analogues for the protagonists⁴⁴⁶. » Par exemple, la reine d’Egypte qualifie son amant de « demi-Atlas of this earth »⁴⁴⁷. De plus, cette volonté d’être adorée à l’égal d’une déesse fait que Keith Rinehart rapproche la figure de Cléopâtre et celle d’Elisabeth I : « Yet both were queens regnant, both used courtship as a mainstay of their statecraft, and both attained apotheosis of a sort as female deities⁴⁴⁸. » Cette stratégie utilisée par Didon et Cléopâtre s’inspire vraisemblablement d’Elisabeth I qui elle-même était associée soit par des poètes soit de son propre chef, à des figures mythologiques : « These fictions [Elizabeth I] created utilized the innate power of many iconographic images of early modern society and the medieval and classical past: Gloriana, the Virgin Queen, Good Queen Bess, Astrea, Britomart, Belphebe⁴⁴⁹. » On observe un désir de s’identifier à des figures de la culture populaire et littéraire pour peu à peu se fondre dans cette même culture et devenir l’incarnation vivante de personnages idéalisés. Cela souligne le lien déjà étroit qui unit la royauté féminine à la littérature. Elisabeth I s’est inspirée de reines mythiques pour construire son personnage, jusqu’à son tour devenir le modèle des reines mises en scène par les dramaturges.

Cette déification ne vient pas que des reines qui souhaitent être vénérées, mais aussi des autres personnages qui adhèrent à cette image. C’est notamment le cas d’Antonio qui idéalise la Duchesse et la décrit en des termes particulièrement laudatifs :

For her discourse, it is so full of rapture
 You only will begin then to be sorry
 When she doth end her speech, and wish in wonder
 She held it less vainglory to talk much
 Than your penance to hear her. Whilst she speaks,
 She throws upon a man so sweet a look
 That it were able to raise one to a galliard,
 That lay in a dead palsy, and to dote
 On that sweet countenance. But in that look
 There speaketh so divine a continence
 As cuts off all lascivious and vain hope.
 Her days are practiced in such noble virtue
 That sure her nights – nay more, her very sleeps-
 Are more in heaven than other ladies’ shrifts⁴⁵⁰.

Le discours d’Antonio ressemble aux poèmes pétrarquistes, puisqu’il énumère différentes qualités de la Duchesse, dont l’image est dès lors fragmentée. Antonio utilise plusieurs

⁴⁴⁶ Adelman, *The Common Liar*, 79.

⁴⁴⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.24.

⁴⁴⁸ Rinehart, « Shakespeare’s Cleopatra and England’s Elizabeth », 1.

⁴⁴⁹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 60.

⁴⁵⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.183-96.

structures d'insistance (« so full of rapture », « so sweet a look », « so divine », « such noble virtue ») qui donnent l'impression que la Duchesse est une figure démesurée. Il l'associe à la fois à une déesse (« so divine a continence ») mais aussi à un ange (« her nights [...] are more in heaven »). De façon similaire, juste avant la bataille d'Actium, Antoine appelle Cléopâtre « my Thetis »⁴⁵¹ du nom de la mère d'Achille. Ce faisant, Antoine convoque une image militaire et compare Cléopâtre à la déesse de la mer, ce qui semble particulièrement approprié avant une bataille navale, et qui apparente Cléopâtre à une divinité tutellaire⁴⁵². Elle est même plus tard désignée comme une déesse romaine et idéalisée :

For her own person,
It beggared all description: she did lie
In her pavilion, cloth-of-gold of tissue,
O'er picturing that Venus where we see
The fancy outwork of nature⁴⁵³.

Là encore, « For her own person » est un contre-rejet qui attire l'attention sur Cléopâtre et capte la curiosité du spectateur pour la description qui va suivre, laquelle est d'autant plus marquante qu'elle est présentée comme ineffable. C'est comme si même les Romains ne pouvaient associer Cléopâtre qu'à des divinités. Au cours de son discours, Enobarbus fait d'ailleurs de tout ce qui entoure Cléopâtre un univers magique et enchanteur puisque l'action est momentanément coupée par un long passage narratif, lequel est en vers alors que jusqu'ici les personnages parlaient en prose, comme si la forme était mieux adaptée à la scène exceptionnelle qui est décrite. Enobarbus brosse un tableau fantastique où les dames de compagnie de Cléopâtre font elles aussi figures de créatures surnaturelles tirées de la mythologie grecque :

Her gentlewomen, like the Nereides,
So many mermaids, tended her i'th' eyes,
And made their bands adornings. At the helm
A seeming mermaid steers. The silken tackle
Swell with the touches of those flower-soft hands
That yarely frame the office. From the barge
A strange invisible perfume hits the sense
Of the adjacent wharfs⁴⁵⁴.

Les suivantes deviennent des sirènes ou des Néréides, donc des créatures appartenant à un univers aquatique. Elles n'en restent pas moins des nymphes, et non des déesses, statut qui

⁴⁵¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.7.60.

⁴⁵² Je remercie ma directrice, Sophie Lemercier-Goddard, de m'avoir suggéré cette idée.

⁴⁵³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.207-11.

⁴⁵⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.216-23.

reste réservé à Cléopâtre. Mieux encore, les éléments semblent influencés par la présence de la reine d’Egypte :

The barge she sat in, like a burnished throne,
Burned on the water; the poop was beaten gold;
Purple the sails, and so perfumed that
The winds were love-sick with them; the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes⁴⁵⁵.

Ses charmes paraissent envoûter les vents et l’eau dont le mouvement est rythmé par la musique. Les métaux précieux laissent imaginer le faste de la scène. L. Sacchetti dit de ce passage : « Crystallized in Enobarbus’ speech, Cleopatra’s power lies in her ability to defy the chaos of nature and emotions, and control the world surrounding her⁴⁵⁶. » Cléopâtre semble donc contrôler, suspendre, voir inverser l’ordre naturel des choses :

Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety. Other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most she satisfies; for vilest things
Become themselves in her, that the holy priests
Bless her when she is riggish⁴⁵⁷.

Enobarbus oppose ici les autres femmes à Cléopâtre, comme pour suggérer qu’elle est plus qu’une femme. Elle défie le temps et la morale et s’inscrit alors comme une entité surnaturelle. La reine elle-même lorsqu’elle parle avec ses suivantes rappelle les différents amants qu’elle a eus et dit finalement : « Think on me / That am with Phoebus’ amorous pinches black / And wrinkled deep in time⁴⁵⁸? » L’âge de Cléopâtre n’est jamais spécifié, mais Carol Cook analyse ce passage en ces termes : « Here Cleopatra seems more ancient than Rome, older than time itself, elemental as the Nile and the sun; she loves and outlasts these men who conquer the world and die⁴⁵⁹. » Cette vision de Cléopâtre comme une créature divine, surnaturelle et immortelle n’est pas seulement due à la fascination qu’elle suscite chez les autres personnages, la mise en scène qui en est faite concourt à donner cette image d’elle, notamment parce que Shakespeare a effectué quelques changements par rapport à ses sources :

⁴⁵⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.201-7.

⁴⁵⁶ Sacchetti, « ‘A Gap in Nature’ », 418.

⁴⁵⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.245-50.

⁴⁵⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.28-30.

⁴⁵⁹ Cook, « The Fatal Cleopatra », 258.

When Shakespeare transferred the serpent's bite from Cleopatra's arm to her breast, he may have tapped the force of an ancient image for Terra, the generative mother earth, who was frequently portrayed nourishing serpents. That this figure was transformed during the Middle Ages into an emblem for Luxuria is characteristic of the double nature of woman, as nourisher and devourer⁴⁶⁰.

On constate alors qu'il y a une mythologisation des reines qui là encore, peut s'avérer angoissante. Par exemple, Antoine qualifie Cléopâtre comme « this enchanting queen »⁴⁶¹, ce qui paraît flatteur mais sous-entend également une forme de pouvoir magique que détiendrait Cléopâtre pour le retenir presque contre son gré. Après sa victoire, il appelle Cléopâtre « great fairy »⁴⁶², une figure particulièrement ambiguë, comme le montre Janet Adelman :

If Cleopatra is a witch, she is also the fairy queen, that vision for which men have constantly sought. This vision is by no means unambiguous: dealings with the fairy queen were apt to be dangerous. Few fairy queens were morally reliable as Gloriana. In fact, much of the attraction of faerie was that it seemed to occupy a terrain outside the usual moral categories. Fairies were spirits who were neither devils nor angels, yet clearly nonhuman⁴⁶³.

Cette vision de l'Égypte comme le royaume des fées, lieu à la fois fascinant et dangereusement attirant, est confirmée par le discours d'Enobarbus, où la dimension magique est présente dans une scène de séduction, et par les nombreux banquets décadents qui sont évoqués par les Romains :

ENOBARBUS : Ay, sir, we did sleep day out of countenance and made the night light with drinking.

MAECENAS : Eight wild boars roasted whole at a breakfast, and but twelve persons there. Is this true?

ENOBARBUS : This was but as a fly by an eagle. We had much more monstrous matter of feast, which worthily deserved noting⁴⁶⁴.

Ceux-ci paraissent renvoyer à ceux célébrés par les fées :

Indeed, the emphasis on the Egyptian feasts may owe something not only to the moral tradition associating gluttony with lust but also to the folk tradition that is one ate the food of a supernatural realm one could never leave⁴⁶⁵.

La beauté de Cléopâtre, qui est célébrée, paraît également ambiguë comme le reflète ce dialogue entre Menas et Enobarbus : « All men's faces are true, whosome'er their hands are. /

⁴⁶⁰ Adelman, *The Common Liar*, 64.

⁴⁶¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.2.135.

⁴⁶² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.8.12.

⁴⁶³ Adelman, *The Common Liar*, 65. Sur les fées, voir Thomas, *Religion and the Decline of Magic*.

⁴⁶⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.187-93.

⁴⁶⁵ Adelman, *The Common Liar*, 66.

But there is never a fair woman has a true face⁴⁶⁶. » Cléopâtre apparaît comme une figure trop féminine, donc menaçante à cause de l'effet qu'elle produit sur les hommes. Elle semble en effet l'incarnation même de la féminité, ce qui contribue à en faire une figure étrangère :

Cleopatra serves as a kind of synecdoche or epitome of the feminine and, like the concept of femininity itself, may be conceived as operating within the conventional parameters of a system (the system of binarily opposed genders, a system of representation) and also as a figure for what the system excludes or cannot contain⁴⁶⁷.

La déification sert alors peut-être moins à glorifier les reines qu'à les présenter comme des figures qui dépassent les hommes et potentiellement les menacent. Les figures associées à ces souveraines ainsi que leurs pouvoirs sont toujours extrêmement féminins, à commencer par leurs pouvoirs sexuels ou maternels. Pour T. Jankowski, il n'est pas plus flatteur que Cléopâtre soit désignée comme la déesse de l'amour que comme une prostituée car bien que le premier semble plus admiratif que le second, les deux appellations reposent sur des stéréotypes et s'opposent à la vision d'une femme chaste et d'une potentielle épouse⁴⁶⁸. Dans les deux cas, Cléopâtre s'apparente à une femme anormale ou tout du moins transgressive. Même le monologue laudatif d'Antonio sur la Duchesse cité précédemment (I.1) demeure ambigu, car comme le souligne J. Dusinger: « Idolatry by tradition emphasises the separate worlds of the two sexes, because it is a homage paid *en bloc* by the male to the female, thriving on the exaggeration and idealising of difference⁴⁶⁹. » Par ailleurs, lorsqu'Antonio prononce ce monologue, tous les personnages ont déjà pris la parole, sauf la Duchesse qui demeure un personnage mystérieux et n'est donc connue que par le discours d'Antonio. C'est d'ailleurs quelque chose dont la Duchesse a conscience et qu'elle réfute en prenant des décisions qui n'émanent ni d'Antonio ni de ses frères :

The Duchess recognizes both her brother's grotesque misogyny and Antonio's rapturous idealization as equally life-denying; indeed, she resists the dualizing sexual sensibility that would relegate her to aestheticized inactivity and permanent widowhood [...]⁴⁷⁰.

Donc même si ces descriptions apparemment laudatives peuvent être lues comme une façon de magnifier les reines pour en faire des figures encore plus fascinantes et dignes d'adoration, elles peuvent aussi être interprétées dans le sens contraire : « To see a woman as a goddess is

⁴⁶⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.6.99-102.

⁴⁶⁷ Cook, « The Fatal Cleopatra », 243.

⁴⁶⁸ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 148.

⁴⁶⁹ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 153.

⁴⁷⁰ Rose, « The Heroics of Marriage », 225.

to silence her as a human being⁴⁷¹. » Cette dimension divine dont on pare les reines s'accompagne d'une critique sous-jacente certes moins exacerbée que lorsque les femmes sont diabolisées, mais qui repose sur les mêmes critères et n'en est pas moins violente.

Les reines semblent donc dépossédées de leurs propres procédés de représentation. Les discours qu'elles produisent pour asseoir leur pouvoir sont repris à leur compte par leurs opposants pour renforcer l'aspect aberrant de leur autorité. Une opération similaire opère dans l'identification des reines à leur pays. Là encore, Elizabeth I semble avoir inspiré la description des personnages royaux. L. Tennenhouse souligne : « Elizabeth also insisted upon identifying her body with England on grounds she embodied the mystical power of the blood⁴⁷². » Cette identification contribue forcément à conférer davantage de pouvoir à la souveraine puisque son corps devient le réceptacle d'une entité plus forte : « Her natural body both contained and stood for this power⁴⁷³. » Les reines du corpus adoptent la même stratégie. Didon, lorsqu'elle accueille Enée déclare : « Brave prince, welcome to Carthage and to me »⁴⁷⁴. L'identification est encore plus forte entre Cléopâtre et l'Égypte : « Cleopatra, in herself, embodies a political force unlike any other character in Shakespeare's works: she *is* Egypt⁴⁷⁵. » Les deux noms semblent en effet interchangeables, Antoine l'appelle ainsi (« O, whither hast thou led me, Egypt? », « Egypt, thou knewst too well », « I am dying, Egypt, dying »), les Égyptiens aussi (« Royal Egypt ») et même Octave (« Rise, Egypt »⁴⁷⁶). C'est d'ailleurs ce qui la distingue des Romains et la grandit par rapport à eux : « She embodies the political nation behind her in a way no Roman could ever dream of⁴⁷⁷. » L'effet est renforcé par le fait qu'elle soit toujours représentée seule et qu'elle prenne des décisions seule, alors que les Romains apparaissent collectivement et ne sont jamais identifiés à Rome. Ils en font partie, mais aucun ne l'incarne. Cette apostrophe clairement hyperbolique peut d'abord paraître laudative, et contribue à faire de Cléopâtre une figure hors norme. Néanmoins, là encore le compliment semble s'accompagner d'une critique sous-jacente. Tout d'abord, les deux reines du corpus qui sont désignées par le nom de leur royaume sont des reines africaines, et leur exotisme est toujours rendu saillant : Didon est appelée « queen of Afric »⁴⁷⁸ ; Cléopâtre est désignée par la synecdoque « a tawny front »⁴⁷⁹ dès le début de la

⁴⁷¹ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 140.

⁴⁷² Tennenhouse, *Power on Display*, 102.

⁴⁷³ Tennenhouse, *Power on Display*, 102.

⁴⁷⁴ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.81.

⁴⁷⁵ Bruschi and Rebol, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 38.

⁴⁷⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.11.51 ; III.11.56 ; III.11.56 ; III.11.56 ; IV.15.43 ; IV.15.75 ; V.2.114.

⁴⁷⁷ Bruschi and Rebol, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 38.

⁴⁷⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.1.105.

pièce et dans l'adaptation d'Iqbal Khan avec la RSC en 2017, Cléopâtre est noire (alors que Cléopâtre VII était grecque, le question de la couleur de peau de Cléopâtre est donc objet de débat⁴⁸⁰). Ce sont en effet des éléments qui ont été ajoutés par les dramaturges car l'Antiquité établissait une hiérarchie entre les peuples en fonction de leur supériorité culturelle mais pas de leur couleur de peau ; les remarques racistes sont davantage produites à la Renaissance⁴⁸¹. Or, comme le souligne Edith Snook, « [b]lackness represented the most significant challenge to beauty's circumscribed terms »⁴⁸². Cette vision négative de la peau noire fait écho aux paroles d'Enée : « O queen of Carthage, wert thou ugly-black, / Æneas could not choose but hold thee dear⁴⁸³ ! » Les reines orientales sont donc déjà méprisées par l'Occident. Il est intéressant de constater que les reines qui sont complètement affranchies de l'autorité masculine, faute de représentants de leur famille, sont celles qui sont les plus éloignées, par le temps et l'espace, de la société qui compose le public élisabethain. Didon et Cléopâtre sont toutes les deux des reines africaines, antiques, presque mythiques, là où seuls quelques siècles séparent les souveraines européennes, Lady Macbeth et la Duchesse de Malfi, de leurs spectateurs. On peut donc supposer que la distance spatio-temporelle rassurait le public confronté à ces reines, car leur pouvoir absolu pouvait apparaître comme une forme d'exotisme supplémentaire, et non comme une profonde remise en cause des structures de la société. Dans une plus juste mesure, Lady Macbeth et la Duchesse de Malfi sont elles aussi issues des marges, puisqu'elles viennent respectivement de l'Ecosse médiévale et de l'Italie catholique, ce qui les éloigne du public anglais jacobéen, mais le contraste est plus saisissant en ce qui concerne Didon et Cléopâtre. Présenter des reines africaines sur scène incite le public à toujours considérer la reine comme une créature fondamentalement autre, fascinante parce qu'exotique et donc par là moins dangereuse car moins familière. Elle est admirée tout en étant gardée à distance. L'identification entre les reines et leur royaume prend alors une toute autre dimension. Il n'est en effet pas anodin que Didon et Cléopâtre soient des reines orientales. B. Charry explique : « 'The East' or the 'Orient' is often considered the West's 'cultural contestant,' the great 'other' against which the 'West' defined itself. [...] »⁴⁸⁴. L'Orient incarne pour l'Occident ce que la femme incarne pour l'homme : « Elle se détermine

⁴⁷⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.6.

⁴⁸⁰ Sur la question de la couleur de peau de Cléopâtre, voir Joyce Green MacDonald, « Sex, Race, and Empire in Shakespeare's *Antony and Cleopatra* ». *Sage Journals*, Vol. 5, no.1 (1 mars 1996): 60-77.

⁴⁸¹ Denis Gauer, « Antony and Cleopatra: West versus East », accès le 5 Mars 2020, <https://angellier-biblio.univ-lille3.fr/ressources/articleantonyandcleopatra.html>, 1.

⁴⁸² Edith Snook, *Women, Beauty and Power in Early Modern England: A Feminist Literary History* (Basingstoke ; New York: Palgrave Macmillan, 2011), 3.

⁴⁸³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.125-26.

⁴⁸⁴ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 71.

et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. »⁴⁸⁵ Bien que fascinant, cet autre est aussi menaçant et doit rester subordonné. C'est un élément qui est déjà observable dans les sources : « Virgil also implies that Dido is limited by her passions: raging, like a fire out of control, they identify her as a histrionic Other from whom Aeneas must separate himself »⁴⁸⁶. La reine de Carthage se présente en tant que femme et en tant que représentante de son pays comme une entité à conquérir : « Speak of no other land; this land is thine; / Dido is thine, henceforth I'll call thee lord »⁴⁸⁷. » Malgré l'inversion trochaïque au début du vers qui donne à Didon un ton assertif, c'est Enée qu'elle montre dans une position de force, le rapport de pouvoir s'établit par le nom « lord », qui induit une hiérarchie entre eux, tandis qu'elle se pose comme une terre à coloniser. Deanne Williams indique que même Elisabeth était l'objet de cette aliénation : « Paradoxically, Elizabeth was the marker for England's national identity, while her identification with Dido constructed her as the quintessential Other: exotic and eroticized, because different, and dangerous, because female »⁴⁸⁸. La Duchesse, qui est pourtant européenne et chrétienne, se caractérise par les mêmes dispositions. Richard Hillman l'appelle d'ailleurs « the twin Other »⁴⁸⁹ ; la gémellité de la Duchesse et de Ferdinand en fait deux opposés, mais curieusement, c'est Ferdinand qui est ici perçu comme l'essentiel, et la Duchesse comme l'autre. Le fait que les royaumes soient incarnés par les reines relèvent alors d'un procédé de pensée misogyne, car cela les réduit à des objets de désir⁴⁹⁰ et surtout de conquête : « Foreign lands were, however, also associated with 'unruly' women who did not conform to accepted notions of femininity »⁴⁹¹. » Les reines sont alors moins des personnages qui permettent d'explorer le pouvoir au féminin que l'incarnation d'un ailleurs qui est plus facilement conçu comme un espace à conquérir parce que son souverain est une souveraine. Judith Butler montre bien comment l'aliénation et le fait de concevoir un individu comme fondamentalement autre est lié à une stratégie de domination :

The language of appropriation, instrumentality, and distancing germane to the epistemological mode also belongs to a strategy of domination that pits the 'I'

⁴⁸⁵ Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 15.

⁴⁸⁶ Williams, « Dido, Queen of England », 34.

⁴⁸⁷ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.4.83-84.

⁴⁸⁸ Williams, « Dido, Queen of England », 32.

⁴⁸⁹ Richard Hillman, « Discursive Presence and Absence in *The Duchess of Malfi* » in *The Duchess of Malfi: Webster's Tragedy of Blood*, éd. Pascale Drouet et William C. Carroll (Paris : Belin, 2018), 93.

⁴⁹⁰ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 88.

⁴⁹¹ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 88.

against an 'Other' and, once that separation is effected, creates an artificial set of questions about the knowability and recoverability of that Other⁴⁹².

La description de personnages de reines ne suffit donc pas à avancer que les auteurs cautionnaient le pouvoir des femmes et leur règne, car ces personnages ne remettent pas en cause un schéma de pensée qui aliénait les femmes. Paula S. Berggren en dévoile le rapport de force : « The women in Shakespeare remain the Other; there are fewer of them, certainly, and they seem more regularly than the fuller array of male characters to bear heavy symbolic burdens⁴⁹³. » Il est vrai que Lady Macbeth est toujours toute seule, comme Didon n'a qu'Anna auprès d'elle et la Duchesse n'a que Cariola, ce qui en fait des figures isolées. Néanmoins, bien que décrites comme étrangères, différentes et potentiellement objets de conquête, les reines permettent aussi d'aborder des mythes connus pour les réinventer. Pour D. Williams, c'est par exemple le cas de Didon : « By telling the other side of the story, the play raises questions concerning the humanity of the colonized (not to mention the colonizer): sympathetic yet tragic, or monstrously Other⁴⁹⁴? » Pour Emily C. Bartels, *Dido, Queen of Carthage* permet de faire entendre une voix habituellement tue à travers le personnage de Didon et remet en question le point de vue de celui qui domine : « Marlowe's Africa is not a dark and disenfranchised site of uncertain civility where the colonizer is always right⁴⁹⁵. » Les auteurs choisissent de faire de ces reines les personnages principaux de leurs pièces, ce qui leur confère une importance mais aussi un temps de parole significatif par rapport à d'autres personnages féminins. Et bien qu'ils utilisent des procédés de diabolisation ou de déification, les personnages qu'ils dépeignent n'en restent pas moins très humaines :

Mais l'idée n'est suggérée que pour être repoussée, le mythe posé pour être détruit. Didon n'est qu'une femme. Elle n'a pas de pouvoir magique. Si elle prétend vouloir brûler, suivant les directives d'une magicienne [...] les quelques effets qu'Énée a oubliés, ce n'est que pour mieux se jeter elle-même dans le foyer. Sous le voile mythique, il n'y a qu'une femme désespérément amoureuse, et désemparée⁴⁹⁶.

Si les dramaturges déploient des techniques qui apparentent les reines à des déesses ou des démons, ils mettent également eux-mêmes en lumière les limites de ce discours, et cela passe notamment par une juxtaposition avec d'autres personnages bien moins fascinants que les reines mais peut-être plus monstrueux sur le plan moral et politique.

⁴⁹² Butler, *Gender Trouble*, 183-84.

⁴⁹³ Berggren, « The Woman's Part », 18.

⁴⁹⁴ Williams, « Dido, Queen of England », 49.

⁴⁹⁵ Emily Carroll Bartels, *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation, and Marlowe* (Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 1993), 52.

⁴⁹⁶ Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, 64.

4. Les souveraines face aux monstres politiques

Si les reines nous apparaissent comme des monstres ou des figures mythiques, leur personnage et leur attitude sont à mettre en perspective avec le reste de la pièce. Comme le fait remarquer S. Sen, « [s]ome of Cleopatra's most strident critics, especially early in the play, are those who have only heard her described or reported on⁴⁹⁷. » Ce sont souvent ces récits rapportés qui idéalisent ou diabolisent les reines. Mais leurs apparitions sur scène et leurs actions dressent un portrait bien plus complexe de ces souveraines, et la comparaison avec d'autres personnages peut alors être fructueuse. Car si les reines peuvent susciter l'effroi, elles restent parfois plus humaines et moins cruelles que les personnages avec qui elles partagent la scène. Même Lady Macbeth, qui semble la plus inhumaine des souveraines, est en fait bien moins monstrueuse que d'autres personnages. La différence entre Macbeth et sa femme réside dans le décalage entre les paroles et les actes⁴⁹⁸. Si Macbeth formule à voix haute des doutes et hésite à tuer Duncan, il accumule les meurtres au fur et à mesure de la pièce, là où Lady Macbeth parle très vite de violence, de cruauté et de meurtre, mais ne tue jamais le moindre personnage de ses propres mains. Elle mentionne en revanche des liens familiaux et d'affection ; elle dit qu'elle a aimé avoir des enfants (« I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me »⁴⁹⁹) ; elle refuse de tuer Duncan parce qu'il lui rappelle son père (« Had he not resembled / My father as he slept, I had done't »⁵⁰⁰). En d'autres termes, « Lady Macbeth's threats of violence, for all their force and cruelty, are empty fantasies⁵⁰¹. » Elle fait donc preuve de bien plus d'humanité que Macbeth qui, dès le début, se révèle prompt à la violence, et ce avant même que Lady Macbeth ne l'influence :

[...] why do I yield to that suggestion
Whose horrid image doth unfix my hair,
And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature⁵⁰²?

Si Lady Macbeth a sa part de responsabilité dans le premier meurtre commis par son mari, celui-ci ne l'informe même pas de sa volonté de tuer Banquo, le fils de ce dernier et la famille de Macduff. Dans l'adaptation de Cressida Brown au Globe en 2020, Lady Macbeth est d'ailleurs celle qui prévient Lady Macduff du danger qu'elle court, ce qui participe à expier sa

⁴⁹⁷ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 215.

⁴⁹⁸ Larsen Klein, « Lady Macbeth », 244.

⁴⁹⁹ Shakespeare, *Macbeth*, I.7.54-55.

⁵⁰⁰ Shakespeare, *Macbeth*, II.2.13.

⁵⁰¹ Larsen Klein, « Lady Macbeth », 244.

⁵⁰² Shakespeare, *Macbeth*, I.3.134-37.

faute aux yeux du public. Macbeth est d'ailleurs représenté comme un être sans pitié, alors que Lady Macbeth semble éprouver de la culpabilité, symbolisée par la tache qu'elle essaie d'effacer de sa main dans la scène 1 de l'acte V, là où son époux clame son insensibilité : « I have supp'd full with horrors: / Direness, familiar to my slaughterous thoughts, / Cannot once start me⁵⁰³. » Ce mépris pour la vie humaine est illustrée par Eve Best en 2012 au Globe dans l'enchaînement entre la scène du meurtre de Banquo et celle du banquet. Alors que Macbeth arrive sur scène, le corps de Banquo n'a pas encore été enlevé et Macbeth saute par-dessus le cadavre sur fond de musique joyeuse, alors que des pétales de roses tombent sur lui. À ce titre, si l'on considère Lady Macbeth comme le modèle même de la mauvaise reine et d'un pouvoir féminin dangereux, son pouvoir et sa capacité de destruction restent bien moindres par rapport à ceux de son mari qui, justement, croit en un pouvoir exclusivement masculin. Dès qu'il entend la prophétie des sorcières selon laquelle aucun homme né d'une femme ne peut le tuer, Macbeth s'écrit : « Then live, Macduff: what need I fear of thee⁵⁰⁴? » Il se croit dès lors invincible :

Macbeth reads power in terms of a masculine mystique that has no room for maternal values, as if the conscious exclusion of these values would eliminate all conditions of dependence, making him in effect invulnerable. To be born of woman, as he reads the witches' prophecy, is to be mortal⁵⁰⁵.

On retrouve cette idée que le pouvoir est forcément et exclusivement masculin, et qu'il ne peut pas y avoir de pouvoir féminin – le terme paraît presque oxymorique. Cependant, à trop y souscrire Macbeth devient un tyran sans vergogne. La pièce alerte peut-être sur le danger qu'il peut y avoir à craindre la féminité et à ne penser le pouvoir que comme l'apanage du masculin. Alors qu'il vient de tuer le jeune Siward, Macbeth s'exclame : « Thou wast born of woman:- / But swords I smile at, weapons laugh to scorn, / Brandish'd by man that's of a woman born⁵⁰⁶. » C'est ce mépris et ce que J. Dusinger désigne comme « the logic which declares women to be weak and ignoble because incapable of fighting »⁵⁰⁷ qui provoquent la chute de Macbeth. Si l'association entre les femmes et les émotions les présentait comme incapables de régner, Shakespeare oppose un modèle dans lequel le roi est dépourvu de toute émotion et n'éprouve par conséquent aucun scrupule à tuer pour asseoir son pouvoir.

Le fait que les reines montrent leurs émotions et se laissent parfois guider par elles, comme c'est le cas pour la Duchesse de Malfi, peut être perçu comme une faiblesse dans la

⁵⁰³ Shakespeare, *Macbeth*, V.5.13-15.

⁵⁰⁴ Shakespeare, *Macbeth*, IV.1.82.

⁵⁰⁵ Gohlke, « 'I wooed thee with my sword' », 158.

⁵⁰⁶ Shakespeare, *Macbeth*, V.7.11-13.

⁵⁰⁷ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 285.

mesure où l'époque le percevait comme tel⁵⁰⁸, bien que cette vision puisse ne pas refléter celle de l'auteur. Un dramaturge ne cautionne pas forcément l'idéologie de son époque. Si les femmes politiques sont parfois présentées par leurs contemporains ou par les autres personnages des pièces qui les mettent en scène comme des monstres, la Duchesse est pourtant la seule qui n'en soit pas un dans *The Duchess of Malfi*, que ce soit au sens propre ou figuré. Si la pièce insiste sur les choix désastreux de la Duchesse, notamment matrimoniaux, elle reste néanmoins moins effrayante que ses frères, avec qui la comparaison est encouragée par Antonio dès le début de la pièce : « You never fixed your eye on three fair medals, / Cast in one figure, of so different temper⁵⁰⁹. » Son frère Ferdinand fait à de multiples reprises des remarques particulièrement perturbantes qui pourraient témoigner d'une attirance contre-nature : « visiting his sister in her chambers at night [is] proof of his incestuous inclinations⁵¹⁰. » L'idée que Ferdinand est attiré par sa propre sœur est appuyée par le fait qu'il l'imagine en plein acte sexuel : « Talk to me somewhat, quickly, / Or my imagination will carry me / To see her in the shameful act of sin⁵¹¹. » Lorsqu'il retrouve sa sœur dans l'acte III, il dit : « I'll instantly to bed, / For I am weary. I am to bespeak / A husband for you⁵¹². » Mais l'édition originale publiée en 1623 présente un discours plus inattendu : « I am to be- bespeak / A husband for you »⁵¹³. La remarque, d'autant plus troublante que Ferdinand vient de dire qu'il allait se coucher, semble indiquer un lapsus freudien plutôt qu'une erreur typographique. Pour T. McAlindon, cette obsession de Ferdinand concernant la sexualité de sa sœur et sa volonté de la contrôler vont au-delà des inquiétudes d'un frère pour l'honneur de sa famille, même au sein d'une société patriarcale : « There is (as many have suggested) a strong hint of perverse attraction to the sister he torments, so that he often speaks in the anguished tone of a jealous and deserted husband⁵¹⁴. » Son attitude rappelle alors les crimes de figures monstrueuses et meurtrières de la mythologie grecque, comme Tantale, lorsqu'il s' imagine tuer ses neveux pour les servir à manger à leur père : « Or else to boil their bastard to a cullis, / And give't his lecherous father to renew / The sin of his back⁵¹⁵. » Si les contemporains de Webster pouvaient trouver le pouvoir d'une femme anti-naturel, la pièce offre un contre-modèle peu flatteur et très dérangeant. Ferdinand est également un très mauvais dirigeant politique, ce que l'on constate dès la scène 1 de l'acte I : « Why do you

⁵⁰⁸ Jankowski, *Women in Power*, 60.

⁵⁰⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.181-82.

⁵¹⁰ Coatalen, « 'When were we so merry?' », 196.

⁵¹¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.5.39-41.

⁵¹² Webster, *The Duchess of Malfi*, III.1.38-41.

⁵¹³ Lemercier-Goddard, « Webster, *The Duchess of Malfi* (1613-14) », ENS de Lyon, année scolaire 2018-2019.

⁵¹⁴ McAlindon, *English Renaissance Tragedy*, 189.

⁵¹⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.5.71-73.

laugh? Methinks you that are courtiers should be my touchwood: take fire when I give fire – that is, laugh when I laugh, were the subject never so witty⁵¹⁶. » Le parallélisme de construction montre toute l'influence que Ferdinand voudrait avoir sur ses sujets. Son contrôle obsessionnel de leur rire fait de lui un tyran⁵¹⁷, et c'est d'ailleurs ainsi que Bosola le désigne : « That the cruel tyrant / Shall not deny me⁵¹⁸. » Le fait que la Duchesse et Ferdinand soient jumeaux nous incite davantage à comparer les deux personnages pour finalement les imaginer comme deux antagonistes. Cecilia Istria-Dorland aborde ce duo en ces termes : « Mad and dangerous, Ferdinand is the evil moiety of the Duchess and her beloved twin brother, her dark nemesis and dearest friend, the male half of this androgynous entity⁵¹⁹. » Cela fait forcément de la Duchesse une figure idéalisée. Le fait qu'Antonio ait ouvert la pièce avec une comparaison entre un bon et un mauvais gouvernement nous amène d'autant plus à relier la Duchesse au premier et Ferdinand au second. Plus encore, Ferdinand fait figure de véritable monstre. Lorsqu'il surprend sa sœur dans sa chambre pour l'accabler reproches, elle lui demande s'il souhaite voir son nouveau mari, et Ferdinand répond : « Yes, if I could change / Eyes with a basilisk⁵²⁰. » Le basilic est un serpent mythique capable de tuer d'un seul regard. Ferdinand poursuit : « The howling of a wolf / Is music to thee »⁵²¹, ce qui annonce sa future lycanthropie. Même si Webster souligne que c'est un trouble mental et non un phénomène surnaturel, Ferdinand s'identifie à une créature paranormale pendant l'acte V : « They call lycanthropia⁵²². » Si l'on adopte une position qui défend que le règne et le mariage de la Duchesse relèvent de la faute tragique, *l'hubris*, qui a provoqué la tragédie, sa mort devrait signer un retour à la normale. Au lieu de quoi, les meurtres s'enchaînent, les cadavres s'amoncellent sur scène, la pièce prend un tournant résolument sombre et proto-gothique⁵²³ et le Cardinal se révèle assassin en empoisonnant Julia, tandis que Ferdinand accomplit des actes terrifiants :

In those that are possessed with't there o'erflows
Such melancholy humor they imagine
Themselves to be transformèd into wolves,

⁵¹⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.118-120.

⁵¹⁷ Claire Guéron, « Authorising Laughter in *The Duchess of Malfi* » in *The Duchess of Malfi: Webster's Tragedy of Blood*, éd. Pascale Drouet et William C. Carroll (Paris : Belin, 2018), 205.

⁵¹⁸ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.1.357-58.

⁵¹⁹ Cecilia Istria-Dorland, « 'Fix[ing] a general eclipse': Reflections on Staging *The Duchess of Malfi* » in *The Duchess of Malfi: Webster's Tragedy of Blood*, éd. Pascale Drouet et William C. Carroll (Paris : Belin, 2018), 291.

⁵²⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.86-87.

⁵²¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.88-89.

⁵²² Webster, *The Duchess of Malfi*, V.2.6.

⁵²³ Sophie Lemerrier-Goddard, « Webster, *The Duchess of Malfi* (1613-14) », ENS de Lyon, année scolaire 2018-2019.

Steal forth to churchyards in the dead of the night
 And dig dead bodies up – as two nights since
 One met the Duke ‘bout midnight in a lane
 Behind Saint Mark’s Church, with the leg of a man
 Upon his shoulder; and he howled fearfully,
 Said he was a wolf [...] ⁵²⁴.

Si les femmes sont souvent décrites comme ayant une nature instable et proche de la maladie, c’est ici plutôt le cas de Ferdinand : « In those that are possessed with’t there o’erflows / Such melancholy humor they imagine / Themselves to be transformed into wolves ⁵²⁵. » La mélancolie fait partie des maladies relevant de la théorie des humeurs et doit son origine à un excès de bile dans le sang. La scène décrite rassemble différents éléments censés susciter l’effroi : « churchyards », « dead of the night », « midnight ». L’espace spatio-temporel prépare le public à des événements effrayants, en l’occurrence, l’exhumation de corps : « dig dead bodies up ». Les plosives et l’accumulation de monosyllabes injectent un rythme effrayant à ce vers et accentuent le motif du monstrueux. Comme pour montrer que Ferdinand correspond aux symptômes de la maladie qu’il décrit, le docteur répète en réalité la même scène en donnant des détails plus spécifiques, d’abord en ce qui concerne le lieu, (« steal forth to churchyards » devient « behind Saint Mark’s Church »), le temps (« the dead of the night » devient l’heure fatidique « midnight »), tandis que « dig dead bodies up » prend une image plus grotesque et terrifiante avec « with the leg of a man / Upon his shoulder ». Au-delà de l’effroi qu’elle est censée éveiller chez le spectateur, cette transformation effrayante n’est pas sans lien avec la position politique de Ferdinand, puisqu’elle permet de faire de son personnage la métaphore littérale d’un monstre politique : « Through Ferdinand’s monstrous metamorphosis, it is the corruption of the whole state, and beyond it, of humanity as a whole, that Webster exhibits (*monstrare*) and warns us against (*moner*) [...] » ⁵²⁶. Cette transformation peut également nous amener à comparer Ferdinand et Lycaon, dont les fautes ont fait basculer le monde dans l’âge de fer ⁵²⁷. Cette conclusion de la pièce nous amène à reconsidérer les mots de Bosola à la vieille femme lorsqu’il la critiquait. Il décrivait alors des monstres sous forme animale, et soulignait toute la fascination malsaine qu’ils peuvent provoquer avant de parler des monstres humains :

But in our own flesh, though we bear diseases
 Which have their true names only ta’en from beasts,
 As the most ulcerous wolf and swinish measles,

⁵²⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.2.8-16.

⁵²⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.2.8-10.

⁵²⁶ Griffin, « The Melancholy Body Politic », 140.

⁵²⁷ McAlindon, *English Renaissance Tragedy*, 187.

Though we are eaten up of lice and worms,
And though continually we bear about us
A rotten and dead body, we delight
To hide it in rich tissue⁵²⁸.

Cette critique semble d'abord emprunte de misogynie puisqu'elle s'adresse à une femme maquillée et annonce l'arrivée de la Duchesse qui dissimule sa grossesse sous ses vêtements (« a loose-bodied gown »⁵²⁹). Cependant, on peut y voir une forme d'ironie tragique qui préfigure l'attitude bestiale de Ferdinand, notamment avec la mention du loup (« the most ulcerous wolf »). Si la Duchesse n'est pas la meilleure dirigeante politique qui soit pour ses sujets, elle fait figure de modèle comparée à ses frères. Mais le fait qu'elle ne soit pas imaginée comme l'incarnation même du bien en politique n'est pas forcément misogyne, bien au contraire. T. Jankowski déplore d'ailleurs le fait que la Duchesse ne soit envisagée qu'en des termes manichéens au lieu d'être considérée comme n'importe quel autre personnage de son rang :

When critics do consider the Duchess as ruler, they seem to be more concerned with whether she should be labelled as a 'good' or a 'bad' ruler than with the broader political implications of the play and her place within it⁵³⁰.

Les stéréotypes associés aux reines sont alors peut-être à nuancer, puisqu'ils concernent également d'autres personnages qui présentent les mêmes défauts, ou commettent de pires actions.

La tendance des reines à céder à leurs passions ne signifie pas que leur attitude soit condamnable. Dans *Dido*, si Didon est représentée comme une reine plus soucieuse de ses amours que du bonheur de son peuple, les personnages masculins peuvent difficilement être considérés comme des modèles pour autant. Y. Peyré le souligne en comparant la version du mythe que donne Marlowe et celle qui lui a servi de source, à savoir l'*Enéide* de Virgile :

[...] Marlowe, dans la narration de la prise de Troie, présente un héros moins glorieux que celui de Virgile. [...] Ses faits d'armes et ses combats sont bien plus développés dans l'*Enéide* (II. 314-17 ; 347-401 ; 407-68) que dans *Dido*, où ils n'occupent que trois vers (II.i.210-12)⁵³¹.

En effet, l'Enée de Marlowe se plaint beaucoup, contrairement à celui de Virgile : « Ses lamentations excessives obligent ses compagnons à le secouer, de peur qu'il ne se couvre de

⁵²⁸ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.1.52-58.

⁵²⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, II.1.68.

⁵³⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 149.

⁵³¹ Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, 57.

ridicule [...]»⁵³². » C'est le cas par exemple d'Achate : « Æneas, see, here come the citizens. / Leave to lament, lest they laugh at our fears⁵³³. » Si l'on considère que les plaintes et les lamentations sont des attitudes jugées comme féminines à la Renaissance, celui-ci adopte une attitude féminine bien avant sa rencontre avec Didon. Alors même qu'il n'est pas encore apparu sur scène, Vénus le présente ainsi, alors qu'elle prévoit de le rencontrer : « Here in this bush disguised will I stand, / Whiles my Aeneas spends himself in complaints / And heaven and earth with his unrest acquaints⁵³⁴. » En comparaison, Didon dirige un royaume puissant qu'elle a su jusqu'ici défendre et faire prospérer : « Her Carthage supplies a model of empire that preceded Rome, as it grew from a simple trading post to a major Mediterranean power, controlling much of northwest Africa, southern Spain, Sicily, Sardinia, and Corsica⁵³⁵. » Enée semble en réalité coupable d'avoir détruit cette stabilité. Le mythe lui-même incite à penser Enée devait abandonner Didon pour pouvoir construire une nouvelle civilisation et un nouvel ordre⁵³⁶, mais Marlowe ne conclut pas sa pièce ainsi et donc minimise, voire supprime, cet aspect du mythe pour ne faire d'Enée qu'un coupable : « Though Marlowe's Aeneas leaves Carthage in flames, he never reaches Italy. No goal is attained to justify the suffering and destruction⁵³⁷. »

Jupiter, qui est également une figure royale et, qui plus est, un dieu, préfère également l'amour au devoir, comme le montre Sara Munson Deats dans son analyse de la première scène : « Significantly, in this scene it is Venus, the Goddess of Love and Beauty and thus traditionally the most 'feminine' of the gods, who paradoxically exhorts Jupiter to fulfil his 'masculine duty'⁵³⁸. » Effectivement, elle lui reproche de négliger son devoir pour passer du temps avec Ganymède : « Ay, this is it: you can sit toying there, / And playing with that female wanton boy⁵³⁹ ». Les verbes « to toy » et « to play » donnent une image infantilisante du roi des dieux. Si Didon n'est pas posée en exemple, elle n'est pas une exception dans la pièce, d'autant plus que les hommes ne sont pas des modèles non plus. Ce n'est donc peut-être pas tant le règne des femmes que Marlowe critique qu'une exploration de la tension entre amour et devoir politique. En effet, les reproches qui semblent incomber à Didon parce qu'elle est un personnage féminin, à savoir le fait qu'elle préfère l'amour à son pays, ne lui sont pas réservés : « Significantly, therefore, the first example of excessive passion ruling

⁵³² Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, 59.

⁵³³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.37-38.

⁵³⁴ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, I.1.139-41.

⁵³⁵ Williams, « Dido, Queen of England », 33.

⁵³⁶ Adelman, *The Common Liar*, 71.

⁵³⁷ Godshalk, « Marlowe's Dido, Queen of Carthage », 14.

⁵³⁸ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 195.

⁵³⁹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, I.1.50-51.

reason is not the smitten Queen of Carthage or even her enamoured sister Anna, but that classical patriarchal icon, Jupiter, King of Gods. »⁵⁴⁰ En réalité, la comparaison entre Didon et Jupiter permet davantage d'excuser Didon qui a aimé un héros de guerre sous l'effet d'un enchantement que celui du roi des dieux, dont aucun état second ne justifie l'attitude : « Certainly, Jupiter's dotage for Ganymede is adulterous, homoerotic, and politically irresponsible⁵⁴¹. » L'attitude de Didon devient alors bien moins condamnable, voire excusable.

Dans *Antony and Cleopatra*, Rome et l'Égypte sont souvent opposées et elles incarnent différentes passions. C'est le cas notamment dans l'acte II où la pièce effectue un constant va-et-vient entre les deux royaumes. Les mises en scène comme celles d'Iqbal Khan en 2017 avec la RSC ou de Jonathan Munby en 2015 au Globe utilisent d'ailleurs des lumières assez chaudes pour les scènes censées se dérouler en Égypte et des couleurs plus froides pour Rome. Nous avons déjà relevé l'opposition entre Rome, supposée symboliser l'ordre, la masculinité et la stabilité, et l'Égypte, empire des sens dirigé par une femme⁵⁴². Mais il est intéressant de constater que les Romains font parfois preuve des mêmes défauts que ceux qu'ils reprochent aux Égyptiens. Dans la scène 7 de l'acte II par exemple, les Romains festoient autour d'un banquet, ils boivent et chantent ensemble une chanson dédiée au dieu Bacchus avant de tous finir ivres :

Come, thou monarch of the vine,
Plumpy Bacchus with pink eyne!
In thy vasts our cares be drowned;
With thy grapes our hairs be crowned.
Cup us till the world go round!
Cup us till the world go round⁵⁴³!

En comparaison, les fêtes égyptiennes sont décrites mais ne sont jamais montrées sur scène. Cela fait perdre de la légitimité et de la crédibilité à l'ordre romain, qui par ailleurs est mené par un jeune homme. Octave est désigné comme « scarce-bearded Caesar »⁵⁴⁴, ce qui avant même de le voir sur scène le fait apparaître comme un petit garçon ; il est le fils adoptif de César alors que Cléopâtre descend d'une longue lignée de rois : « And if Antony is significantly older than Octavius, Cleopatra has the aura of an age which outdistances them both: compared to her, Octavius and his family are parvenus⁵⁴⁵. » J. Dusinger s'oppose à la

⁵⁴⁰ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 195.

⁵⁴¹ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 195.

⁵⁴² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 148. Voir également la page 25 de cette étude.

⁵⁴³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.7.113-18.

⁵⁴⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.22.

⁵⁴⁵ Adelman, *The Common Liar*, 138.

vision selon laquelle Rome représenterait la civilisation face à l’Egypte et triompherait contre cette dernière, c’est même l’inverse, justement parce que le royaume est dirigé par une femme :

Shakespeare saw the nature of women as the inevitable product of their powerlessness in a masculine world, but he also saw it as the guardian of a civilisation which had moved beyond the primitive struggle of brute strength⁵⁴⁶.

C’est effectivement ce qui différencie la stratégie de Cléopâtre, qui parle toujours avec les ambassadeurs de Rome⁵⁴⁷, soit pour négocier, soit pour protéger sa position. On constate donc une différence entre sa réaction violente et jalouse face au messenger venu lui annoncer le mariage d’Antoine au début de la pièce, et sa posture de reine quand elle est face à des ambassadeurs et que son pays est menacé :

If your master
Would have a queen his beggar, you must tell him
That majesty, to keep decorum, must
No less beg than a kingdom. If he please
To give me conquered Egypt for my son,
He gives me so much of mine own as I
Will kneel to him with thanks⁵⁴⁸.

Cléopâtre négocie avec les messagers de Rome là où Antoine est plus prompt à la violence, comme lorsqu’il provoque Octave en duel⁵⁴⁹ :

His coin, ships, legions,
May be a coward’s, whose ministers would prevail
Under the service of a child as soon
As i’t’h’ command of Caesar. I dare him therefore
To lay his gay caparisons apart
And answer me declined, sword against sword,
Ourselves alone. I’ll write it. Follow me⁵⁵⁰.

Peut-être ne faut-il alors pas seulement comparer l’Egypte et Rome, ou Cléopâtre et Octave, mais aussi les deux personnages principaux de la pièce qui sont souvent désignés comme les archétypes de la masculinité et de la féminité :

For it may be reminded here that in all of Shakespeare’s plays composed of two names (*Romeo and Juliet*, *Troilus and Cressida*) the status of the two is not equal, as the plot subsequently reveals: the female figure is usually stronger (albeit not more central) than the masculine one, even though the latter comes first, thus

⁵⁴⁶ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 304.

⁵⁴⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1 ; III.13 ; V.2.

⁵⁴⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.15-21.

⁵⁴⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.1.3.

⁵⁵⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.22-28.

making the 'and' linking them most ambiguous: it divides as much as it unites. *Antony and Cleopatra* does not escape this rule⁵⁵¹.

Si le titre de la pièce nous invite à comparer les deux personnages, on constate que ce n'est pas Cléopâtre qui est la plus soumise à ses passions, contrairement aux attentes, et qu'elle s'avère une souveraine bien plus mesurée et avisée qu'Antoine ne l'est comme général et ce dès la première scène de la pièce⁵⁵². Alors qu'un messenger arrive et annonce des nouvelles de Rome, Antoine refuse de les écouter, mais Cléopâtre insiste : « Nay, hear them Antony. / Fulvia perchance is angry, or who knows / If the scarce-bearded Caesar have not sent / His powerful mandate to you [...] »⁵⁵³. » T. Jankowski dénonce le fait que la critique ne voit dans cette réplique que l'inquiétude d'une amante jalouse de la femme d'Antoine et désireuse de le garder auprès d'elle. Elle rappelle d'ailleurs : « Fulvia, more importantly than being Antony's wife, is a renegade whose army threatens Rome⁵⁵⁴. » C'est donc en femme politique et non en amante que Cléopâtre réclame que les messagers reviennent : « Call in the messengers! As I am Egypt's Queen »⁵⁵⁵. Elle souhaite connaître les nouvelles parce qu'elle est reine : « The final sense of this scene is of a woman ruler – 'Egypt's Queen' – who *wants* to know what the news of her world is and is prevented from knowing by her lover⁵⁵⁶. » Elle agit donc en souveraine raisonnée, et non en amoureuse guidée par sa passion. Si elle semble parfois agir sous le coup de la colère, comme avec l'esclave qui lui rapporte le mariage d'Antoine et Octavie, celle d'Antoine est bien plus à craindre. Ainsi, lorsqu'il surprend Cléopâtre et Thidias en train de parler, il exige que ce dernier subisse les pires châtiments : « Whip him, fellows, / Till like a boy you see him cringe his face / And whine aloud for mercy⁵⁵⁷. » Sa tyrannie s'exprime par des actes. Il n'épargne pas davantage ses propres hommes : « [...] tell him he has / Hipparchus, my enfranchised bondman, whom / He may at pleasure whip or hang or torture, / As he shall like to quit me⁵⁵⁸. » La polysyndète ajoute un effet d'insistance qui le fait passer pour un tyran. Par ailleurs, plusieurs changements par rapport aux sources distancient Cléopâtre de ce rôle de tentatrice ou de magicienne qui emprisonnerait les hommes et les détournerait de leurs devoirs. Shakespeare choisit plutôt de mettre Antoine face à ses erreurs et de montrer en quoi son échec résulte d'un choix personnel et non d'une

⁵⁵¹ Gauer, « Antony and Cleopatra: West versus East », 1.

⁵⁵² « Compared to her, in this first scene Antony is in danger of appearing an overexcited man eager to humor his lover, and not a ruler in his own right », Bruschi and Reboli, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 37.

⁵⁵³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.20-23.

⁵⁵⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 151.

⁵⁵⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.30.

⁵⁵⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 151.

⁵⁵⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.104-6.

⁵⁵⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.153-56.

irrésistible attraction exercée par Cléopâtre : « Antony is presented as volatile; paradoxically, he takes the position traditionally ascribed to Cleopatra [...] By contrast, Cleopatra's steadiness of heart begins to outline a constancy usually assigned to masculinity⁵⁵⁹. » Cléopâtre ne parle que d'Antoine et rejette même ses anciens amants (« Did I, Charmian, / Ever love Caesar so⁵⁶⁰? ») alors qu'Antoine délaisse Cléopâtre suite à la mort de Fulvie, épouse ensuite Octavie, qu'il abandonne pour retourner auprès de Cléopâtre. La reine d'Égypte n'est qu'une excuse pour Antoine afin de fuir les conséquences de ses mauvais choix ; il est en réalité tout à fait capable de prendre des décisions sans lui obéir aveuglément, puisqu'il l'a quittée malgré ses protestations dans la scène 3 de l'acte I et a épousé Octavie : « These strong Egyptian fetters I must break, / Or lose myself in dotage⁵⁶¹. » Il serait donc réducteur d'imaginer Cléopâtre comme une tentatrice rusée et Antoine comme sa victime : « As Shakespeare forges Antony's mercurial nature, he identifies his blind inconstancy as the defining characteristic motivating his choices, progressively freeing the female characters from being the catalysts of his actions⁵⁶². » Cela se ressent particulièrement à la fin de la pièce, car face à la défaite, les deux héros adoptent des positions très différentes ; Cléopâtre veut mettre son fils sur le trône d'Égypte (« [she] craves / The circle of the Ptolemies for her heirs »⁵⁶³), elle agit en fine stratège et non de façon irraisonnée comme Anthony⁵⁶⁴, qui provoque sans cesse Octave.

Les reines ne sont donc pas dépeintes par les dramaturges comme de mauvaises dirigeantes, surtout quand on les compare aux autres figures politiques des pièces dont elles sont issues. La cause principale de leur chute vient davantage de ces personnages qui ont cherché à annihiler le pouvoir féminin. Une fois ce pouvoir détruit, le nouvel ordre n'est pas synonyme de paix retrouvée comme il devrait normalement l'être dans la tragédie ; c'est ce que l'on peut notamment constater dans *Dido, Queen of Carthage* qui se conclut sur trois suicides, dont personne n'est témoin, ou avec *The Duchess of Malfi*, où les planches se transforment en un bain de sang. La fin tragique des reines ne mène donc pas à un ordre nouveau et plus équilibré. Certains stéréotypes associés aux femmes, comme la propension à privilégier leur passion ou à se laisser diriger par leurs émotions, sont soit minimisés parce que des actions similaires sont perpétuées par des personnages masculins, soit célébrés là où

⁵⁵⁹ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 417.

⁵⁶⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.69-70.

⁵⁶¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.2.122-23.

⁵⁶² Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 417.

⁵⁶³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.12.17-18.

⁵⁶⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 160.

ils étaient plutôt conspués parce que la pièce donne à voir un ordre politique masculin où l'émotion est complètement absente, c'est le cas par exemple de *Macbeth*.

Pour conclure, si les femmes étaient déjà perçues comme des archétypes diamétralement opposés, soit saintes soit prostituées, le phénomène semble encore accru pour les reines :

Perceived and portrayed as the Other, the exotic counterpart by which masculinity can either rise or fall, femininity – and the power exuding from it – becomes extreme in nature (it is either intoxicating or purifying) and is measured in terms of its sensual appeal⁵⁶⁵.

Les souveraines paraissent alors dépeintes comme des créatures mythiques ou dépravées, ce qui permet de ne pas les critiquer de façon directe mais de tout de même remettre leur pouvoir en question. On constate que ce discours élogieux ou calomnieux émane souvent de personnages secondaires, comme Enobarbus dans *Antony and Cleopatra* par exemple, ce qui pousse le public à participer et à s'interroger pour adhérer ou non aux discours de ces personnages. C'est un procédé habituellement plus commun à la comédie qu'à la tragédie, sans doute parce que la tragédie autorise habituellement ses personnages à parler pour eux-mêmes à travers des monologues par exemple⁵⁶⁶. Les reines demeurent des personnages mystérieux, souvent définies par le discours qui est fait d'elles ou par comparaison avec les personnages qui les entourent. Ceux-ci ont souvent des caractères et des agissements bien plus extrêmes qu'elles, ce qui en fait les véritables monstres politiques des pièces étudiées. Macduff, au moment de tuer Macbeth, lui dit d'ailleurs : « We'll have thee, as our rarer monsters are, / Painted upon a pole, and underwrit, / 'Here may you see the tyrant'⁵⁶⁷. » Cette comparaison permet de comprendre que le pouvoir et la figure des reines, aussi fascinants et angoissants puissent-ils être, sont en fait bien trop complexes et variés pour être réduits à deux pôles opposés : « Like the male characters the women are complex and flawed, like them capable of passion and pain, growth and decay⁵⁶⁸. » Cette nuance nous éloigne des images stéréotypées que mettait en lumière J. Dusinberre, « woman the goddess or woman the devil »⁵⁶⁹. Les reines sont donc des spectacles inattendus, qui suscitent l'intérêt et la curiosité mais aussi la haine ou la fascination, et à ce titre elles sont dépeintes comme monstrueuses.

⁵⁶⁵ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 413.

⁵⁶⁶ Adelman, *The Common Liar*, 40.

⁵⁶⁷ Shakespeare, *Macbeth*, V.8.25-27.

⁵⁶⁸ Lenz, Greene, et Neely, éd. *The Woman's Part*, 5.

⁵⁶⁹ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 7.

Or, si les monstres attirent le regard, il y a nécessairement un intérêt théâtral, et il convient maintenant de comprendre pourquoi les reines sont des personnages de théâtre par excellence.

III. La royauté féminine comme réflexion métathéâtrale sur le pouvoir

Reines et acteurs semblent par nature provoquer des réactions similaires : « The character as actor is strange, exotic, and therefore an object of both repulsion and attraction⁵⁷⁰. » Les souveraines partagent ces caractéristiques à cause de leur statut ; il semblerait qu'au lieu de résister à cette vision d'exotisme et d'étrangeté dont elles sont investies, elles l'embrassent totalement en devenant elle-mêmes de véritables actrices. Cet enchevêtrement des identités nous amène à nous interroger sur la réflexion métathéâtrale provoquée par la présence et le double jeu des reines sur scène en portant une attention particulière aux liens intimes entre théâtre et pouvoir au féminin. Cette analyse sera l'occasion d'examiner les rapports étroits entre théâtre et politique, en envisageant notamment la royauté comme un art de la représentation et comme une performance du pouvoir : « during the Renaissance, political imperatives were also aesthetic imperatives⁵⁷¹. »

1. La performance du genre

Si, par nature, la position des reines est d'emblée ambiguë, puisque leur statut les pousse à produire une performance à la fois masculine et féminine, et à donner une représentation d'elles-mêmes fondée sur une ambiguïté androgyne, elles l'étaient d'autant plus au théâtre à la Renaissance. Puisque les femmes n'avaient pas le droit de jouer sur scène, les rôles féminins étaient interprétés par des garçons. Pour C. Cook, cela accentue davantage la misogynie de la société dans laquelle les personnages de reines ont été produits : « The stage serves as an apt emblem for the culture as a whole: it is a space from which women are absent, but where they are represented by men »⁵⁷². Effectivement, les femmes n'ont dès lors aucun pouvoir sur l'image qui est donnée d'elles. Plus encore, elles deviennent des personnages dont la représentation ne pourra jamais être totalement satisfaisante et dont l'identité demeure donc mystérieuse et presque ineffable : elles sont d'éternels spectres. Au

⁵⁷⁰ Novy, « Shakespeare's Female Characters », 264.

⁵⁷¹ Tennenhouse, *Power on Display*, 6.

⁵⁷² Cook, « The Fatal Cleopatra », 245.

moment de son suicide, Cléopâtre explique que la mort est une échappatoire pour fuir la honte du vaincu traîné en triomphe à Rome. Elle fait donc imaginer à Iras des pièces qui seraient montées à Rome pour représenter la chute de la reine d’Egypte :

The quick comedians
Extemporally will stage us and present
Our Alexandrian revels; Antony
Shall be brought drunken forth; and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I’th’ posture of a whore⁵⁷³.

La remarque est hautement métathéâtrale, puisque c’est un acteur qui est censé jouer le personnage de Cléopâtre. « Boy » est ici un verbe, ce qui fait du genre une action à accomplir. La reine d’Egypte attire donc l’attention sur le fait que le public assiste à une représentation. Sa remarque paraît ironique puisque c’est un garçon qui récite ces vers. Pour C. Cook, ce passage pointe le fait que Cléopâtre est une fiction qui ne pourra jamais être parfaitement incarnée sur scène et renforce donc l’altérité du féminin :

The boy actor, speaking the lines of the male playwright, draws our attention to the absence of Cleopatra from this scene, the absence which constitutes Cleopatra, constitutes the unrepresentable woman, the unassimilable other⁵⁷⁴.

Cette idée de « squeaking boy » met également en lumière la performance du féminin par les jeunes acteurs. Celui décrit par Cléopâtre utiliserait par exemple une voix plus aiguë pour mieux suggérer la féminité de la reine d’Egypte. On peut imaginer que les acteurs exagéraient ce qui était perçu comme des traits féminins pour mieux incarner leurs personnages et faire oublier leurs corps d’hommes⁵⁷⁵. Cette exagération a pu consolider certains stéréotypes associés au corps de la femme :

In early modern society, women were considered the weaker, feebler versions of their perfect male counterparts. As such, boys were expected to embody a slighter, more delicate frame as an external signifier of womanhood⁵⁷⁶.

Mais cette idée de revêtir des attributs féminins, de prendre des postures féminines interroge nécessairement la performance du genre. Le théâtre doit créer une illusion pour emporter l’adhésion du public :

⁵⁷³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.215-20.

⁵⁷⁴ Cook, « The Fatal Cleopatra », 245.

⁵⁷⁵ Amy Kenny, « The ‘Squeaking Cleopatra Boy’: Performance of the Queen’s Two Bodies on the Early Modern Stage » in *The Palgrave Handbook of Shakespeare’s Queens*. Ed. Kavita Mudan Finn et Valerie Schutte (New York, NY: Springer Science+Business Media, 2018), 507.

⁵⁷⁶ Kenny, « The ‘Squeaking Cleopatra Boy’ », 506-507.

If the actor portraying Cleopatra cannot completely embody her gender or monarchy, he only employs signifiers that are utterly meaningless without their underlying import. Thus, the boy actor portraying Cleopatra creates a liminal space where the audience is aware of the fictive character represented and the body of the actor underneath⁵⁷⁷.

Les personnages de reines sont donc à envisager comme des femmes qui utilisent parfois des attributs masculins, et qui sont représentées par des hommes. Or, ces hommes, pour mieux créer l'illusion théâtrale, se paraient d'attributs féminins. Ce sont donc des personnages complexes. L. Leigh souligne l'intérêt tout particulier des personnages de souveraines dans l'exploration de la notion de genre : « The concept of two bodies extends beyond cross-dressing, language, and powerful female characters to the entire formulation of performing gender and gender as performance⁵⁷⁸. » Elle ajoute que le concept des deux corps de la reine peut dès lors s'étendre à l'acteur : « [...] this doubleness was actualized in the playhouse, where the boy actors also had 'two bodies' – the male body of a boy actor and the female body of the queenly character⁵⁷⁹. » Dans leur seule représentation, les reines deviennent donc des figures transgressives parce qu'elles sont jouées par des acteurs et par conséquent, elles poussent le public à s'interroger sur la capacité d'une femme à représenter une fonction masculine et sur la capacité d'un homme à adopter une posture féminine. Or Judith Butler explique que l'unique fait de distinguer le genre du sexe remet en question la norme patriarcale⁵⁸⁰, donc cette performance seule, à la fois des jeunes acteurs et des personnages de reines, remet en question le patriarcat qui repose sur une hiérarchie entre les genres puisque le genre n'est plus envisagé comme une catégorie stable, innée et essentialisée mais comme une performance qui dès lors devient accessible à d'autres : « Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being⁵⁸¹. » Le genre est donc une performance que le théâtre remet en question.

Bien sûr, les personnages de reines ne sont pas les seuls à interroger les normes de genre et « [...] the excitement – and the danger – of challenging them⁵⁸². » Mais elles sont peut-être plus à même d'illustrer les rapports de pouvoir qui entourent cette performance notamment à cause de l'hostilité qu'elles rencontrent. Marianne Novy souligne la différence de traitement entre les personnages de comédies et de tragédies. Si dans les comédies, les

⁵⁷⁷ Kenny, « The 'Squeaking Cleopatra Boy' », 513.

⁵⁷⁸ Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 22.

⁵⁷⁹ Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 11.

⁵⁸⁰ Butler, *Gender Trouble*, 44.

⁵⁸¹ Butler, *Gender Trouble*, 43-44.

⁵⁸² Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 38.

femmes se travestissent fréquemment (on peut penser à Viola dans *Twelfth Night* ou à Rosalind dans *As You Like It* par exemple) les autres personnages manifestent toutefois de l'amusement quand ils découvrent que les femmes jouaient un rôle⁵⁸³. Les femmes de tragédie qui adoptent une posture masculine, en revanche, rencontrent une bien plus grande méfiance :

In the tragedies, however, the image of the woman as actor is more problematic. The heroes' suspicion of female pretense darkens their view of the women, whether pretending or not. The men's own acting – whether deed or pretense – discourages female participation. When Shakespeare's tragic women do act, the men find it difficult to cooperate or be audience. Thus, the tragic women are often confined to being audience for the hero, mediating the offstage audience's sympathy with their own [...] ⁵⁸⁴.

Il va de soi que cette critique est destinée aux reines dans la mesure où elles ne se travestissent pas pour protéger leur vertu, mais empruntent différents rôles et différentes postures afin d'accroître leur pouvoir. C. Cook explore cette dimension dans *Antony and Cleopatra*, et identifie la différence entre la performance du genre dans les comédies et les tragédies en ces termes :

The play *plays* with gender, and does so in a more comprehensive way than even Shakespeare's cross-dressed romantic comedies. [...] Cleopatra plays with gender, not in order to overcome social or familial obstacles to her union with Antony, but precisely in order to transform conventional definitions, roles, and boundaries into objects of play⁵⁸⁵.

La différence entre les jeunes filles de comédie et les reines de tragédie repose donc sur la subversion d'un ordre. Cette notion fait d'*Antony and Cleopatra* une œuvre plus transgressive. Par exemple, comme dans un jeu de mise en abîme, Shakespeare pousse le public à imaginer une femme, jouée par un homme, déguisée en homme lorsque Cléopâtre raconte une scène de travestissement : « Ere the ninth hour, I drunk him to his bed, / Then put my tires and mantles on him, whilst / I wore his sword Philippan⁵⁸⁶. » Ces vers peuvent désorienter le spectateur qui n'a pas de repère pour attribuer au personnage sur scène une identité complètement masculine ou féminine, puisque l'illusion est constamment soulignée et interrogée :

Consequently, the theatre becomes the vehicle for destabilizing gendered notions of identity and the self, since audiences are able to engage a dual consciousness of

⁵⁸³ Novy, « Shakespeare's Female Characters », 256.

⁵⁸⁴ Novy, « Shakespeare's Female Characters », 256-57.

⁵⁸⁵ Cook, « The Fatal Cleopatra », 261.

⁵⁸⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.21-23.

the boy actor and Cleopatra as both/neither male and female while appearing on stage⁵⁸⁷.

De plus, cette scène montre que pour Cléopâtre, le genre n'est qu'un accessoire de théâtre, au même titre qu'un vêtement ou un objet (« tires », « mantles », « sword ») et permet de jongler avec différentes identités : « She knows she can play at being a man as she plays at being a woman »⁵⁸⁸, et ce exactement comme le fait un acteur.

Contre toute attente, le fait que des acteurs jouent les reines ne constituait peut-être pas un défaut ou un obstacle à l'illusion théâtrale, mais permettait au contraire de mieux explorer les tensions entre le masculin et le féminin incarnées par les souveraines. Didon par exemple, semble être un personnage particulièrement adapté pour les jeunes acteurs, puisque le rôle a été pensé pour eux. La pièce a d'abord été représentée dans un cadre privé, et joué uniquement par des « boy actors »⁵⁸⁹. » Pourtant, comme le souligne S. M. Deats, « [i]n no other Marlowe play does the male hero share his central position with a female protagonist – one who, according to many commentators, brazenly upstages her lover⁵⁹⁰. » Le fait que les personnages féminins soient joués par des garçons n'a donc pas mené les dramaturges à privilégier les personnages masculins, au contraire. Les jeunes acteurs donnaient plutôt aux dramaturges une certaine liberté dans leur écriture des personnages féminins :

The boy actor gave the dramatist more freedom to imagine what women were like without having to accomodate their imagined likeness to the whims and preconceptions not only of a woman actress, but of the audience, about what is proper for a woman to say whoever she might be acting⁵⁹¹.

On peut donc estimer que les personnages de reines jouissent d'une plus grande liberté de parole que leurs premières spectatrices, parce qu'elles sont jouées par des hommes. De plus, cette situation pouvait potentiellement mener le public à ne pas se focaliser sur un corps féminin, objet de fantasmes et de reproches, mais davantage sur le caractère des personnages, leur usage du pouvoir, leur autorité et le caractère profondément complexe de leur position.

Néanmoins, les reines représentent des personnages peut-être plus à même d'interroger la notion de genre parce que l'illusion est plus difficile à créer. Si les jeunes filles de comédie étaient jouées par de jeunes hommes, l'androgynie propre à la jeunesse rendait probablement l'illusion et donc la performance plus facile⁵⁹². On ne connaît pas l'âge des

⁵⁸⁷ Kenny, « The 'Squeaking Cleopatra Boy' », 510.

⁵⁸⁸ Cook, « The Fatal Cleopatra », 253.

⁵⁸⁹ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 193.

⁵⁹⁰ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 194.

⁵⁹¹ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 270.

⁵⁹² Berggren, « The Woman's Part », 24.

reines, mais le fait qu'elles soient mariées, veuves et mères laisse entendre qu'elles sont plutôt d'âge mûr, on pourrait donc supposer qu'elles sont censées avoir une féminité plus marquée. Contre toute attente, le corps d'un homme pouvait potentiellement apporter une dimension supplémentaire à la présence des reines sur scène :

Height equates to power, giving one possible example of how the natural body of the boy might contribute to the queenly body of the character. [...] If boy players often were tall for average women, this takes on a special significance when the role is a queen given the equation of high stature and strength⁵⁹³.

Le choix d'un acteur pouvait également étoffer la profondeur du personnage qu'il jouait en fonction des autres rôles qu'il avait interprétés. Roberta Baker indique que parmi les premiers acteurs à avoir joué la Duchesse de Malfi se trouve certainement Richard Robinson, lequel jouait habituellement des rôles principaux féminins, notamment tragiques, au sein de la troupe des *King's Men*. L'acteur est apparu dans des pièces telles que *The Second Maiden's Tragedy* de Thomas Middleton, *Catiline* de Ben Jonson, *Bonduca* de John Fletcher ou *The Devil's an Ass* de Ben Jonson, et incarnait des personnages féminins nobles qui opposent une résistance farouche au patriarcat, à l'injustice masculine, et qui affrontent la mort avec courage⁵⁹⁴. De la même façon, Richard Sharpe, l'un des premiers acteurs à avoir joué la Duchesse, avait interprété les rôles féminins principaux dans quatorze pièces, et notamment de grandes héroïnes amoureuses ; or ce sont toutes ces héroïnes qui étaient convoquées par la seule présence de l'acteur quand la Duchesse de Malfi apparaissait sur scène⁵⁹⁵. Que les acteurs qui jouent les reines puissent contribuer à renforcer une image de pouvoir nous incite à une réflexion sur les enjeux politiques qui se donnent à voir dans la mise en scène du pouvoir.

⁵⁹³ Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 18.

⁵⁹⁴ Roberta Barker, « 'The Spirit of Greatness or of Woman': The Duchess of Malfi in the Repertoires of Her First Players » (Présenté au colloque « John Webster's The Duchess of Malfi Reconsidered », ENS de Lyon, 13 décembre 2018).

⁵⁹⁵ Barker, « 'The Spirit of Greatness or of Woman': The Duchess of Malfi in the Repertoires of Her First Players » (Présenté au colloque « John Webster's The Duchess of Malfi Reconsidered », ENS de Lyon, 13 décembre 2018).

2. La mise en scène du pouvoir

Pour être identifié comme une figure de pouvoir, il faut l'incarner, « to be a queen is to perform queenship »⁵⁹⁶, tout comme pour être identifié comme homme ou comme femme il faut donner une certaine performance : « Masculinity and femininity require of men and women that they learn their parts and give a satisfactory performance⁵⁹⁷. » Or, Elisabeth elle-même a joué le rôle d'une reine pour en être une, devenant peut-être ainsi une source d'inspiration pour les dramaturges :

Other scholars have recognized that the ideas behind the 'theater' of Queen Elizabeth's gender-blurring rule were actualized in the playhouse through Shakespeare's use of cross-gender disguise and sometimes in his female characters' execution of power⁵⁹⁸.

La souveraine maîtrisait ainsi ses apparitions en public pour en faire de véritables représentations théâtrales :

Elizabeth also recognized that kingship was theatrical and involved the successful performance of a public role. [...] Her public appearances were carefully orchestrated and marked by display. If this was the great age of theatre, the Queen was perhaps its principal performer⁵⁹⁹.

Il arrivait également que la reine joue son propre rôle dans les divertissements donnés à la cour⁶⁰⁰. Elisabeth elle-même a souligné l'importance de la mise en scène du pouvoir monarchique et mis en valeur sur les liens intrinsèques qui unissent la représentation théâtrale et la représentation politique :

Elizabeth: For we Princes are set as it were upon stages, in the sight and view of all the world. The least spot is soon spied in our garments, a blemish quickly noted in our doings. It behoveth us therefore to be careful that our proceedings be just and honourable⁶⁰¹.

La royauté emprunte donc les mêmes techniques que le théâtre : « The costumes and accoutrements of the various portraits served to stress some particular aspect of the queen's royal persona⁶⁰². » Le pouvoir est donc une question de représentations, de vêtements et de

⁵⁹⁶ Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 11.

⁵⁹⁷ Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 243.

⁵⁹⁸ Leigh, « Stagecraft and Statecraft », 13.

⁵⁹⁹ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 5.

⁶⁰⁰ Berry, *Of Chastity and Power*, 85.

⁶⁰¹ Elizabeth I, 12 Novembre 1586. Frederick Chamberlin, *The Sayings of Queen Elizabeth* (Londres, 1923), 242.

Cité par Rinehart, « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth », 5.

⁶⁰² Jankowski, *Women in Power*, 66.

symboles, en des termes autant politiques qu'artistiques ; car si le pouvoir découle d'une transmission monarchique ou d'une autorité conférée par certaines institutions, il dépend aussi d'une performance et donc d'un effet produit sur le spectateur qui le pousse à reconnaître en la personne qui est mise en scène une figure d'autorité, parce qu'elle en a tous les attributs. Le pouvoir affiche les symboles du pouvoir, et c'est pour cette raison qu'il est respecté.

Les reines se parent donc d'attributs qui permettent de faire valoir leur prestige et leur pouvoir politique. On remarque par exemple que dans *Dido, Queen of Carthage*, la venue de la reine est annoncée par le faste qui accompagne sa personne : « See, where her servitors pass through the hall, / Bearing a banquet: Dido is not far⁶⁰³. » La didascalie précise d'ailleurs qu'elle n'apparaît pas seule : « Enter DIDO, ANNA, IARBAS, and TRAIN ». L'éclat de la scène dépend du metteur en scène et du nombre de figurants qu'il ou elle imagine pour constituer le cortège. Didon est consciente de la puissance des accessoires qui symbolisent le pouvoir, puisque régulièrement, elle en offre à Enée comme marque de haute estime ou de haut rang : « Warlike Æneas, and in these base robes! / Go fetch the garment which Sichæus ware⁶⁰⁴. » Lors de la scène de la caverne, elle désire en faire un roi et lui donne donc des bijoux qui symbolisent cette nouvelle fonction : « Hold, take these jewels at thy lover's hand⁶⁰⁵. »

Cléopâtre semble particulièrement consciente de ce lien entre théâtre et politique. Au cours de la pièce, elle occupe une position doublement théâtrale puisqu'elle est un spectacle à la fois pour le public venu assister à la pièce et pour les autres personnages : « All too aware of how monarchs must perform for their people, Cleopatra is eternally invested in the public display of emotions rather than the private experience of them⁶⁰⁶. » Cléopâtre n'est jamais montrée seule sur scène, elle est donc en constante représentation. Par conséquent, le personnage demeure un mystère pour les spectateurs car ses pensées demeurent inconnues : « The play's forty-four scenes do not feature a single soliloquy or even an aside from Cleopatra, which is exceptional for Shakespeare's protagonists⁶⁰⁷. » Le public reste toujours témoin de ses actions. Lorsque Thidias vient lui apprendre les intentions de César, il réclame à parler en privé et elle refuse :

CLEOPATRA : Caesar's will?

⁶⁰³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.70-71.

⁶⁰⁴ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.79-80.

⁶⁰⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.1.61.

⁶⁰⁶ Kenny, « The 'Squeaking Cleopatra Boy' », 506.

⁶⁰⁷ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 211.

THIDIAS : Hear it apart.

CLEOPATRA : None but friends. Say bodily⁶⁰⁸.

Au cours de cette scène, Cléopâtre se place dans une position d'actrice. Lorsque Thidias lui parle au nom d'Octave, elle accepte de jouer un nouveau rôle, celui d'une reine manipulée par Antoine, pour s'attirer les bonnes grâces de l'ennemi :

THIDIAS : [Caesar] knows that you embrace not Antony
As you did love, but as you feared him.

CLEOPATRA : Oh !

THIDIAS : The scars upon your honour, therefore, he
Does pity as constrained blemishes,
Not as deserved.

CLEOPATRA : He is a god and knows
What is most right. Mine honour was not yielded
But conquered merely⁶⁰⁹.

Au-delà de ce jeu, Cléopâtre garantit également l'approbation de son public en présentant aux spectateurs une image très soignée de sa personne. Cette mise en scène n'est pas qu'esthétique mais ouvertement politique ; elle sert de processus de légitimation. Il est plusieurs fois rapporté qu'elle se présente devant son peuple dans des mises en scène grandioses et impressionnantes, avec Antoine par exemple, comme raconté par Octave :

CAESAR : I'th' market-place, on a tribunal silvered,
Cleopatra and himself in chairs of gold
Were publicly enthroned. At the feet sat
Caesarion, whom they call my father's son,
And all the unlawful issue that their lust
Since then hath made between them. Unto her
He gave the stablishment of Egypt; made her
Of lower Syria, Cyprus, Lydia,
Absolute Queen.

MAECENAS : This in the public eye?

CAESAR : I'th' common showplace where they exercise.
His sons he there proclaimed the kings of kings:
Great Media, Parthia and Armenia
He gave to Alexander; to Ptolemy he assigned
Syria, Cilicia and Phoenicia. She
In th'habiliments of the goddess Isis

⁶⁰⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.48-50.

⁶⁰⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.59-65.

That day appeared, and oft before gave audience,
As 'tis reported, so⁶¹⁰.

Une attention toute particulière est portée sur la dimension publique de la scène : « I'th' market-place », « the public eye », « In'th' common showplace where they exercise. » L'intervention de Mécène accentue l'importance de la dimension publique de la scène et le rôle du peuple qui par sa présence, adhère à ce spectacle et donc rend légitime le pouvoir monarchique. Cette représentation est clairement politique, et elle fait d'ailleurs écho au *Prince* de Machiavel :

De plus, à certains moments de l'année, il est bon de divertir les peuples par des fêtes et par des spectacles ; [...] se trouver quelquefois au milieu de ces gens, et leur donner des témoignages de bonté et de magnificence, avec la précaution, néanmoins, de n'avilir jamais la dignité royale, parce qu'en cette matière, il ne peut y avoir de lacune⁶¹¹.

C'est effectivement un spectacle de « magnificence » qui est ici mis en place. Loin d'avilir « la dignité royale », il la renforce au contraire. On constate d'ailleurs que Cléopâtre est accompagnée de ses enfants, donc de ses héritiers et ceux-ci reçoivent des royaumes. Ce spectacle est également une manœuvre diplomatique et un signe de défiance envers Rome. Cependant, Octave désigne Antoine comme l'instigateur de ce spectacle, d'ailleurs il dit « his sons », et non « her » ou « their ». Pour T. Jankowski, Octave se trompe en pensant que la mise en scène est une idée d'Antoine : « He cannot conceive that a mere female ruler could mount such celebration of power. [...] Yet Shakespeare has shown us that while Antony has no talent for regal spectacles, Cleopatra stages and uses them constantly [...] »⁶¹². » Le célèbre discours d'Enobarbus dans la scène 2 de l'acte II en est un exemple probant. Sa description ressemble à un tableau, chaque élément est à sa place, l'image semble à la fois statique et savamment orchestrée ; Cléopâtre fait ainsi montre de son pouvoir :

The barge she sat in, like a burnished throne,
Burned on the water; the poop was beaten gold;
Purple the sails, and so perfumed that
The winds were love-sick with them; the oars were silver,
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes. For her own person,
It beggared all description: she did lie
In her pavilion, cloth-of-gold of tissue,
O'erpicturing that Venus where we see
The fancy outwork of nature. On each side her

⁶¹⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.6.3-19.

⁶¹¹ Machiavel, *Le Prince*, 106.

⁶¹² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 153.

Stood pretty dimpled boys, like smiling cupids,
 With divers-coloured fans, whose wind did seem
 To glow the delicate cheeks which they did cool,
 And what they undid did.

[...]

Her gentlewomen, like the Nereides,
 So many mermaids, tended her i'th' eyes,
 And made their bands adornings. At the helm
 A seeming mermaid steers. The silken tackle
 Swell with the touches of those flower-soft hands
 That yarely frame the office. From the barge
 A strange invisible perfume hits the sense
 Of the adjacent wharfs. The city cast
 Her people out upon her, and Antony,
 Enthroned i'th' market-place, did sit alone,
 Whistling to th'air, which, but for vacancy,
 Had gone to gaze on Cleopatra, too,
 And made a gap in nature⁶¹³.

L'aspect magique et surnaturel de cette scène a déjà été étudié⁶¹⁴, mais il est également important de se concentrer sur la mise en scène de ce tableau. Cléopâtre se place au centre de cette scène qu'elle a créée (« On each side her »). Les métaux précieux laissent imaginer un spectacle rayonnant et éblouissant pour le spectateur et reflètent le faste dont peut faire preuve la reine d'Égypte : « beaten gold », « the oars were silver », « cloth-of-gold of tissue ». Au-delà du spectacle visuel que la scène est censée provoquer, la synesthésie du discours d'Enobarbus montre que les différents sens du spectateur sont mobilisés, comme l'ouïe, puisqu'il y a de la musique (« to the tune of flutes »), mais aussi l'odorat (« so perfumed that / The winds were love-sick with them », « A strange invisible perfume hits the sense »), et même le toucher, bien que le spectateur ne puisse pas être directement impliqué (« The silken tackle / Swell with the touches of those flower-soft hands »). L'artificialité du spectacle est soulignée : « O'er picturing that Venus where we see / The fancy outwork of nature. » Ce spectacle fascinant et hypnotique suscite l'adhérence : « The city cast / Her people out upon her ». Cette mise en scène permet à Cléopâtre de se distinguer comme une figure d'exception, elle attire tous les regards à elle, ce qu'elle échoue à faire quand Octave la surprend après la mort d'Antoine, puisqu'il s'exclame « Which is the Queen of Egypt⁶¹⁵? » et donc fait du corps de la reine un corps de femme parmi les autres, mais ne reconnaît rien d'exceptionnel en elle. On peut penser que cet événement annonce la chute de la reine d'Égypte, ou qu'il relève d'une autre de ses stratégies pour mieux tromper Octave en se faisant passer pour plus faible qu'elle ne l'est vraiment.

⁶¹³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.201-228.

⁶¹⁴ Voir p. 91.

⁶¹⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.111.

Les reines essaient donc de contrôler la représentation qui est faite d'elles et de leur pouvoir, et ce tout particulièrement dans leurs derniers instants. Les reines étudiées sont toutes des personnages tragiques ; le genre auquel elles appartiennent les condamne. Trois d'entre elles se suicident, une est assassinée. Didon, Cléopâtre et la Duchesse de Malfi connaissent une mort d'autant plus spectaculaire qu'elle se donne à voir sur scène contrairement à celle de Lady Macbeth. La reine d'Ecosse meurt en coulisses dans un cri :

SEYTON : The Queen, my Lord, is dead.

MACBETH : She should have died hereafter:
There would have been a time for such a word⁶¹⁶.

L'annonce de cette mort est laconique, et bien qu'elle inspire à Macbeth une réflexion célèbre⁶¹⁷, aucun hommage n'est porté à Lady Macbeth et son époux qualifie l'événement comme « a word », c'est-à-dire un simple détail. Mais pour les reines régnantes, ces derniers instants marquent l'apothéose de la théâtralité du pouvoir féminin et par conséquent un point culminant des pièces qui portent leurs noms. Car la mort des reines, bien qu'elle soit synonyme d'une élimination de leur personne, est un moment d'affirmation de leur identité et de leur rang, comme on peut l'observer avec Didon :

ANNA: Sweet sister, cease; remember who you are.

DIDO: **Dido I am, unless I be deceived**⁶¹⁸.

L'anastrophe et l'inversion trochaïque mettent en valeur le nom de Didon et donc la revendication de son nom tout en conférant un ton emphatique à ce vers. Plus loin, elle s'exclame « Ay, I must be the murder of myself »⁶¹⁹. L'allitération en [m] et l'assonance en [aj] mettent ce vers en valeur et donnent donc un relief et une certaine solennité au suicide de Didon ; c'est un moment emprunt de poésie et d'affirmation de soi, donc une claire mise en scène de la royauté de Didon qui se réserve une mort grandiose. Didon annonce son suicide et crée donc une tension dramatique qui prépare le public à l'action qui va suivre. Par cet acte, elle cherche également à reprendre le contrôle sur l'image qui est donnée d'elle et d'Enée : « Now, Dido, with these relics burn thyself, / And make Æneas famous through the world / For perjury and slaughter of a queen⁶²⁰. » Elle poursuit donc sa vengeance. Sa volonté

⁶¹⁶ Shakespeare, *Macbeth*, V.5.16-18.

⁶¹⁷ « it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury / Signifying nothing. » Shakespeare, *Macbeth*, V.5.26-28.

⁶¹⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.263-4.

⁶¹⁹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.270.

⁶²⁰ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.292-94.

d'influencer l'histoire et l'image qu'Enée et elle laisseront transparaître à travers le chiasme : « Live, false Æneas! Truest Dido dies⁶²¹. » Pourtant, sa mort, bien qu'impressionnante et spectaculaire, est aussitôt suivie par deux autres suicides qui transforment ce moment solennel en une scène presque absurde :

Marlowe's play, however, expands Dido's death scene to include two other suicides, as Iarbas and Anna sprint after Dido into the love-kindled flames, thus, at least according to produty advocates, rendering the play's catastrophe risible rather than piteous or terrible⁶²².

Ces morts contribuent à restreindre la portée du geste de Didon car les deux autres personnages se suicident pour les mêmes raisons qu'elle, par amour. Elle n'est plus une exception, et son statut ne lui assure plus le devant de la scène. Ce sont les paroles d'Anna qui concluent la pièce, et elles sont dédiées à Iarbas et non à la reine de Carthage : « Now, sweet Iarbas, stay! I come to thee⁶²³. » Personne ne célèbre Didon, à l'exception de Iarbas qui meurt immédiatement après elle ; elle ne semble avoir aucune postérité et être aussi vite oubliée qu'elle est morte. Or, Matthew N. Proser souligne que cette dernière scène est créée par Marlowe car elle ne figure pas dans ses sources :

Two of Marlowe's key changes – the creation of the Anna-Iarbas subplot and the triple suicide in the last scene – swing our attention away from Dido's Vergilian dignity in a tragic death willed her by the gods to a perception of the tragic nature of love in the lives of all the play's principals⁶²⁴.

Bien que Didon tente de retrouver un pouvoir et un éclat dans la mort, et bien que la mise en scène de son suicide soit spectaculaire, elle n'en demeure pas moins réduite à une amoureuse tragique et délaissée, car elle est tout de suite comparée à deux autres personnages de rang inférieur qui se suicident exactement de la même façon et pour les mêmes raisons.

En comparaison, si la mort de Cléopâtre est souvent interprétée comme un acte de désespoir pour rejoindre Antoine dans la mort, son geste est en réalité très politique. Alors que toutes les démonstrations de pouvoir de Cléopâtre avaient jusqu'ici été décrites par d'autres personnages, par exemple par Enobarbus qui racontait sa rencontre avec Antoine ou par Octave qui critiquait son apparition grandiose sur la place publique, sa mort est en

⁶²¹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.312.

⁶²² Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 197.

⁶²³ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, V.1.329.

⁶²⁴ Matthew N. Proser, « *Dido, Queen of Carthage* and the Evolution of Marlowe's Dramatic Style » dans *A Poet and a Filthy Play-Maker: New Essays on Christopher Marlowe*, ed. Kenneth Friedenreich (New York, NY: AMS Pr, 1988), 89.

revanche jouée sur scène, ce qui pour S. Sen lui permet de reprendre le contrôle sur la représentation qui est donnée d'elle :

In having her performances viewed, described and interpreted by others, she has been subject to a critical audience beyond her control. In her final moments, however, she enacts a performance with incontrovertible meaning and effect⁶²⁵.

Donabella vient annoncer à Cléopâtre qu'Octave souhaite l'amener à Rome pour montrer la souveraine vaincue. Or, plus que l'idée de défaite, c'est contre cette représentation qui serait faite d'elle que Cléopâtre s'insurge :

CLEOPATRA : Now, Iras, what think'st thou?
Thou an Egyptian puppet shall be shown
In Rome as well as I. Mechanic slaves
With greasy aprons, rules and hammers shall
Uplift us to the view. In their thick breaths,
Rank of gross diet, shall we be enclouded
And forced to drink their vapour.

IRAS : The gods forbid!

CLEOPATRA : Nay, 'tis most certain, Iras. Saucy lictors
Will catch at us like strumpets, and scald rhymers
Ballad us out o'tune. The quick comedians
Extemporally will stage us and present
Our Alexandrian revels; Antony
Shall be brought drunken forth; and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I'th' posture of a whore⁶²⁶.

Cette peur de Cléopâtre à l'idée d'être montrée en spectacle à Rome est à relier à la pensée de Foucault sur le pouvoir et sa représentation que L. Tennenhouse analyse en ces termes :

[Foucault] uses a figure – the scene on the scaffold – to represent a culture where power worked more effectively through theatrical display than through writing. In such a culture, with neither police force nor standing army to enforce the law, the representation of punishment was itself an important form of power. [...] Such a scene was supposed to create a visible emblem of the king's absolute authority over the body of the condemned⁶²⁷.

C'est cette autorité sur son corps au service du pouvoir d'Octave que Cléopâtre refuse. Elle souligne la situation dégradante dans laquelle une personne de son rang se trouverait en faisant imaginer à Iras des personnages qui sont en bas de l'échelle sociale (« mechanic slaves », « saucy lictors », « quick comedians »). Elle donne une description très précise et

⁶²⁵ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 218.

⁶²⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.206-20.

⁶²⁷ Tennenhouse, *Power on Display*, 13.

détaillée de leur vulgarité et de leur bassesse : « greasy aprons », « rank of gross diet ». Ces adjectifs évocateurs d'une souillure servent à montrer que son image serait salie par une telle humiliation. La reine et Iras sont envisagées comme des marionnettes (« Egyptian puppet ») et l'absence d'agentivité associée à cette image est renforcée par le fait que les deux femmes soient complément d'objet direct dans ce discours : « Mechanic slaves [shall] uplift us to the view », « will catch at us », « ballad us », « stage us ». L'image donnée d'elles dépendrait de personnages extérieurs et serait à la fois stéréotypée et dégradante (« like strumpets », « i'th' posture of a whore »), tandis qu'elles seraient impuissantes. Quand les deux égyptiennes sont sujets de la phrase, elles sont associées à des verbes à la forme passive, qui là encore montre le dénuement dans lequel elles se trouveraient : « shall be shown », « shall we be enclosed », « forced to drink their vapour ». Quand finalement, à la fin de cette tirade, Cléopâtre retrouve une posture agentive en tant que sujet d'un verbe actif, elle n'est plus que la spectatrice impuissante de sa propre aliénation : « and I shall see / Some squeaking Cleopatra boy my greatness ». Elle est dépossédée de son rang, de sa splendeur, et même de son identité. Il n'est donc pas surprenant qu'elle cherche à se les réapproprier et à les affirmer alors qu'elle se suicide. Elle présente cet acte en des termes stratégiques et militaires : « Why, that's the way / To fool their preparation and to conquer / Their most absurd intents⁶²⁸. » Cléopâtre n'avait pas prévu ce moment, mais elle réagit de façon immédiate et appropriée aux circonstances pour contrer les plans de son adversaire, ce qui est clairement politique⁶²⁹, et pour refuser à Octave le privilège du vainqueur : « The victor will frequently be granted the privilege, temporarily at least, of writing his own version of history. In this case, it is a version that makes Cleopatra eternal in the posture of a whore, just as she had feared⁶³⁰. » Ainsi, Cléopâtre nuance et atténue cette position de vainqueur à laquelle Octave peut prétendre parce qu'elle ne le laisse pas manipuler son image ; au lieu de quoi, elle écrit sa propre fin. Antoine prédispose d'ailleurs le public à interpréter le suicide de Cléopâtre dans ce sens, puisqu'alors qu'il la croyait morte, il avait déclaré dans l'acte précédent : « [...] she which, by her death, our Caesar tells / 'I am conqueror of myself⁶³¹.' » Elle refuse d'être représentée à travers une scène dans laquelle elle n'aurait plus aucun contrôle sur elle-même et propose donc un tableau complètement différent de celui qu'Octave a imaginé pour elle :

⁶²⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.223-25.

⁶²⁹ Jankowski, *Women in Power*, 160.

⁶³⁰ Adelman, *The Common Liar*, 54.

⁶³¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.14.62-63.

As the play is about to end, however, she performs in full view of the audience and creates a scene that will be her legacy (within the world of the play and, via the performance of Shakespeare's company, in the *theatrum mundi* beyond it⁶³².)

Face à cette dégradation qui la menace, elle réaffirme constamment sa position en associant son geste à la noblesse de son âme et de son rang, par exemple quand elle s'exclame : « What poor an instrument / May do a noble deed! » ou « Now to that name my courage prove my title! » Puis c'est Charmian qui l'affirme pour elle : « It is well done, and fitting for a princess / Descended of so many royal kings. » Enfin, c'est Octave qui l'admet : « Bravest at the last, / She levelled at our purposes and, being royal, / Took her own way⁶³³. » Sa stratégie réussit puisque la représentation donnée par les Romains n'est plus un spectacle destiné à l'humilier, mais à la célébrer : « Our army shall / In solemn show attend this funeral⁶³⁴ ». La noblesse qu'elle revendique se donne à voir dans les habits qu'elle choisit pour mourir : « Show me, my women, like a queen. Go fetch / My best attires » ; « Give me my robe. Put on my crown. I have / Immortal longings in me⁶³⁵. » Elle ne s'habille pas pour rejoindre son amant, elle revêt tous ses attributs de reine pour mourir en chef d'Etat qu'Octave ne peut vaincre et posséder. Plus encore, elle défie ainsi la mort et entend laisser une image frappante de sa personne dans l'histoire. Elle contrôle en effet son image jusque dans le trépas : « If they had swallowed poison, 'twould appear / By external swelling ; but she looks like sleep⁶³⁶. » Elle préserve ainsi sa légendaire beauté (« As she would catch another Antony »⁶³⁷). Bien qu'elle affirme « My resolution's placed, and I have nothing / Of woman in me. Now from head to foot / I am marble-constant »⁶³⁸, sa mort semble pourtant proclamer sa féminité. Chez Plutarque, Cléopâtre se tue en portant le serpent à son bras ; chez Shakespeare, elle se tue en le portant à sa poitrine, ce qui porte forcément l'attention sur sa morphologie⁶³⁹. Elle prend d'ailleurs une posture maternelle puisqu'elle dit au sujet du serpent : « Dost thou not see my baby at my breast / That sucks me asleep⁶⁴⁰? » Ainsi, elle ne renonce pas à son identité féminine mais la revendique et l'extrapole, ce qui peut être interprété comme un ultime geste de revendication et de défiance face aux Romains :

⁶³² Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 218.

⁶³³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2. 235-36 ; 287 ; 325-26 ; 334-36.

⁶³⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.362-63.

⁶³⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.226-7 ; V.2.279-280.

⁶³⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.344-45.

⁶³⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.346.

⁶³⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.236-38.

⁶³⁹ Kenny, « The 'Squeaking Cleopatra Boy' », 513.

⁶⁴⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.308-9.

Cleopatra makes of death not a conquest over feeling and the body but a culmination of eros and play. The ultimate gesture by which a Roman proves his manhood, his commitment to the abstract over the bodily, becomes for her an affirmation of feminine pleasure⁶⁴¹.

La dimension du plaisir est en effet très présente. Au-delà de l'association entre « to die » et l'orgasme dans l'argot de la Renaissance, le clown dit à Cléopâtre en lui confiant l'aspic : « I wish you the joy o'th' worm⁶⁴². » Elle s'imagine rejoindre Antoine et l'embrasser : « Husband, I come⁶⁴³! » Elle affirme donc son identité féminine et une certaine dimension érotique, tout en construisant un tableau très organisé de son ultime image, et par là, on peut comprendre que sa tirade où elle affirmait n'avoir plus rien d'une femme ne concernait pas sa féminité mais le fait qu'elle soit humaine. Elle aspire à la transcendance : « I am fire and air ; my other elements / I give to base life⁶⁴⁴. » Bien que la pièce porte le nom de Cléopâtre, mais aussi d'Antoine, cette scène de suicide nous incite à voir Cléopâtre comme la véritable protagoniste de la pièce :

Shakespeare not only provides her with the dying speeches but also clear motivation, which ties directly into the play's presentation and engagement with theatricality, and cements her position as protagonist⁶⁴⁵.

La grandeur et la majesté de sa mort sont renforcées par la comparaison avec le suicide d'Antoine qui n'en finit pas et par la discrétion de celui d'Enobarbus⁶⁴⁶. Le titre même de la pièce nous incite nécessairement à mettre la mort des deux amants en perspective. De nombreux points communs peuvent être observés, comme la véléité à rejoindre l'autre dans la mort, puisqu'Antoine pense que Cléopâtre est morte : « But I will be / A bridegroom in my death and run into't / As to a lover's bed⁶⁴⁷. » Les deux amants convainquent également leurs gens de la nécessité de la mort pour fuir l'humiliation, Antoine invoque les mêmes arguments avec Eros que Cléopâtre avec Iras :

Wouldst thou be windowed in great Rome and see
Thy master thus with pleached arms, bending down
His corrigible neck, his face subdued
To penetrative shame, whilst the wheeled seat

⁶⁴¹ Cook, « The Fatal Cleopatra », 264.

⁶⁴² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.278.

⁶⁴³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.287.

⁶⁴⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.288-89.

⁶⁴⁵ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 215.

⁶⁴⁶ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 423.

⁶⁴⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.14.100-102

Of fortunate Caesar, drawn before him, branded
His basness that ensued⁶⁴⁸?

Cependant la mort d'Antoine n'a pas la noblesse de celle de Cléopâtre. Il demande qu'on le tue, mais Eros préfère tourner son arme contre lui-même et les gardes refusent de l'assister. Antoine met également beaucoup de temps à mourir ; deux scènes s'écoulent avant qu'il n'expire. Dans l'adaptation de Jonathan Munby en 2015 au Globe, Antoine se cache les yeux au moment où il demande à Eros de le tuer, ce qui le rend lâche devant le mort, là où Cléopâtre fait preuve de dignité ; on peut entendre le public rire parce qu'Antoine n'arrive pas à mourir. Pour J.-L. Claret, « [I]l s'empêtré dans le pathos grotesque et n'en finit pas de ne pas arriver à mourir, l'autre se redresse et emprunte sa rigidité au marbre des sculpteurs⁶⁴⁹. »

La Duchesse partage avec Cléopâtre une mort théâtrale, puisqu'elle meurt également sur scène. Il est cependant plus surprenant qu'elle en ait la maîtrise. Didon et la reine d'Égypte sont actrices de leur propre mort, parce qu'elle la choisissent. La Duchesse de Malfi, qui meurt certes assassinée, n'échappe pas non plus à cette règle, car elle maîtrise l'image qui est donnée d'elle tout au long de la scène. Elle ne fuit pas et affronte la mort avec courage en demandant par exemple à voir des objets qui y sont associés comme son cercueil : « Let me see it⁶⁵⁰. » Ces accessoires présents sur scène, comme le cercueil ou la corde qui servira à l'étrangler, sont autant d'images macabres destinées à faire frémir le spectateur. Le courage de la Duchesse et sa volonté de les regarder en face forcent donc l'admiration de ce dernier. Plusieurs critiques considèrent que la mort de la Duchesse n'en font pas un personnage tragique et qu'elle ne meurt pas comme un personnage politique mais comme une mère⁶⁵¹. Cette lecture peut néanmoins être contestée, comme l'a soutenu Mary Beth Rose, pour qui la Duchesse est une héroïne tragique car elle affronte la mort au lieu d'implorer pour sa vie⁶⁵². Plus encore, il semble que la Duchesse soit représentée, pour reprendre les mots précédemment associés à Cléopâtre, dans son « infinie variété⁶⁵³ » et qu'elle révèle toute la complexité et la diversité de son personnage au moment de sa mort. Sa position évolue à mesure que la scène progresse. Les premiers mots que Bosola lui adresse sont peu élogieux et insultants, il la tutoie : « I am come to make thy tomb », « Thou art some great woman, sure, for riot begins to sit on thy forehead, clad in grey hairs, twenty years sooner than on a merry

⁶⁴⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.14.73-78.

⁶⁴⁹ Claret, *'Antony and Cleopatra': le cœur et l'armure*, 9.

⁶⁵⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.156.

⁶⁵¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 178-79.

⁶⁵² Rose, « The Heroics of Marriage », 229.

⁶⁵³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.2.246.

milkmaid's⁶⁵⁴. » Dans cette dernière phrase, Bosola ignore la position sociale de la Duchesse en la comparant à une laitière, il se permet des commentaires sur son physique, donc sur son corps naturel et la qualifie en utilisant l'article dégradant « some », niant justement son statut de femme politique. Mais sa position change face à l'attitude de la Duchesse, il reprend rapidement l'usage du vouvoiement : « Here is a present from your princely brothers », « This is your last presence-chamber⁶⁵⁵. » Enfin, il la qualifie finalement de « fair soul » et « sacred innocence⁶⁵⁶. » Nul doute que ce changement d'attitude résulte de la position digne et ferme de la Duchesse face à la mort. Celle-ci affirme de plus en plus son identité, et son identité politique plus particulièrement. Elle demande tout d'abord : « Thou **art** not **mad**, sure. Dost **know** me? / **Yes**. / Who **am** I⁶⁵⁷? » La césure ainsi que la terminaison féminine semblent renforcer sa vulnérabilité, car elle ne termine pas son vers sur une syllabe accentuée et peut alors sembler hésitante. Sa question porte sur la nature de son identité et la présente donc en position de doute tandis que la forme ouverte de la question donne l'occasion à Bosola de répondre de façon méprisante : « Thou art a box of worm-seed, at best but a salvatory of green mummy⁶⁵⁸. » La Duchesse réplique cependant, cette fois-ci avec une question rhétorique et une allusion à son rang et donc à son autorité sur Bosola : « Am I not thy duchess⁶⁵⁹? » Elle s'affirme finalement totalement avec une déclaration courte et assertive : « **I am Duchess of Malfi still**. » Dympha Callaghan interprète ce vers comme un signe de défiance féminine⁶⁶⁰, et Catherine Belsey remarque la charge politique de ce seul vers : « The Duchess, who has no name, is claiming a political place not a personal identity⁶⁶¹. » La phrase est d'autant plus percutante qu'elle commence avec une inversion trochaïque pour finir avec un rythme iambique. Ce mouvement peut illustrer la chute et le regain de noblesse de la Duchesse⁶⁶². Par ailleurs, si la position de la Duchesse est si difficile à analyser – meurt-elle en dirigeante politique, en mère, en épouse, en martyr ? – c'est peut-être justement parce qu'elle incarne au moment de sa mort tous les rôles qu'elle a joués au cours de la pièce. Certes, c'est une victime, ce qu'elle évoque d'ailleurs lorsqu'elle déclare : « In my last will I have not much to give: / A **many hungry guests** have **fed upon** me⁶⁶³. » Elle se désigne

⁶⁵⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.109 ; IV.2.125-27.

⁶⁵⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.154 ; IV.2.159.

⁶⁵⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.326 ; IV.2.340.

⁶⁵⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.114.

⁶⁵⁸ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.115-16.

⁶⁵⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.124.

⁶⁶⁰ Callaghan, « Theatre, Art, the Woman and the Wolf ».

⁶⁶¹ Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama* (Londres: Routledge, 1993), 39.

⁶⁶² Lemercier-Goddard, « Webster, *The Duchess of Malfi* (1613-14) », ENS de Lyon, année scolaire 2018-2019.

⁶⁶³ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.188.

comme objet de la phrase (« me »), lequel est non accentué et donc en position faible, et la terminaison féminine peut rappeler que c'est en tant que femme qu'elle a souffert. Elle se compare par ailleurs à de la nourriture, qui renforce sa position vulnérable. Elle meurt en mère de famille qui s'inquiète pour ses enfants (« I pray thee, look thou giv'st my little boy / Some syrup for his cold, and let the girl / Say her prayers ere she sleep⁶⁶⁴ ») et en épouse aimante (« Knowing to meet such excellent company / In th'other world^{665?} »). Cependant, elle complexifie également son identité de genre. Sa remarque misogyne « I would fain put off my last woman's fault: I'd not be tedious to you⁶⁶⁶ » semble sarcastique, comme pour laisser entendre qu'elle meurt victime des stéréotypes associés aux femmes. Mais elle ne s'y réduit pas, au contraire, elle se place également dans une position masculine, par exemple quand elle dit « Princes' image » ou « princes' palaces »⁶⁶⁷, elle met sa position en valeur et se compare à ces princes puisque c'est de son image et de son palais qu'il est en fait question. Elle manifeste également sa noblesse d'âme en pardonnant ses bourreaux : « **I forgive them**⁶⁶⁸. » Notons d'ailleurs que le sujet « I » est accentué, là où « them » ne l'est pas, peut-être pour indiquer sa supériorité morale. Sa mort n'est pas sans rappeler celle de Sénèque par exemple⁶⁶⁹, car la Duchesse adopte une position stoïque. Enfin, bien que victime, elle reste active au moment de sa mort et n'abandonne pas sa position d'autorité puisque c'est elle qui ordonne à ses bourreaux de la tuer : « Pull, and pull strongly [...] Go tell my brothers, when I am laid out »⁶⁷⁰. La Duchesse fait donc preuve de courage et de noblesse dans ses derniers instants, et bien que sa mort soit prématurée et subie, elle occupe une place majeure dans la pièce. Sa mort inspire d'autant plus de respect qu'elle est immédiatement suivie par celle de Cariola qui ne montre aucune grandeur, cherche différentes parades pour échapper au meurtre et se défend contre ses agresseurs : « I will not die! I must not. I am contracted / To a young gentleman » ; « She bites, and scratches⁶⁷¹! » La mort d'Antonio mais aussi celle de Bosola et des frères de la Duchesse sont particulièrement longues, puisque les personnages sont mortellement blessés mais mettent beaucoup de temps à mourir pour ne rien laisser derrière eux : « All three men die self-effacing deaths, leaving behind nothing of themselves, not even an echo; but the Duchess is 'Duchess of Malfi still'⁶⁷². » Pour T. McAlindon, cette fin et ce

⁶⁶⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.190-92.

⁶⁶⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.198-99.

⁶⁶⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.212-13.

⁶⁶⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.145 ; IV.2.219.

⁶⁶⁸ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.193.

⁶⁶⁹ Christina Luckyj, ed. *The Duchess of Malfi: A Critical Guide* (London: Continuum, 2011), 2.

⁶⁷⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.216-22.

⁶⁷¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.233-34 ; 237.

⁶⁷² Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* », 109.

contraste par rapport à celle des autres personnages montrent une position favorable de Webster envers les femmes et leur règne : « Those who die nobly in Webster's plays are not the 'great men' – the princes of state and church – who hold the destinies of all in their hands; they are the women, the malcontent intellectuals whom they use, abuse, and despise⁶⁷³. »

Ainsi, cette mise en scène spectaculaire de leur pouvoir mais aussi de leur mort fait des reines des personnages mémorables et marquants, qui demeurent dans les mémoires des autres personnages après leur mort et dans celles des spectateurs après la pièce. Plus encore, les reines semblent résister à la mort, et leur suicide ou leur meurtre n'est pas nécessairement synonyme d'effacement ou de disparition comme pour Lady Macbeth ou Didon. Au moment de la mort d'Antoine, Cléopâtre s'effondre et s'évanouit, ce qui fait dire à Iras : « She's dead too, our sovereign⁶⁷⁴. » Pour J. Adelman, ce moment peut s'interpréter comme une forme de résurrection qui annonce l'immortalité qu'incarnera la reine d'Egypte à la fin de la pièce : « Her recovery gives us a precedent and a dramatic image for immortality⁶⁷⁵. » De la même façon, la Duchesse est laissée pour morte par ces bourreaux une fois étranglée, mais une fois que son frère a vu son corps et qu'il est parti, elle retrouve la vie pour quelques instants ; elle est célébrée par Bosola qui voit en elle un ange : « She stirs! Here's life! / Return fair soul, from darkness, and lead mine / Out of this sensible hell! She's warm, she breathes⁶⁷⁶! » Ces moments de résurrection tendent à annoncer la résistance à la mort et à l'oubli des deux reines et les présentent comme des figures immortelles. Rachel Prusko déclare : « Even in death, though, the young Duchess remains an unsettling and destabilizing force in the play⁶⁷⁷. » Elle donne comme exemple le fait que la vue de son corps mort induit des changements de caractère chez son frère et chez Bosola. Cela concerne le moment qui suit immédiatement sa mort, alors que le cadavre de la Duchesse est toujours sur scène et que par conséquent, elle reste une présence physique. Elle continue cependant à avoir une influence même une fois que son corps a disparu de scène : « But the Duchess, although she dies in the fourth act, is the animating spirit of the action throughout⁶⁷⁸. » Le fait que Bosola veuille venger la Duchesse constitue un élément important du cinquième acte, elle reste donc un ressort essentiel de l'action, une présence fantomatique : « Still methinks the Duchess / Haunts

⁶⁷³ McAlindon, *English Renaissance Tragedy*, 153.

⁶⁷⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.15.71.

⁶⁷⁵ Adelman, *The Common Liar*, 161.

⁶⁷⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.1.325

⁶⁷⁷ Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* », 107.

⁶⁷⁸ McAlindon, *English Renaissance Tragedy*, 171.

me⁶⁷⁹. » Elle est notamment présente dans la scène de l'écho, alors qu'elle tente d'avertir Antonio du danger qu'il court :

ANTONIO: 'Tis very like my wife's voice.

ECHO: Ay, wife's voice⁶⁸⁰.

Le fait que le « m » soit élide indique que le son n'est pas qu'un écho, mais une approbation. La Duchesse répond à son mari, et lui confirme que c'est sa voix qu'il entend. Pour R. Prusko, on peut y voir une ultime défiance de la part de la Duchesse :

This remnant of her voice, reaching from beyond the grave to warn her husband away from the Cardinal, is suggestive for her continuing influence; it also illustrates that even in death, she does not comply with her brothers' efforts to contain and control her⁶⁸¹.

Cléopâtre également défie les forces qui souhaitent contrer son pouvoir. Sa postérité se donne à voir aussi immédiatement qu'elle meurt, par le seul fait que Charmian finisse sa phrase pour elle :

CLEOPATRA : What should I stay - *Dies.*

CHARMIAN : In this vile world?

De plus, sa volonté demeure après elle. Effectivement, Octave déclare à la fin de la pièce :

No grave upon the earth shall clip in it
A pair so famous. High events as these
Strike those that make them, and their story is
No less in pity than his glory which
Brought them to be lamented⁶⁸².

K. Eggert voit la tirade finale d'Octave comme une ultime tentative de contrôler la reine d'Egypte : « For Cleopatra's embrace of the asp, Caesar substitutes the embrace of the grave that he designs to 'clip' her – to hold her, but also to cut her off⁶⁸³. » Mais il échoue, et se voit contraint d'admettre que la reine atteint l'immortalité : « Caesar recognizes that despite his military triumphs, Antony and Cleopatra have achieved a stature that grants them immortality⁶⁸⁴. » L'expression « a pair so famous » fait évidemment écho au titre de la pièce et donc souligne le fait qu'effectivement, les deux amants ont atteint une postérité. Cette dimension métathéâtrale semble accentuée par la mention du mot « story ». L'enjambement

⁶⁷⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.2.345-46.

⁶⁸⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, V.3.26-27.

⁶⁸¹ Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* », 108.

⁶⁸² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.358-62.

⁶⁸³ Eggert, *Showing like a Queen*, 157.

⁶⁸⁴ Cahn, *The Plays of Shakespeare*, 185.

permet d'isoler « a pair so famous » et donc d'une certaine façon, l'objet de la phrase échappe au verbe, et n'est pas contenu par le vers, comme les amants ne sont pas contenus par le cercueil. Antoine et Cléopâtre deviennent littéralement les éléments poétiques qui créent la pièce alors qu'elle s'achève : « Cleopatra in her death becomes marble-constant, like a work of art: and in her constancy, she escapes from the flux of fortune and nature⁶⁸⁵. » Cette idée d'œuvre d'art est renforcée dans la mise en scène de Jonathan Munby, au Globe en 2015. Il achève la pièce avec un tableau final spectaculaire : la souveraine est encadrée d'une paire d'ailes, assise et droite, sa couronne sur la tête. Ce tableau reste présent sur la scène un moment après qu'Octave a prononcé les derniers mots, comme pour indiquer que la reine demeure après lui ; c'est elle qui conclut la pièce. *Antony and Cleopatra* et *The Duchess of Malfi* présentent donc des similitudes notamment dans leur présentation de la mort des souveraines, qui bien que vaincues, connaissent leur apogée dans leur mort : « In its richly metatheatrical play with monumental tropes *Anthony and Cleopatra* (1606-7) belongs with a group of Stuart tragedies, including Webster's *The Duchess of Malfi* (1613) [...], in which political defeat is transformed into moral and aesthetic victory, as death becomes an occasion for triumphant self-definition⁶⁸⁶. » C'est cette question esthétique et le lien à la royauté des reines qu'il s'agit à présent d'étudier.

3. Reines, actrices et origines de l'action théâtrale

On constate qu'au moment de leur mort, les reines à l'exception de Lady Macbeth, choisissent une mise en scène particulièrement soignée et spectaculaire tout en essayant, dans le cas de la Duchesse de Malfi par exemple, d'interpréter différents rôles. Or, cela contribue à en faire des personnages mystérieux et fascinants, mais aussi puissants. Tout d'abord, les reines se révèlent être de grandes actrices, c'est un point commun qui les unit toutes et qui nous pousse à nous interroger sur l'importance du jeu de rôle dans la pratique du pouvoir. C'est une qualité que présente Lady Macbeth, notamment lorsque la mort de Duncan est annoncée :

LADY MACBETH : What's the business,
That such hideous trumper calls to parley

⁶⁸⁵ Adelman, *The Common Liar*, 155.

⁶⁸⁶ Michael Neill, *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy* (Oxford : New York: Clarendon Press ; Oxford University Press, 1997), 313.

The sleepers of the house? Speak, speak!

MACDUFF : O gentle lady,
'Tis not for you to hear what I can speak:
The repetition, in a woman's ear,
Would murder as it fell.

Enter BANQUO.

O Banquo! Banquo!
Our royal master's murder'd!

LADY MACBETH : Woe, alas!
What! In our house⁶⁸⁷?

Sa réaction suggère une certaine théâtralité puisqu'elle feint la surprise avec des interjections : « alas! », « what! ». Il est même ironique qu'elle joue si bien la comédie au point que les autres personnages sur scène la pensent trop innocente pour seulement entendre parler du meurtre de Duncan alors qu'elle est celle qui l'a ourdi. Dans l'adaptation de *Macbeth* d'Eve Best au Globe en 2012, lors de cette scène, Lady Macbeth fond en larmes avant de s'évanouir. Elle montre donc les talents d'actrice nécessaires pour assouvir son ambition. La théâtralité de la scène est renforcée par le fait qu'elle ait été précédée par trois coups, alors que Lady Macbeth préparait la dissimulation du meurtre tout juste accompli : « Hark! More knocking. / Get on your night-gown, lest occasion call us, / And show us to be watchers⁶⁸⁸. » Ces coups ne sont pas sans rappeler ceux qui annoncent le début d'une pièce de théâtre. Plusieurs fois, les personnages s'écrient : « Look to the Lady »⁶⁸⁹, ce qui peut avoir plusieurs significations. Bien sûr, cela désigne Lady Macbeth comme un être plus faible qui a besoin d'assistance dans un moment si éprouvant. Mais c'est peut-être indirectement une accusation qui la présente comme coupable. Enfin, la phrase incite les autres personnages et les spectateurs à tourner leur regard vers Lady Macbeth, qui, bien qu'elle soit plutôt silencieuse, reste donc au centre de la scène. Lady Macbeth joue de ce stéréotype qui fait d'elle un être faible incapable d'entendre le récit du meurtre d'un autre personnage, parce qu'il l'exempt de tout soupçon. Le rôle qu'elle adopte sert donc son ambition. B. Charry explique en quoi ce jeu d'actrice maintient l'autorité d'une reine, plus que celle d'un roi, et utilise pour cela l'exemple d'Elisabeth I : « The performance was all the more important because she was a woman. She had to perform a certain kind of feminine identity, describing herself as one married to England, mother to her people and mistress to her courtiers⁶⁹⁰. » La stratégie d'Elisabeth s'inscrit donc dans une volonté de correspondre à des rôles stéréotypés dévolus à une femme :

⁶⁸⁷ Shakespeare, *Macbeth*, II.3.79-86.

⁶⁸⁸ Shakespeare, *Macbeth*, II.2.68-70.

⁶⁸⁹ Shakespeare, *Macbeth*, II.3.117 ; II.3.123

⁶⁹⁰ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 59.

mère, maîtresse, épouse. On peut se demander en quoi cette conformité aux attentes de genre permet à la souveraine d'accroître son pouvoir, dans la mesure où il semble plutôt le limiter en la maintenant dans des rôles domestiques plutôt que politiques. Pour cela, on peut se tourner vers Cléopâtre, qui elle aussi joue des rôles particulièrement stéréotypés pour correspondre à ce qui est attendu d'elle, et ainsi mieux duper son public.

The Cleopatra that we see is most often engaged in running through the spectrum of feminine stereotypes: the seductress, the shrew, the catty-gossip – roles which she plays with a certain exaggeration, as well as a certain self-consciousness, as though Cleopatra were always presenting herself in quotation marks⁶⁹¹.

Dès le premier acte, lorsqu'Antoine vient annoncer à Cléopâtre qu'il doit quitter l'Égypte. Cléopâtre adopte la posture d'une amoureuse éplorée avant même qu'Antoine ait pu lui dire quoique ce soit et l'empêche de parler :

CLEOPATRA : Oh, never was there queen
So mightily betrayed! Yet at the first
I saw the treasons planted.

ANTONY : Cleopatra -

CLEOPATRA : Why should I think you can be mine and true -
Though you in swearing shake the throned gods -
Who have been false to Fulvia? Riotous madness,
To be entangled with those mouth-made vows
Which break themselves in swearing!

ANTONY : Most sweet queen -

CLEOPATRA : Nay, pray you seek no colour for your going,
But bid farewell and go⁶⁹². [...]

Ses phrases sont hyperboliques et même convenues, puisque Cléopâtre traite Antoine comme un amant parjure. La scène est comique car elle lui coupe systématiquement la parole, et chaque intervention de la part d'Antoine est l'occasion pour elle d'une nouvelle tirade sur sa supposée hypocrisie. Cette conformité aux stéréotypes peut justement être interprétée comme un moyen d'émancipation et donc un accroissement du pouvoir des reines :

Irigaray writes that historically a single 'field' has been assigned to the feminine: mimeticism. But to play the role(s) of the feminine deliberately, to affirm the

⁶⁹¹ Cook, « The Fatal Cleopatra », 252.

⁶⁹² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.3.25-34.

subordination of the feminine, becomes a way to outmanoeuvre or elude that subordination⁶⁹³.

Cléopâtre utilise effectivement ce jeu d'actrice pour mieux parvenir à ses fins. La personnalité et les véritables intentions de Cléopâtre semblent donc toujours nous échapper car elle adapte sa posture en fonction de ses interlocuteurs. Elle souligne d'ailleurs elle-même l'artificialité de son comportement et ne se cache pas de la manipulation qu'elle entend opérer :

See where he is, who's with him, what he does.
I did not send you. If you find him sad,
Say I am dancing; if in mirth, report
That I am sudden sick. Quick, and return⁶⁹⁴.

Ses réactions dépendent de l'attitude de son entourage. C'est bien sûr un trait essentiel du personnage de Cléopâtre qui suscite la fascination et qui est souvent exploité dans les mises en scène de la pièce. Dans l'adaptation d'Iqbal Khan en 2017 avec la RSC par exemple, dès la première scène Cléopâtre imite Octave et présente donc un certain talent d'interprétation et de mimétisme. Pour T. Jankowski, cette capacité d'adaptation et de changement explique que Cléopâtre survive à Antoine : « Cleopatra lives beyond Antony because she is able to be flexible. Her life is a series of roles, and she creates fictions to accommodate all of them: lover, joker, politician, queen, goddess, Egypt⁶⁹⁵. » Mais Cléopâtre joue tellement de personnages différents que sa propre identité devient fluctuante et insaisissable : « [...] since my lord / Is Antony again, I will be Cleopatra⁶⁹⁶. » Son identité même devient un rôle parmi d'autre et demeure donc incertaine⁶⁹⁷. On peut également considérer que l'essence même de son identité, c'est d'en avoir plusieurs. Deux aspects majeurs du jeu de rôle émergent donc : parce qu'une reine joue plusieurs personnages, son identité est protéiforme, elle reste mystérieuse et donc plus puissante. Car le fait qu'elle incarne plusieurs rôles l'affranchit d'une quelconque essentialisation ou caricature pour en faire un personnage complexe qui ne se plie pas à des modèles pré-établis ; au contraire, ce jeu a pour effet de les court-circuiter. Ce que S. Sen qualifie de « protean ability » permet ainsi d'atteindre un certain degré de pouvoir en tant que femme et en tant que monarque⁶⁹⁸. Les reines se créent leur propre personnage. La Duchesse de Malfi par exemple, alors qu'elle est sur le point de demander Antonio en mariage, dit à Cariola :

⁶⁹³ Cook, « The Fatal Cleopatra », 252. Voir Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One* (Ithaca: Cornell UP, 1985).

⁶⁹⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.3.3-6.

⁶⁹⁵ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 162.

⁶⁹⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.13.191-92.

⁶⁹⁷ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 211.

⁶⁹⁸ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 211.

Wish me good speed,
For I am going into a wilderness
Where I shall find nor path nor friendly clew
To be my guide⁶⁹⁹.

La Duchesse expose ici le fait qu'elle s'avance vers une situation sans précédent. Pour T. Jankowski, cette citation montre clairement la capacité d'innovation et d'auto-détermination de la Duchesse : « This wilderness is the 'wilderness' of a female sovereign's attempt to create a new discourse of rule, one which does not simply replicate the patriarchal conventions determined by her society and its male rulers [...] »⁷⁰⁰. » Effectivement, elle est consciente du danger qu'elle encourt en se remariant et des rumeurs qui se propageront sur elle : « Let old wives report / I winked and chose a husband⁷⁰¹. » Elle refuse de jouer le rôle que d'autres veulent lui imposer, notamment ses frères :

[...] what looks to Ferdinand like cunning and pretense is instead a refusal to play the part of a chaste widow. [...] She might have saved her life by enacting the role established for her from the beginning, but opts to resist it, following instead her own inclination and desires⁷⁰².

C'est l'attitude qu'elle adopte à peine ses frères lui ont-ils interdit de se remarier : « Shall this move me? If all my royal kindred / Lay in my way unto this marriage, / I'd make them my low footsteps⁷⁰³ ». Pour cette raison, la Duchesse est plus difficile à étudier, parce qu'il peut être tentant de l'assigner à un schéma spécifique alors qu'elle tente justement de s'en affranchir et de déconstruire les représentations associées au comportement des femmes. Elle se détache de ces images qui lui sont imposées pour représenter toute la complexité des choix humains. T. Jankowski considère que l'identité fluctuante de Cléopâtre lui permet également d'avoir un personnage mais aussi un corps qui ne se conforme pas aux normes :

In its ability to be complete and mutable, therefore, it is quite different both from the accepted female body that is silent, dismembered, or a male plaything, and from the accepted male body that is fixed and immutable⁷⁰⁴.

Ce jeu d'actrice confère donc à Cléopâtre un certain contrôle sur les autres mais aussi sur elle-même.

Le jeu de rôle pratiqué par les reines s'étend également aux autres personnages, et leur autorité royale les autorise à dicter à ceux et celles qui les entoure la posture qu'ils et elles

⁶⁹⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.348-51.

⁷⁰⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 173.

⁷⁰¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.338-39.

⁷⁰² Prusko, « Young Widowhood in *The Duchess of Malfi* », 107.

⁷⁰³ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.331-33.

⁷⁰⁴ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 156.

doivent adopter. C'est particulièrement visible lorsqu'Antoine apprend à Cléopâtre la mort de son épouse. Alors que la situation est normalement extérieure à Cléopâtre, c'est elle qui commande à Antoine la conduite à adopter face à ce deuil⁷⁰⁵ :

I prithee, **turn aside** and **weep** for **her**,
Then **bid adieu** to **me**, and **say** the **tears**
Belong to Egypt. **Good** now, **play** one **scene**
Of **excellent dissembling**, and **let** it **look**
Like **perfect honour**⁷⁰⁶.

Ce passage ne se compose que de pentamètres iambiques parfaitement réguliers qui font donc tomber les accents sur l'accumulation d'impératifs qui sont autant de directions que Cléopâtre intime à Antoine. Elle souligne elle-même la dimension métathéâtrale de ses ordres en le désignant comme acteur : « play one scene / Of excellent dissembling. » Cléopâtre se présente souvent comme metteuse en scène de sa propre pièce. C'est le cas lorsque Cléopâtre raconte avoir habillé Antoine en femme (« Then put my tires and mantles on him »⁷⁰⁷). Par ses mises en scène, Cléopâtre manipule ceux qui l'entourent, connaît leurs véritables sentiments et obtient d'eux ce qu'elle veut. Plus encore, ce sont ces mises en scène qui déclenchent les péripéties de la pièce, et qui par exemple aboutissent à la mort d'Antoine, lorsqu'elle feint d'être morte pour qu'il revienne à de meilleurs sentiments envers elle après ses défaites militaires :

To th' monument!
Mardian, go tell him I have slain myself.
Say that the last I spoke was 'Antony',
And word it, prithee, piteously. Hence, Mardian,
And bring me how he takes my death. To th' monument⁷⁰⁸!

Parce qu'elle est reine, Cléopâtre peut diriger les autres et utiliser son autorité pour mener l'action dans une gigantesque mise en scène, et par conséquent, elle est à l'origine de l'action. De la même façon, dans *The Duchess of Malfi*, les péripéties et les moments clés de la pièce sont tous provoqués par les choix de la Duchesse, que ce soit son mariage ou sa fuite. La scène de séduction a tout d'une mise en scène théâtrale. La Duchesse invente un stratagème pour faire venir Antonio et lui donne des directives : « I sent for you. Sit down. / Take pen and ink, and write. Are you ready⁷⁰⁹? » Cariola assiste en secret à la scène et représente donc le public : « Leave me; but place thyself behind the arras, / Where thou mayst overhear

⁷⁰⁵ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 208.

⁷⁰⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.3.77-81.

⁷⁰⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.22.

⁷⁰⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.13.6-10.

⁷⁰⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.351-52.

us⁷¹⁰. » L'action se déroule uniquement grâce à la Duchesse car elle prend toujours ses décisions seule, par exemple lorsqu'elle accuse Antonio d'une faute qu'il n'a pas commis pour ensuite prendre la fuite : « You must instantly part hence : I have fashioned it already⁷¹¹. » La Duchesse a établi ce plan très rapidement et sans consulter personne⁷¹². Elle conserve donc une autorité qui n'est pas sans lien avec son statut. Par ailleurs, cet épisode souligne bien la dimension théâtrale à l'œuvre dans son calcul puisqu'elle dit à Antonio : « Methinks unjust actions / Should wear these masks and curtains, and not we⁷¹³. » Or les masques et les rideaux sont des accessoires associés à la scène. L'action a tout d'une mise en scène, et c'est la Duchesse qui met sa pièce en place, laquelle commence dès qu'il y a du public :

I must now accuse you
Of such a feigned crime as Tasso calls
Magnanima mensogna, a noble lie,
'Cause it must shield our honors.
Hark, they are coming⁷¹⁴!

C'est là tout le lien entre royauté et théâtre, la notion d'image et de public est essentielle, car le théâtre s'en sert pour plaire, et la royauté pour diriger. Tout le danger qu'incarne la Duchesse réside alors peut-être dans le fait que ses mises en scène ne visent pas qu'à l'émanciper de certaines règles ou de certains rôles qui incombent à son sexe, mais potentiellement à inspirer un nouveau modèle, bien qu'elle prétende le contraire à son frère : « I have not gone about in this to create / Any new world or custom⁷¹⁵. » C'est notamment le cas dans ses rapports conjugaux, par exemple lorsqu'elle déclare à Antonio : « I hope in time 'twill grow into a custom, / That noblemen shall come with cap and knee / To purchase a night's lodging of their wives⁷¹⁶. » De la même façon, l'attitude de Didon vis-à-vis d'Enée semble influencer un autre personnage féminin de la pièce : « Anna's transgressive ardour for Iarbas also accentuates the gender reversal whereby woman becomes the desiring subject and man becomes the object of desire⁷¹⁷. » Anna décide effectivement de déclarer son amour à Iarbas : « Be rul'd by me, and seek some other love, / Whose yielding heart may yield thee

⁷¹⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.347-48.

⁷¹¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.159.

⁷¹² Dolan, « 'Cant this be certain?' », 122.

⁷¹³ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.157-58.

⁷¹⁴ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2. 176-79.

⁷¹⁵ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.110-11.

⁷¹⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2. 4-6.

⁷¹⁷ Deats, « *Dido, Queen of Carthage* », 196.

more relief⁷¹⁸. » On constate que dans la construction même de sa phrase, Iarbas est dans une position passive pendant qu'Anna tente de le séduire.

Le seul moment où les reines semblent victimes des autres personnages est justement celui où elles sont dépossédées de cette capacité de mise en scène pour subir celle des autres. Celui qui contrôle l'action théâtrale est celui qui a du pouvoir. Par exemple, bien que Ferdinand essaie tout au long de la pièce de dominer sa sœur, elle lui résiste jusqu'au moment où c'est lui qui devient metteur en scène d'une pièce qu'elle subit et où il exploite le théâtre pour lui imposer les plus horribles visions. Là où les mises en scène de la Duchesse présentaient un jeu de séduction, une fuite et d'autres péripéties attendues d'une pièce, celle de son frère semble perverse, les tableaux sont lugubres et l'action macabre. La Duchesse est ainsi enfermée dans son propre palais, et les éléments associés au théâtre deviennent angoissants. L'illusion et les accessoires sont ainsi destinés à faire croire à la Duchesse que sa famille est morte à l'aide d'une fausse main et des poupées de cire ; Ferdinand déclare à cette occasion : « Excellent – as I would wish! Sh's plagued in art: / These presentations are but framed in wax [...] and she takes them / For true substantial bodies⁷¹⁹. » Cette mise en scène a pour effet de donner à la Duchesse le rôle qu'elle ne voulait pas jouer. Alors qu'elle clamait être vivante et humaine pour expliquer son mariage et qu'elle refusait notamment d'être associée à « a holy relic » ou « the figure cut in alabaster / Kneels at my husband's tomb »⁷²⁰, la mise en scène de son frère fait d'elle la figure figée et presque morte contre laquelle elle luttait :

DUCHESS : Who do I look like?

CARIOLA : Like to your picture in the gallery:
A deal of life in show, but none in practice:
Or rather, like some reverend monument
Whose ruins are even pitied⁷²¹.

Ce théâtre pervers culmine avec la scène des fous, qui vise à torturer la Duchesse. Ferdinand la force à écouter et regarder des hommes déments qui chantent et dansent devant elle. Cette mise en scène présente un théâtre dénaturé et détourné de sa fonction cathartique puisqu'au lieu de purifier les passions, elle les exacerbe⁷²². Lady Macbeth perd également toute l'influence qu'elle a au sein de la pièce et en même temps toute autorité. Elle aussi tient son

⁷¹⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, IV.2.35-36.

⁷¹⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.1.108-12.

⁷²⁰ Webster, *The Duchess of Malfi*, III.2.138 ; I.1.442-43.

⁷²¹ Webster, *The Duchess of Malfi*, IV.2.29-33.

⁷²² Lemerrier-Goddard, « Webster, *The Duchess of Malfi* (1613-14) » (ENS de Lyon, année scolaire 2018-2019).

pouvoir de sa capacité à provoquer les péripéties de la pièce, notamment le meurtre de Duncan. C'est elle qui indique à Macbeth le rôle qu'il doit jouer pour mieux tromper les autres personnages : « Look like the time ; bear welcome in your eye, / Your hand, your tongue: look like th'innocent flower, / But be the serpent under't⁷²³. » Ici, Lady Macbeth utilise plusieurs impératifs, et souligne l'illusion théâtrale à l'œuvre par des verbes comme « look like » et plus tard « be » pour que son mari comprenne le rôle qui lui est échu. Cette fonction semble encore plus prépondérante quand elle déclare : « Only look up clear; / To alter favour ever is to fear. / Leave all the rest to me⁷²⁴. » Elle montre ainsi comment Macbeth n'est qu'un pantin dans la mise en scène qu'elle échaffaude. Mais ce pouvoir s'essouffle justement à cause de son mari. Il tente de prendre ce rôle de metteur en scène, par exemple dans la scène du banquet : « Ourself will mingle with society, / And play the humble host. / Our hostess keeps her state; but, in the best time, / We will require her welcome⁷²⁵. » T. Burns montre la dimension théâtrale de la scène : « [Macbeth] gives directions to his guests and to himself as if reading from cue cards, or directing a play. »⁷²⁶ La différence avec Lady Macbeth, c'est que sa mise en scène ne fonctionne pas parce qu'il ne reste pas maître de lui-même face à l'apparition du fantôme de Banquo. Lady Macbeth tente alors de reprendre la fonction qui était la sienne, mais sans succès car Macbeth n'accepte plus de jouer le rôle qu'elle lui confie. Alors que Macbeth panique à la vue du fantôme de Banquo, Lady Macbeth invente une histoire pour expliquer son état aux invités ; elle tente de calmer son mari et fait appel aux mêmes arguments que ceux qu'elle avait utilisés pour pousser Macbeth au meurtre, cette fois-ci en vain : « Are you a man⁷²⁷? » Alors que l'action progresse, Macbeth exclut totalement son épouse et inverse donc le rapport de pouvoir. Lady Macbeth n'a plus aucune emprise sur l'action et devient une figure passive, « an isolated and powerless audience⁷²⁸. » L'influence de son mari sur Lady Macbeth prend alors tout son sens et explique pourquoi elle ne conserve pas cette énergie qui porte l'action, au point que celle-ci finit par se dérouler sans elle, là où les autres personnages de souveraines, bien qu'amoureuses et victimes, restent maîtresses du cours des événements. Cet effacement explique également leur mort grandiose et hautement théâtralisée par rapport à celle discrète et expédiée de Lady Macbeth qui se déroule hors scène. En effet, les autres reines utilisent leur talent théâtral au service de leur

⁷²³ Shakespeare, *Macbeth*, I.5.64-66.

⁷²⁴ Shakespeare, *Macbeth*, I.5.71-73.

⁷²⁵ Shakespeare, *Macbeth*, IV.1.3-6.

⁷²⁶ Burns, *Shakespeare's Political Wisdom*, 87.

⁷²⁷ Shakespeare, *Macbeth*, III.4.57.

⁷²⁸ Novy, « Shakespeare's Female Characters », 259.

pouvoir et de leurs intérêts, leur art protège leur place. Celui de Lady Macbeth était tout entier dédié à son mari :

Though he calls her his 'dearest partner of greatness' (I.V.10-11) it is *his* greatness, his manhood, his ambition she speaks about even in her soliloquies. Her own ambition is expressed through playing the encouraging and taunting wife, concerned about her husband's career and self-esteem – a much more complex version of the unquenchable burning for a crown of her counterpart in Holinshed⁷²⁹.

Mais cet échec du féminin ne remet pas en question son influence considérable sur la pièce. Si Lady Macbeth s'efface peu à peu, cela ne signifie pas que les personnages féminins ne sont pas intimement liés à l'action. Malgré le peu de personnages féminins dans l'intrigue de la pièce, leur rôle n'en est pas moins fondamental puisque cette intrigue n'existerait pas sans femmes. Ce sont les trois sœurs qui font à Macbeth les prédictions qui ensuite le poussent à commettre l'irréparable. « All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis! / All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor! / All hail, Macbeth! That shalt be King hereafter⁷³⁰. » Alors même que celui-ci hésite à tuer Duncan, c'est Lady Macbeth qui l'incite au crime. Enfin, alors que tous les personnages féminins ont disparu de scène, Macbeth est obsédé par l'éventuelle existence d'un homme qui ne serait pas né d'une femme. Le féminin joue donc toujours un rôle moteur dans l'évolution de la pièce.

4. Les reines : figures d'autorité et autoriales

Les reines sont des personnages intrinsèquement métathéâtraux, parce qu'elles sont à la fois de grandes actrices, qu'elles ont un certain sens de la mise en scène, mais aussi parce qu'elles sont à l'origine de l'action théâtrale, ce qui les apparente à des autrices. Or, il n'est pas anodin que ce rôle revienne à des personnages féminins, car cela les associe à une maternité métaphorique, comme le montre K. Eggert dans son analyse de Cléopâtre : « If Cleopatra can enact by herself the whole scope of playing, all at once playwright, actor and auditor of her reveries, then *Antony and Cleopatra's* equation of the Egyptian/Cleopatran mind with and endlessly fertile womb extends that figure to the theater itself⁷³¹. » Cette image est répandue à la Renaissance, puisqu'on associait souvent le cerveau et le génie créatif au

⁷²⁹ Novy, « Shakespeare's Female Characters », 260.

⁷³⁰ Shakespeare, *Macbeth*, I.3.48-50.

⁷³¹ Eggert, *Showing like a Queen*, 149.

ventre d'une femme enceinte⁷³². L'Égypte est donc à la fois le domaine du féminin et de l'imagination, et les deux notions se rejoignent dans un processus de création. Le devin, lorsque Charmian lui demande des précisions sur son avenir, associe les projections mentales de cette dernière à une infinie fertilité⁷³³ :

CHARMIAN : Prithee, how many boys and wenches must I have?

SOOTHSAYER : If every of your wishes had a womb,
And fertile every wish, a million⁷³⁴.

Les reines appartiennent symboliquement à la fois à la création et au langage poétique, à cause de leur imagination foisonnante. Dans *Antony and Cleopatra* par exemple, là où les Romains sont affiliés à l'histoire, les Égyptiens se rapprochent plus du mythe et du rêve⁷³⁵. Les Romains se concentrent sur des faits : « From Alexandria / This is the news: he fishes, drinks, and wastes / The lamps of night in revel »⁷³⁶ là où les Égyptiens fantasment la réalité et l'imaginent :

O, Charmian,
Where think'st thou he is now? Stands he, or sits he?
Or does he walk? Or is he on his horse?
O happy horse, to bear the weight of Antony!
Do bravely, horse, for wot'st thou whom thou mov'st⁷³⁷?

Les reines sont souvent dépeintes comme ayant une riche imagination qui crée le monde théâtral. Didon par exemple tente de soumettre la réalité à ses désirs et à son imagination via le langage, par exemple lorsqu'elle déclare à Enée : « Stout love, in mine arms make thy Italy »⁷³⁸ que Janet Adelman analyse en ces termes : « She maintains the values of love as against empire by asserting in effect that love *is* empire »⁷³⁹. Didon utilise les mots pour que ses désirs se réalisent. Pour elle, ce qu'elle dit devient réalité : « In Marlowe's play, the world of the lovers is to a large extent Dido's own linguistic creation; throughout, she attempts to remake the world verbally in the image of her desire⁷⁴⁰. » En cela, elle peut être comparée à Cléopâtre, car elle aussi remodèle la réalité pour qu'elle convienne à ses désirs, comme on peut l'observer quand un messager lui apporte des nouvelles d'Antoine alors que celui-ci est à

⁷³² Elizabeth Sacks, *Shakespeare's Images of Pregnancy* (Londres : Macmillan, 1980), 4.

⁷³³ Eggert, *Showing like a Queen*, 148.

⁷³⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.2.38-41.

⁷³⁵ Cook, « The Fatal Cleopatra », 251.

⁷³⁶ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.4.3-5.

⁷³⁷ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.5.19-23.

⁷³⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.1.56.

⁷³⁹ Adelman, *The Common Liar*, 78.

⁷⁴⁰ Adelman, *The Common Liar*, 77.

Rome. Avant même qu'il ait commencé à parler, la souveraine l'avertit de ce qui l'attend suivant ce qu'il dit :

Antonio's dead! If thou say so, villain,
Thou kill'st thy mistress; but well and free,
If thou yield him, there is gold, and here
My bluest veins to kiss, a hand that kings
Have lipped, and trembled, kissing⁷⁴¹.

Cléopâtre utilise alors les mots pour que la vérité et les faits se plient à sa volonté, ce qui lui confère forcément un pouvoir sur les autres personnages. La comparaison avec Octavie est alors intéressante : « In direct contrast to the statue Octavia [...], Cleopatra never loses her power of speech. With her speech she controls Octavia by devising an entirely new 'creature' to suit her own view of what she feels Octavia should be [...]»⁷⁴². » Quand le messager vient faire la description d'Octavie, il dit à Cléopâtre ce qu'elle veut entendre et celle-ci le récompense quand la description de sa rivale est peu flatteuse :

CLEOPATRA : Bear'st thou her face in mind? Is't long or round?

MESSENGER : Round, even to faultiness.

CLEOPATRA : For the most part too, they are foolish that are so.
Her hair, what colour?

MESSENGER : Brown, madam, and her forehead
As low as she would wish it.

CLEOPATRA : There's gold for thee⁷⁴³.

Cléopâtre fait d'Octavie un personnage façonné selon ses envies parce qu'elle force l'adhésion des autres personnages à la vision qu'elle a de sa rivale. Octavie adopte, aux yeux des Egyptiens, l'identité que Cléopâtre lui a donnée. A cause de cette capacité de Cléopâtre à suggérer de nouvelles réalités, L. Sacchetti la compare au magicien dans *The Tempest* de Shakespeare :

Cleopatra's role here extends her domain: she not only rules over the dying Egypt; a budding Prospero, she too is the maker of immortal tales and she too can summon the elements, defining the parameters of her queenship in doing so⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.26-30.

⁷⁴² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 156.

⁷⁴³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.3.29-33.

⁷⁴⁴ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 425.

Le terme « immortal tales » montre bien que c'est par la parole que Cléopâtre crée un effet que L. Sacchetti compare à la magie. Lorsque la reine parle, elle invoque une certaine réalité par les mots qu'elle utilise, par exemple quand elle s'imagine rejoindre Antoine dans la mort :

Methinks I hear
Antony call. I see him rouse himself
To praise my noble act. I hear him mock
The luck of Caesar, which the gods give men
To excuse their after wrath. Husband, I come⁷⁴⁵!

Le fait qu'elle mentionne ce qu'elle croit voir et entendre incite le spectateur ou le lecteur à imaginer cette présence d'Antoine. Pour K. Eggert, ici Cléopâtre se souvient d'Antoine, mais elle le recrée également⁷⁴⁶. Cela donne un certain pouvoir à Cléopâtre sur son amant, car comme le souligne M. Gohlke : « If Antony lives in our imagination, it is because of her 'conception' of him⁷⁴⁷. » Cléopâtre permet effectivement à Antoine d'avoir une postérité bien plus flatteuse que sa vie ne le laissait présager. Son manque de courage dans les scènes de bataille et son suicide raté sont balayés au profit du discours élogieux qu'elle fait de lui et qui restera la version officielle de sa vie. Pour L. Sacchetti : « Her voice triumphs over [Antony] even in his death: hers are the words that can crown him a hero; dressed by his own actions, he would be a mere fool⁷⁴⁸. » C'est notamment le cas dans le dernier acte, dont Antoine est absent. Cléopâtre le célèbre à travers plusieurs figures hyperboliques qui l'associent à un demi-dieu :

His face was as the heavens, and therein stuck
A sun and moon which kept their course and lighted
The little O, the earth
[...]
His legs bestrid the ocean; his reared arm
Crested the world; his voice was propertied
As all the tuned spheres, and that no friends;
But when he meant to quail and shake the orb,
He was a rattling thunder. For his bounty,
There was no winter in't; an autumn it was
That grew the more by reaping. His delights
Were dolphin-like: they showed his back above
The element they lived in. In his livery
Walked crowns and crownets; realms and islands were
As plates dropped from his pocket⁷⁴⁹.

⁷⁴⁵ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.282-86.

⁷⁴⁶ Eggert, *Showing like a Queen*, 151.

⁷⁴⁷ Gohlke, « 'I wooed thee with my sword' », 160.

⁷⁴⁸ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 424.

⁷⁴⁹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, V.2.78-91.

Antoine apparaît ici comme un surhomme qui dépasse l'ordre naturel des choses. Cléopâtre mobilise la poésie pétrarquiste qui idéalise complètement l'être aimé et fractionne la personne adulée pour célébrer chaque partie de son corps séparément, ici, d'abord son visage, puis ses jambes, sa voix et son caractère. Cette dimension poétique nous permet de comparer la souveraine à une figure autoritaire, puisque par les mots, elle façonne une nouvelle réalité. Didon aussi prend le rôle du poète au moment où Cupidon la rend amoureuse d'Enée :

O dull-conceited Dido, that till now
Didst never think Æneas beautiful!
But now, for quittance of this oversight,
I'll make me bracelets of his golden hair ;
His glistering eyes shall be my looking-glass;
His lips an altar, where I'll offer up
As many kisses as the sea hath sands;
Instead of music I will hear him speak;
His looks shall be my only library;
And thou, Æneas, Dido's treasury,
In whose fair bosom I will lock more wealth
Than twenty thousand Indias can afford⁷⁵⁰.

Elle aussi envisage Enée à travers différentes parties de son corps pour les célébrer et les associer à des objets précieux. Elle a recours à plusieurs expressions hyperboliques pour exprimer un amour infini : « As many kisses as the sea hath sands ». Chaque partie de son corps est assimilée à un élément culturel raffiné, comme la musique ou la bibliothèque par exemple. J.-L Peyré montre toute l'importance de l'imagination au cours de ce passage :

Lorsqu'elle n'aimait pas, Didon était 'dull conceived' (III.i.82) ; et voici que l'amour fait foisonner en son esprit les images les plus riches : [...] Le désir s'excite dans la création d'un imaginaire enchanteur et somptueux où l'or, la richesse, la splendeur, jouent un rôle essentiel : [...] ⁷⁵¹.

Par les mots, la reine convoque dans l'esprit des spectateurs un monde de richesses et emprunte la voix du poète. De plus, si cette fragmentation du corps de leur amant par Cléopâtre et Didon peut être interprété comme une célébration amoureuse, elle peut également être vue comme une nouvelle formation de leur corps à l'image de ce que les reines imaginent. Elles les réinventent donc ; les amants renaissent à travers le regard des souveraines. Or cette capacité à suggérer et à faire imaginer un nouveau monde et une autre réalité au spectateur rapprochent les reines de l'auteur dans la mesure où c'était une technique largement utilisée au théâtre à l'époque :

⁷⁵⁰ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.1.82-93.

⁷⁵¹ Peyré, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, 63.

It is a well-known fact, of course, that Elizabethan and Jacobean drama used a non-illusionistic mode of staging – one in which the paucity of means (in terms of props and scenery) translates into remarkable verbal effects. Places are not *shown* on the stage through the use of scenery but *recreated* verbally in vibrant hypotypeses and poetical speeches [...].⁷⁵²

Ces récits servent soit à célébrer les reines en racontant la mise en scène de leur pouvoir, par exemple la description de Cléopâtre par Octave ou Enobarbus, soit ils émanent d'elles. Or le fait que le théâtre soit un art de l'imagination, autant de la part du dramaturge que du spectateur, est une idée répandue chez Shakespeare, par exemple dans le prologue de *Henry V* ou dans le monologue à la fin de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. Ici les reines se font l'intermédiaires entre ces deux instances – écrivain et public – et véhiculent le rêve de l'un vers l'autre. Parce qu'elles incitent à l'imagination et qu'elles en formulent l'objet, elles sont une réplique de l'instance autoritaire qui leur confie son autorité. Le pouvoir et l'autorité conférés aux reines de théâtre peuvent donc être perçus à travers une identification à l'auteur. Pour Julia Kristeva, la langue poétique et le corps maternel sont intimement liés, comme le montre Judith Butler :

She argues that the 'semiotic' is a dimension of language occasioned by that primary maternal body [...]. For Kristeva, the semiotic expresses that original libidinal multiplicity within the very terms of culture, more precisely, within poetic language in which multiple meanings and semantic non-closure prevail. In effect, poetic language is the recovery of the maternal body within the terms of language, one that has the potential to disrupt, subvert, and displace the paternal law⁷⁵³.

Judith Butler critique néanmoins cette vision car pour elle, cela maintient la loi paternelle comme origine de la culture et réifie l'expérience de la maternité. Néanmoins, ce postulat nous permet d'imaginer l'expérience poétique en lien avec le corps féminin comme un concept présent dans les tragédies étudiées. Le fait de voir les reines comme origines de l'action peut également avoir une certaine dimension misogyne et essentialiste car cela maintient les souveraines dans une position procréatrice ce qui, encore une fois, les réduirait à des ventres. Néanmoins, symboliquement, cela leur donne une autorité et un pouvoir au sein des pièces car elles les créent. Bien sûr, cette association entre les reines et l'auteur est symbolique, car les femmes avaient assez peu de possibilités d'écrire comme le rappelle Virginia Woolf⁷⁵⁴ et comme le souligne Charry : « Writing was a 'manly' task and those few

⁷⁵² Mickaël Popelard, « Spatial uniformity and natural variety in *The Duchess of Malfi* » in *The Duchess of Malfi: Webster's Tragedy of Blood*, éd. Pascale Drouet et William C. Carroll (Paris : Belin, 2018), 176.

⁷⁵³ Butler, *Gender Trouble*, 101-102.

⁷⁵⁴ Voir Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (Londres: Penguin Classics, 1929).

women who did write were challenging the dictum that women stay silent⁷⁵⁵. » Il n'est pas innocent que les personnages de reines soient affranchies de ces injonctions au silence. C'est une forme d'autorité supplémentaire que leur donnent les dramaturges qui par là, célèbrent consciemment ou non leur pouvoir et leur influence. Il existe en anglais une proximité phonétique entre *authority* et *authorship* ; ainsi, le rapprochement qui peut être établi entre les reines et une figure autoriale en fait des instances d'autorité et donc renforce leur position de pouvoir. L'absence de mots associés au règne féminin peut le rendre inconcevable, il semble donc nécessaire que les reines se réapproprient le langage pour désigner une nouvelle réalité :

Thus, the presence of Mary Tudor and Mary Stuart on British thrones served to point out – to political theorists especially – that no language existed for describing the subservient nature of female rule⁷⁵⁶.

Le langage devient un enjeu de pouvoir essentiel pour les reines, car il leur permet de légitimer leur place. Il est donc crucial de souligner l'importance de la prise de parole : « Speech becomes power; to deny a woman speech is effectively to deny her power »⁷⁵⁷. Cléopâtre insiste souvent pour parler et interrompt régulièrement ses interlocuteurs. Même au moment où Antoine meurt, elle ne le laisse pas prononcer ses dernières paroles sans le couper :

ANTONY: I am dying, Egypt, dying.
Give me some wine and let me speak a little -

CLEOPATRA: No, let me speak [...] ⁷⁵⁸

C'est donc une voix féminine qui domine la pièce et crée le monde théâtral auquel le public assiste. Pour K. Eggert, Cléopâtre propose une création et une pièce féminine et il appartient au public d'y adhérer : « To join fully with Cleopatra is to be a playgoer who admits oneself to be an integral part of feminine playing⁷⁵⁹. » Cette féminisation passe par le fait de mettre davantage en lumière les personnages féminins, leurs pensées et leurs sentiments. D. Williams montre par exemple que Marlowe rend Didon beaucoup plus active pendant le récit sur la chute de Troie : « Far from Virgil's breathless listener, Marlowe's Dido responds with frequent interjections. Her responses produce a female-oriented version of the fall of Troy⁷⁶⁰. » C'est notamment parce qu'Anna et elle posent des questions sur les femmes et

⁷⁵⁵ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 61.

⁷⁵⁶ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 54.

⁷⁵⁷ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 155.

⁷⁵⁸ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.15.43-45.

⁷⁵⁹ Eggert, *Showing like a Queen*, 145.

⁷⁶⁰ Williams, « Dido, Queen of England », 47.

attirent ainsi l'attention sur le fait qu'elles ont été abandonnées par les hommes : « O, what became of aged Hecuba? » ; « But how scap'd Helen she that caus'd this war⁷⁶¹? » Dès lors, les deux personnages mettent en lumière des personnages habituellement oubliés du récit de la chute de Troie et portent l'accent sur une histoire parallèle :

The interest Dido and Anna show in the fates of the women Aeneas deserted undermines the pretensions of Trojan manhood, overshadows the fates of Laocoon, Priam, and Hector, and anticipates Aeneas's betrayal of Dido. No longer a hero, Aeneas becomes, instead, the stranger, whose bloody, barbarian speech upsets rather than attracts the queen⁷⁶².

Il est donc question d'une voix plus féminine qui se fait entendre au sein des textes à travers les personnages de reines et qui vient remettre en question le discours masculin auquel le public est plus habitué. Le personnage de Didon nous propose alors une autre version de l'histoire que celle masculine que nous connaissons :

[W]e are faced with a woman sovereign – not just a male world conqueror – who is forced to make the traditional male decision between love and duty. Giving this decision to Dido renders her more than simply a love object, and reinforces her position as a sovereign ruler of a rich and important realm. We are invited to view Marlowe's Dido as a character actively involved in 'making' history. She is no longer simply the passive victim of man-made history that she is in Virgil. This change serves to destabilize our perspective and cause us to rethink not only the notion of female rulership, but the vexed connection between the female sovereign's power and the necessity of her choosing a consort to produce an heir⁷⁶³.

Les personnages de reines proposent donc une autre version des mythes occidentaux. Le théâtre lui-même semble dès lors devenir le domaine du féminin. K. Eggert énonce différents aspects qui pour elle, relèvent de l'autorité féminine au sein du théâtre : « sexuality, authority, marital or quasi-marital union, fecundity, and theatrical entrancement » et précise « [there is] no alternative masculine theatrical mode of counterposing them⁷⁶⁴. » Or pour elle, *The Winter's Tale* et *Antony and Cleopatra* sont les exemples parfaits de pièces au sein desquelles l'autorité théâtrale est féminine, or elle s'exprime dans les deux cas à travers des personnages de souveraines. Elles sont alors imaginées comme des personnages protéiformes et théâtraux parce qu'elles jouent, mettent en scène et façonnent la pièce au point même de devenir la pièce. Il n'est donc pas anodin qu'elles soient pour la plupart des personnages éponymes. Ce sont elles que les spectateurs vont voir quand ils assistent à la pièce qui portent leur nom, elles

⁷⁶¹ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.290 ; II.1.292.

⁷⁶² Williams, « Dido, Queen of England », 47.

⁷⁶³ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 134.

⁷⁶⁴ Eggert, *Showing like a Queen*, 133.

sont l'incarnation même du théâtre. Il est intéressant de noter que Plutarque décrit Antoine comme un homme qui appréciait particulièrement le théâtre, Shakespeare semble s'en être inspiré : « Shakespeare's Antony does not go to the theater – he goes to Cleopatra⁷⁶⁵. » En cela, les pièces étudiées sont des pièces féminines, pas seulement parce que les protagonistes sont des personnages féminins, mais parce qu'elles créent le monde théâtral auquel le spectateur assiste⁷⁶⁶. Il convient maintenant de se souvenir que ces instances métathéâtrales ont pour but de mieux impliquer les spectateurs : « The function of all this insistence on the play as play is not merely to suggest the metaphysical proposition that all the world's a stage; it is specifically to involve us as audience in the action of the play. »⁷⁶⁷

5. Evolution des personnages et réception du public

Cette capacité à configurer et modeler le monde autour d'elles donne la possibilité aux personnages féminins de ne pas être régies par les discours masculins qui les cernent pour offrir au public une interprétation plus féminine. La métathéâtralité des pièces renvoie le spectateur à l'illusion théâtrale dont il est l'objet, peut-être pour l'engager vers une réflexion sur sa propre réalité. Or, dans les pièces étudiées, l'attention du public est sollicitée dès que les souveraines font leur apparition sur scène, comme par exemple Didon : « Look, where she comes! Aeneas, view her well⁷⁶⁸. » Cela prouve que les reines représentent un spectacle inattendu ; on les pointe du doigt, accentuant ainsi leur importance au sein de la pièce puisqu'une pause dans l'action est nécessaire pour les présenter. Mais le fait d'attirer ainsi le regard du public sur les personnages de souveraines peut aussi être vu comme une injonction à adopter un esprit critique face au spectacle représenté. C'est le cas dès la scène d'ouverture dans *Antony and Cleopatra* :

In conjunction with Cleopatra's overt self-presentation as an actor, the play more subtly presents the role of spectatorship in performance by deploying a series of (meta-)theatrical audience members, many of whom view her performances with a jaundiced eye⁷⁶⁹.

⁷⁶⁵ Eggert, *Showing like a Queen*, 141.

⁷⁶⁶ Eggert, *Showing like a Queen*, 133.

⁷⁶⁷ Adelman, *The Common Liar*, 39.

⁷⁶⁸ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, II.1.72.

⁷⁶⁹ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 209.

Cette technique force le public à adopter une position critique, à être des spectateurs actifs et à réfléchir voire à prendre parti, mais crée également un effet d'attente, car les spectateurs veulent voir ce qui est annoncé. Philo demande ainsi l'attention du public :

Look where they come!
Take but good note, and you shall see in him
The triple pillar of the world transformed
Into a strumpet's fool. Behold and see⁷⁷⁰.

Ces nombreux impératifs liés à la vision (« look », « behold », « see ») et cette demande d'attention (« take but good note ») est une claire injonction adressée au public⁷⁷¹. Il donne par ailleurs une clé de lecture aux spectateurs et les invite à une certaine interprétation de l'attitude des deux protagonistes : « These opening words significantly color spectator perception of Antony and Cleopatra, presenting a negative viewpoint that is dramatically different to that sought by the two lovers⁷⁷². » La pièce commence par une critique et un jugement de valeur de Philo envers Antoine : « Nay, but this dotage of our general's / O'erflows the measure⁷⁷³. » Cléopâtre, qui est également un personnage éponyme et une reine déjà mythique dans l'esprit des spectateurs n'est présentée qu'en des termes dégradants : « a tawny front », « a gipsy », « a strumpet »⁷⁷⁴. A cette présentation peu flatteuse s'ajoute le fait que les Anglais de la Renaissance portaient certainement un regard plus favorable vers Rome que vers l'Égypte :

Considering the contemporary English view of Rome as the pinnacle of ancient civilization and the regard for Octavius, better known as the Emperor Augustus (to whom James I aspired to be compared), such juxtaposition would presumably dispose the audience to side with Rome⁷⁷⁵.

Il importe de rappeler que les souveraines étudiées sont toutes inspirées de figures historiques et qu'elles étaient déjà devenues des figures mythiques et bien connues du public : « Shakespeare can count on the audience to know the story and the traditional interpretations of it; and the conflict of interpretation that the audience brings to the theater becomes part of the play⁷⁷⁶. » Cependant la pièce repose d'abord sur les attentes du public pour ensuite mieux les déjouer. La scène d'ouverture élabore sans doute une image de Cléopâtre à laquelle le public pouvait s'attendre, car elle était convenue. Les sources où Shakespeare puise son

⁷⁷⁰ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.10-13.

⁷⁷¹ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 210.

⁷⁷² Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 210.

⁷⁷³ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.1-2.

⁷⁷⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.6 ; I.1.7 ; I.1.13.

⁷⁷⁵ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 210.

⁷⁷⁶ Adelman, *The Common Liar*, 53.

inspiration comme les écrits de Plutarque ne présentent jamais Cléopâtre sous un jour positif⁷⁷⁷ ; « Ovid, Virgil, and Horace were all good Augustans⁷⁷⁸. » Néanmoins, le dramaturge présente peut-être d'abord Cléopâtre en ces termes pour mieux déconstruire cette image qui est donnée d'elle. L. Sacchetti voit ainsi dans *Antony and Cleopatra* une réinvention du personnage de Cléopâtre, plus élogieuse et qui permet d'explorer davantage le règne féminin :

In creating his Cleopatra, Shakespeare deconstructs all previous images of her, slowly evoking her voice, rupturing the Roman verses that trapped her. He generates and cements the infinitely varied power that constituted her queenship, giving audiences across time a new archetype of feminine power, while liberating it from the need to be measured in relation to a male counterpart⁷⁷⁹.

Cette réhabilitation de la grandeur de Cléopâtre va au-delà des limites de son personnage seul. Octave n'est pas présenté dans la pièce de Shakespeare comme dans les sources qui l'ont inspiré : « In Augustan history, all the glamour and all the deification belong to Augustus⁷⁸⁰. » Il est révélateur que Shakespeare n'ait pas souscrit à cette version de l'histoire, mais qu'il s'en soit éloigné. Octave est plutôt décrit en des termes péjoratifs par Cléopâtre : « the scarce-bearded Caesar », « boy »⁷⁸¹. Il est également présenté comme prompt à la colère, comme lorsqu'Antoine le provoque pendant la guerre entre Rome et l'Égypte, contraignant Mécène à le calmer : « Caesar must think, / When one so great begins to rage, he's hunted / Even to failing⁷⁸². » Le point de vue est donc multiple sur Octave. De plus, Plutarque a intégré Cléopâtre à son œuvre parce qu'elle était un personnage dans la vie d'Antoine, mais c'est le général romain qui est au cœur de son récit et non la reine égyptienne. Le personnage d'Antoine chez Shakespeare possède moins d'importance :

Where Plutarch's Antony is still complex, mixing dexterity on the battlefield and savviness in dealing with his soldiers with an unruly passion for Cleopatra – one that Plutarch implies derives from her intoxicating power rather than Antony's weakness – Shakespeare's Antony is simplified at this point⁷⁸³.

Shakespeare fait non seulement de Cléopâtre un personnage éponyme, mais il lui dédie également de nombreuses scènes dont Antoine est absent ainsi qu'un acte entier. Le dramaturge remet clairement en question la place de Cléopâtre lorsqu'il lui fait dire avant la

⁷⁷⁷ Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, 288.

⁷⁷⁸ Adelman, *The Common Liar*, 54.

⁷⁷⁹ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 413.

⁷⁸⁰ Adelman, *The Common Liar*, 55.

⁷⁸¹ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, I.1.22 ; IV.1.207.

⁷⁸² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, IV.1.7-9.

⁷⁸³ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 422.

bataille d'Actium : « A charge we bear i'th' war, / And, as the president of my kingdom, will / Appear there for a man⁷⁸⁴. » L. Sacchetti analyse ce passage comme suit : « The appropriation of a masculine title and masculine imagery challenges Cleopatra's relegation to a female counterpart for a male hero⁷⁸⁵. » De la même façon, le récit de William Painter, dont Webster tire son inspiration pour *The Duchess of Malfi*, s'intitule *The Infortunate Marriage of a Gentleman Called Antonio Bologna with the Duchess of Malfi, and the Pitiful Death of Them Both* ; Webster a choisi de ne mettre en avant que la Duchesse de Malfi. Painter critique ouvertement la Duchesse pour ses choix conjugaux, et insiste sur sa position de femme pour justifier du fait qu'elle aurait dû se montrer exemplaire :

And above all that modesty ought to be kept by women, whom as their race, noble birth, authority, and name maketh them more famous, even so their virtue, honesty, chastity, and continency more praiseworthy. [...] Thus I say, because a woman being as it were the image of sweetness, courtesy and shamefastness, so soon as she steppeth out of the right tract and leaveth the smell of her duty and modesty, besides the denigration of her honor, thrusteth herself into infinite troubles and causeth the ruin of such which should be honored and praised, if women's allurements solicited them not to folly⁷⁸⁶.

Webster quant à lui, présente la reine sous un jour beaucoup plus positif, car au-delà de la pitié que le public est supposé ressentir face à la cruauté dont elle est la victime, il est le témoin du mariage de la Duchesse à Antonio, et participe donc à le rendre légitime :

For characters who have not witnessed the secret marriage, as we in the audience have, the uncertainty of their marital status raises doubt as to whether they are married or merely living in sin and casts doubt on their children's legitimacy⁷⁸⁷.

Le public sait que la Duchesse ne vit pas dans le pêché et il est amené à nourrir une forme de complicité à son égard pour la préférer à ses frères⁷⁸⁸. Le récit de Painter est rapporté par un narrateur qui peut influencer l'interprétation des lecteurs en leur donnant des clés de lecture ; ce n'est pas le cas dans la pièce de Webster. Au lieu de quoi, dès la scène d'ouverture, les frères de la Duchesse sont présentés comme de sinistres personnages par Antonio : « For the devil speaks in them⁷⁸⁹. » La vision que le public a des personnages est cette fois-ci influencée par Antonio. Il semble donc que les dramaturges aient contribué à rétablir une vision plus élogieuse des reines mythiques qu'à critiquer leur règne. La reine Didon semble

⁷⁸⁴ Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, III.7.16-18.

⁷⁸⁵ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 422.

⁷⁸⁶ William Painter, *The Duchess of Malfi*, s'intitule *The Infortunate Marriage of a Gentleman Called Antonio Bologna with the Duchess of Malfi, and the Pitiful Death of Them Both* (Ed. Michael Neill, A Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton & Company, 2015), 127-28.

⁷⁸⁷ Dolan, « 'Cant this be certain?' », 121.

⁷⁸⁸ Callaghan, « Theatre, Art, the Woman and the Wolf ».

⁷⁸⁹ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.179.

néanmoins constituer une exception au sein de notre corpus. T. Jankowski déplore que l'image qui est donnée d'elle à la fois dans l'*Enéide* et dans la pièce de Marlowe ne rende pas hommage à la brillante politicienne que le personnage historique fut :

Thus, despite the political accomplishments of the historical Dido, the focus on the story from the *Aeneid* serves to cast the Queen of Carthage into the role of love object and romance heroine virtually before the play begins and makes it very difficult to view her as a ruler in control of her body politic⁷⁹⁰.

Dido, Queen of Carthage a été publiée en 1593, alors qu'Elisabeth régnait toujours. Il n'est donc pas surprenant que la pièce explore les tensions relatives au règne féminin telles qu'elles étaient envisagées à l'époque. Bien qu'Elisabeth soit restée dans l'histoire comme la reine vierge, la question de son mariage a longtemps occupé l'esprit de son entourage. C'est justement cet aspect conjugal que la pièce examine dans sa présentation du règne de Didon : « a work which expresses concern for the nature of female rule, especially in terms of how the monarch's courtship and potential marriage affect her realm and her subjects⁷⁹¹. » Il est donc possible de voir dans la pièce une mise en garde contre un mauvais mariage et une célébration d'Elisabeth I en tant que reine vierge : « But by far the strongest argument against Aeneas as a suitor is his 'foreignness,' which he shares with Elizabeth's suitor d'Alençon⁷⁹². » Dès lors, la chute et la condamnation de Didon comme une reine qui s'est laissée guider par ses passions peut s'apparenter à un compliment à la reine Elisabeth :

Marlowe's Dido, Queene of Carthage uses the figure of Dido, Aeneas's jilted paramour, to praise the queen's de facto decision to remain single. By depicting Dido as a negative example of enslavement by erotic love and the desire for marriage, Dido, Queene of Carthage offers a sophisticated theatrical compliment to the queen⁷⁹³.

La conclusion de Marlowe concernant le règne des femmes semble donc être qu'elles sont capables de régner si elles restent exemptes de toute influence masculine et surtout étrangère. Ce qui pouvait s'apparenter comme une critique du pouvoir féminin peut également être perçu comme une célébration du règne d'Elisabeth en tant que célibataire : « Dido, Queene of Carthage thus transforms Virgil's apologia for masculine prerogative into praise for a queen who, by avoiding marriage, preserved the liberty and prosperity of her people⁷⁹⁴. »

⁷⁹⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 133.

⁷⁹¹ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 133.

⁷⁹² Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 137.

⁷⁹³ Williams, « Dido, Queen of England », 32.

⁷⁹⁴ Williams, « Dido, Queen of England », 43.

Il est donc essentiel d'étudier une potentielle prise de position en faveur des reines en l'expliquant par le contexte politique de l'époque. Plusieurs occurrences dans les textes semblent indiquer un contexte plus moderne que celui mis en scène dans les pièces, comme lorsque Didon s'écrit « God knows »⁷⁹⁵ alors que les personnages sont supposés être polythéistes, ou lorsque la Duchesse s'exclame : « Saint Winifred »⁷⁹⁶, qui est un saint gallois plus associé aux Tudor qu'à l'Italie⁷⁹⁷. Plusieurs occurrences à travers les pièces invitent les spectateurs à créer des liens entre ce qu'il se passe sur scène et leur réalité. On peut penser par exemple que la Duchesse attire la sympathie du public parce qu'elle est proche de figures historiques contemporaines des premiers spectateurs de la pièce, comme la princesse Elisabeth, fille aînée de Jacques I.

In 1623 *The Duchess of Malfi* may have called to mind this contemporary crisis – the flight, banishment and separation of Antonio and the Duchess reflecting the recent humiliating exile of Princess Elizabeth, who in 1620 fled Prague, heavily pregnant, with her servants and children, persecuted by the Catholic Emperor Ferdinand and actively rejected by her family of origin.⁷⁹⁸

Dans la mesure où le règne d'Elisabeth I a pris fin en 1603, il est prévisible que les spectateurs des quatre pièces étudiées se soient identifiés aux sujets des reines sur scène. C'est le propre des personnages régnants qui sont ceux avec lesquels le public a certainement le moins d'affinité, de points communs et donc de dispositions à s'identifier. J. Adelman souligne par exemple la difficulté du spectateur à s'identifier à Cléopâtre :

Tragedies do not normally ask us to identify ourselves with the minor characters. But in *Antony and Cleopatra* we participate in the experience of the commentators more often than in the experience of the lovers: we are forced to notice the world's view of them more often than their view of the world⁷⁹⁹.

Par ailleurs, il est impossible de connaître l'opinion de Cléopâtre, ce qui la rend distante par rapport au public, de la même façon qu'il était impossible pour ses sujets de connaître l'opinion d'Elisabeth I : « She kept her own counsel so well that often not even her closest advisers knew her mind⁸⁰⁰. » Cléopâtre, même si elle a une relation privilégiée avec Iras et Charmian, ne partage pas vraiment ses pensées et ses sentiments, même dans leurs

⁷⁹⁵ Marlowe, *Dido, Queen of Carthage*, III.2.154.

⁷⁹⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.381.

⁷⁹⁷ Lemerrier-Goddard, « Webster, *The Duchess of Malfi* (1613-14) », ENS de Lyon, année scolaire 2018-2019.

⁷⁹⁸ Luckyj, *The Duchess of Malfi*, 10.

⁷⁹⁹ Adelman, *The Common Liar*, 40.

⁸⁰⁰ Rinehart, « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth », 4.

conversations les plus intimes⁸⁰¹. Ce silence contribue à faire des reines des figures mystérieuses et distantes qui ne peuvent dès lors n'être jugées que par leurs actions et non par leurs intentions. Au-delà des différentes stratégies de pouvoir déjà traitées qui identifient le personnage de Cléopâtre à la figure d'Elisabeth I, certaines scènes font écho à des événements connus, comme par exemple dans la scène 5 de l'acte II, lorsque Cléopâtre demande qu'on lui rapporte une description d'Octavie :

Go to the fellow, good Alexas, bid him
Report the feature of Octavia, her years,
Her inclination; let him not leave out
The colour of her hair. Bring me word quickly⁸⁰².

Elisabeth I demandait des descriptions de sa cousine Marie Stuart, notamment à Sir James Melville, et cette scène y fait très certainement référence⁸⁰³. Shakespeare n'a jamais écrit de vers encomiastiques, pas même pour célébrer Elisabeth sous son règne ou après sa mort⁸⁰⁴, mais il est possible, au vu de ces nombreux points communs, de voir dans le personnage de Cléopâtre une réflexion sur la reine vierge, et étant donné la fin grandiose qu'il lui accorde, une célébration de celle-ci. Elisabeth et Cléopâtre ont effectivement en commun beaucoup de traits de caractère, notamment dans leur pratique du pouvoir :

Some traits are common to the two queens, both iconographically associated with the goddess of the moon (Isis and Diana): their wit, fascinating personality, and command of foreign languages, their ability to play a part whenever political necessity required, or their outbursts of wrath, perhaps not always genuine, even against the trusted aides⁸⁰⁵.

Les multiples liens avec le contexte de l'époque semblent donc signaler une préférence pour le règne d'Elisabeth par rapport à celui de Jacques I. Dès le début de *The Duchess of Malfi* par exemple, le discours d'Antonio a des accents politiques :

These lines echo the Elizabethan humanist Sir Thomas Elyot's *Image of Governance* (1541) that urged for a corruption-free court. They also connect the ducal context of the play to King James's English court, which was notorious for its flatterers and undeserving hangers-on⁸⁰⁶.

⁸⁰¹ Carole McKewin, « Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations between Women in Shakespeare's Plays » in *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Ed. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, et Carol Thomas Neely (Urbana: University of Illinois Press, 1980).

⁸⁰² Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, II.5.111-4.

⁸⁰³ Bruschi and Reboli, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 37.

⁸⁰⁴ Eggert, *Showing like a Queen*, 132.

⁸⁰⁵ Bruschi and Reboli, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 37.

⁸⁰⁶ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 229.

C'est effectivement la corruption et la flatterie qui sont condamnées dès les premiers vers de la pièce :

In seeking to reduce both state and people
To a fixed order, their judicious king
Begins at home, quits first his royal palace
Of flatt'ring sycophants, of dissolute
And infamous persons – which he sweetly terms
His master's masterpiece, the work of heaven⁸⁰⁷.

La pièce semble faire écho à plusieurs événements politiques qui ont marqué la période jacobéenne. On peut penser à Lady Arabella Stuart, qui voulait épouser un Tudor, mais qui pour cela, avait besoin de la permission du roi Jacques, qui la lui a refusée. Lady Arabella tenta de fuir mais fut rattrapée, jetée en prison où elle devint folle avant de mourir. La pièce semble donc s'inspirer des travers du règne de Jacques I, auquel beaucoup de reproches était faits : « What is quite clear is that his belief in the absolute authority of the monarch alienated Parliament and the early years of his reign were marred by charges of corruption as the king promoted his favourites in court⁸⁰⁸. » Cet œil critique sur la cour de Jacques I se double nécessairement d'un changement de perspectives sur les personnages féminins qui explique que les reines étudiées soient des personnages complexes :

Increasingly the rejection of stereotypes both of deifying the woman, and also of denigrating her, becomes the prerogative of the bourgeois, rejecting with them the profligacy and extravagance of the courtier which for Shakespeare's contemporaries was ever-present in the debauched court of James I⁸⁰⁹.

De plus, avec l'humanisme, une petite poignée de femmes, notamment des reines⁸¹⁰, ont bénéficié d'une éducation. Il faut également prendre en compte le fait que le public de théâtre n'était pas uniquement composé d'hommes, bien au contraire : « Women's political consciousness developed fast in the century between Elizabeth's accession and the end of the Civil War⁸¹¹. » Ce changement au sein de la société se donne à voir sur scène. Cette critique voilée contre le règne de Jacques I incite donc à regarder le règne des femmes et donc par extension celui d'Elisabeth sous un angle plus positif.

Cette description moins critique et plus admirative des reines peut être interprétée comme une forme de nostalgie du règne d'Elisabeth I. A ce titre, il peut être intéressant de comparer les pièces élisabéthaines aux pièces jacobéennes et de comparer les pièces

⁸⁰⁷ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.5-10.

⁸⁰⁸ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 4.

⁸⁰⁹ Dusingberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 7.

⁸¹⁰ Jankowski, *Women in Power in the Early Modern Drama*, 37.

⁸¹¹ Dusingberre, *Shakespeare and the Nature of Women*, 274.

jacobéennes entre elles. K. Eggert par exemple, met *Antony and Cleopatra* en perspective avec *Macbeth* pour élucider le rapport au pouvoir qui caractérise les deux pièces :

Macbeth's procession of future kings may even have ended, in the play's court performance, by presenting King James with the singularity of present monarchy, with his own focused mirror image. Antony and Cleopatra's story, in comparison, is indeed a tragedy: not because they are dead [...] but because in their Jacobean incarnation they are so anachronistic⁸¹².

En effet, Jacques I souhaitait davantage réguler le théâtre et les représentations données. Cette idée de tragédie et d'anachronisme défendue par K. Eggert sous-entend nécessairement une peine éprouvée vis-à-vis d'une époque révolue, donc celle du règne d'Elisabeth, qui ressemble beaucoup à Cléopâtre :

Similarly, *Antony and Cleopatra*, composed a few year after Elizabeth's death, seemingly depicts the inevitable fall of an exotic Egyptian (i.e. African and Orientalized) siren before the staunchness of Roman (i.e. Western and European) virtue, as embodied in a figure (Octavius) with whom the current monarch (James I) identified⁸¹³.

Il n'est pas sûr qu'il faille interpréter cette chute de Cléopâtre comme une célébration du règne de Jacques I, bien au contraire. Il a déjà été étudié que les reines s'identifiaient souvent à leur pays⁸¹⁴. Bruschi et Reboli y voient un acte transgressif visant à critiquer le nouveau roi :

This tendency becomes more marked in the Jacobean plays, especially after the first frictions between the country and the new king: his project for the unification of Britain, his preference for favorites and the Scots, the issue of public debt and taxation, even the way the king's political philosophy sounded threatening to English ears. As James I outlived his credit, possibly more people were ready to regard Elizabeth with nostalgia⁸¹⁵.

Cette nostalgie semble effectivement imprégner les pièces étudiées, car plusieurs hommages à Elisabeth parcourent les pièces jacobéennes. La référence à la fontaine dès l'ouverture de *The Duchess of Malfi* par exemple, peut être lue comme un hommage à la reine Elisabeth : « [...] a prince's court / Is like a common fountain whence should flow / Pure silver drops in general »⁸¹⁶. Dymrna Callaghan souligne que le poète Charles Utenhove a envoyé un message à William Cecil dans lequel il décrivait la reine en français et en ces termes : « la Divine fontaine / En vertu, en savoir, en beauté⁸¹⁷. »

⁸¹² Eggert, *Showing like a Queen*, 160.

⁸¹³ Sen, « Shakespeare's Cleopatra as Meta-Theatrical Monarch », 205.

⁸¹⁴ Voir p. 95.

⁸¹⁵ Bruschi and Reboli, « Shakespeare's Queens and Collective Forces », 41.

⁸¹⁶ Webster, *The Duchess of Malfi*, I.1.11-13.

⁸¹⁷ Dymrna Callaghan, « The State of Art: Critical Approaches 2000-8 » in *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*, ed. Christina Luckyj (London: Continuum, 2011), 80.

Elisabeth I a permis une évolution des mentalités en ce qui concerne le pouvoir des femmes. Même John Knox qui y était farouchement opposé, a finalement écrit en faveur de la reine pour ne plus exprimer sa haine du pouvoir féminin qu'à travers des attaques envers des souveraines individuelles, la première d'entre elles étant Marie Stuart⁸¹⁸. Cette évolution se donne à voir à travers les personnages de reines représentés sur scène. Seulement, on constate que ces reines admirées n'arrivent sur scène qu'après la mort d'Elisabeth, ce que K. Eggert analyse, dans le cas de Shakespeare, comme suit : « Like the rest of his culture, Shakespeare could celebrate queenship with the full weight of nostalgia only when queenship was no longer a destabilizing, threatening reality⁸¹⁹. » Cette réflexion pouvant s'appliquer aux autres dramaturges, les pièces sont alors à envisager comme des célébrations de la reine Elisabeth :

Just as England prepares to form a memory of its strongest queen, lifting from her the judgement, fear, and myths that her gender imposed, Shakespeare creates the archetype that can support that memory and project it forward. In doing so, perhaps, he honors the ability of a queen whose virtues survived the tales told by her captors⁸²⁰.

Cela permet d'expliquer la différence qu'il existe entre des personnages comme Didon et Cléopâtre ou la Duchesse de Malfi. Là où *Dido, Queen of Carthage* fait l'éloge de la reine Elisabeth I tout en alertant sur les dangers relatifs au choix d'un consort, *The Duchess of Malfi* célèbre une reine défunte regrettée par ses sujets. K. Eggert associe la nostalgie des Anglais pour le règne d'Elisabeth à la théorie de Renato Rosaldo au sujet d'une « nostalgie impérialiste » qu'il définit comme un « chagrin pour ce que l'on a détruit » :

Shakespeare's Jacobean audience had not killed their late queen of famous memory, but they had eagerly anticipated the new age of kingship brought on by her passing: over the years of her reign they had agitated for her marriage, for her bearing children, and for her appointing an heir, all tactics designed to bring the institution of queenship to an end⁸²¹.

Dès lors, il est possible de voir dans cette nostalgie un soutien, ou tout du moins un hommage, au règne féminin, parce qu'il s'accompagne d'une potentielle culpabilité. En effet, une pièce comme *Macbeth* par exemple, bien qu'elle ne soit pas directement une célébration du règne des femmes et bien que les personnages féminins soient effrayants, critique les idées reçues relatives à l'opposition au règne des femmes, notamment celle selon laquelle la féminité est synonyme de faiblesse :

⁸¹⁸ Eggert, *Showing like a Queen*, 135.

⁸¹⁹ Eggert, *Showing like a Queen*, 160.

⁸²⁰ Sacchetti, « 'A Gap in Nature' », 425.

⁸²¹ Eggert, *Showing like a Queen*, 161-62, voir Renato Rosaldo, *Culture and Truth*, (Boston : Beacon Press, 1993), 69-70.

It is the masculine consciousness, therefore, that defines femininity as weakness and institutes the structures of male dominance designed to defend against such an awareness. Shakespeare's tragedies, as I read them, may be viewed as a vast commentary on the absurdity and destructiveness of this defensive posture⁸²².

Cette critique des postures défensives face au règne des femmes ainsi que la grandeur d'un personnage comme Cléopâtre semblent donc rendre hommage à Elisabeth I et offrir une célébration du règne féminin :

No matter that *Antony and Cleopatra* lodges theatrical (and audience) remembrance with the queen; it remains a play whose staging depends on queenship's demise. This is Shakespeare elegy for female rule [...]: not that a play might give the queen eternal life, but that she, in giving up her life, gives life to playing⁸²³.

C'est donc une réflexion sur l'histoire récente de l'Angleterre qui est menée dans ces pièces, et qui permet un retour sur un règne nouveau et inédit parce que féminin. La scène devient alors le lieu d'une réflexion, d'une célébration ou d'une critique :

I see [displays] as providing a site where the iconography of state power was formulated in tension with various forms of representation that contested the ideology of the Renaissance court. The stage was in this sense a place where political events occurred and where history was being produced⁸²⁴.

Cependant, une claire évolution s'observe dans le traitement qui est fait de ces personnages, et ce changement ne tient pas qu'à la seule personnalité individuelle des dramaturges, mais semble davantage traduire une évolution des mentalités.

Pour conclure, les pièces étudiées présentent donc toutes une certaine métathéâtralité qui permet de considérer le pouvoir en lien avec la performance de celui-ci. Le pouvoir des reines dans ces pièces est doublement mis en scène. Aussi bien sur le trône que sur scène, la royauté doit être vue et complexifier les rapports de genre au lieu de les simplifier, non seulement pour asseoir son autorité, mais aussi peut-être pour créer une nouvelle forme de représentation, jusqu'ici inconnue et donc libre de tout stéréotype. En mélangeant les représentations masculines et féminines, les reines problématisent catégories, et créent ainsi leur propre identité sans qu'elle leur soit imposée par des normes extérieures. Donc la dimension métathéâtrale très présente dans les pièces étudiées pousse le spectateur à s'interroger sur sa réalité. Cependant, on constate une évolution chronologique et idéologique

⁸²² Gohlke, « 'I wooed thee with my sword' », 163.

⁸²³ Eggert, *Showing like a Queen*, 162.

⁸²⁴ Tennenhouse, *Power on Display*, 14.

entre les pièces. Les premières, comme *Dido, Queen of Carthage*, ou plus tard *Macbeth*, interrogent la notion de pouvoir féminin, en examinent les potentiels dangers, là où les dernières célèbrent davantage les reines. C'est particulièrement visible au moment de leur mort. Les points communs entre Elisabeth I et les reines étudiées sont indéniables mais évoluent avec les années. Le règne de la reine vierge a été source d'angoisse face à une réalité nouvelle que les dramaturges ont tâché de cerner et de comprendre, puis de nostalgie quand Jacques I lui a succédé. Les pièces étudiées évoluent donc entre méfiance, curiosité, fascination et nostalgie du règne féminin.

Conclusion

Pour conclure, les reines de tragédie sont différentes des rois, et différentes des autres femmes, au lieu d'être simplement la somme des deux, ce qui en fait des personnages marquants. Etudier la place des reines dans la tragédie permet de comprendre ce qui a freiné et même détruit leur pouvoir, et d'où vient leur fin tragique. Là où les rois peuvent avoir été victime d'*hubris* ou d'*hamartia*, par exemple l'ambition pour Macbeth, le défaut des reines est souvent d'avoir oublié qu'elles étaient femmes dans un monde d'hommes⁸²⁵. Si l'on considère comme élément tragique ce qui a causé la mort des reines, on peut identifier le fait qu'elles aient été victimes d'un ordre oppressif ou le fait qu'elles aient lutté contre lui. Les reines sont donc des personnages qui cherchent à concilier leur corps naturel et politique, mais on constate une résistance perpétuelle à cette volonté de la part des autres personnages. Cette attitude s'exprime par l'insulte pour les rabaisser, la déification pour nier leur féminité humaine, ou par des portraits qui en font des monstres dangereux pour attaquer la légitimité de leur pouvoir.

Les reines sont donc des personnages théâtraux par excellence avant tout parce qu'elles offrent un spectacle hors norme et qu'elles ne sont perçues qu'en termes extrêmes. Les reines étudiées présentent également la particularité de vouloir choisir la représentation qui est donnée d'elles. Elles sont par là des personnages protéiformes, capables d'adopter plusieurs rôles, y compris au sein de la pièce à laquelle le public assiste. Si l'image qui est donnée d'elles a changé entre la fin du XVI^{ème} siècle et le début du XVII^{ème} siècle, notamment à cause de l'influence d'Elisabeth I sur cette époque, la réflexion menée sur leur position demeure contemporaine :

These discussions of women exercising power and negotiating the often hostile men surrounding them, furthermore, have gained greater importance in recent years, as women's obstacles in the workplace and in positions of power have not so much disappeared as evolved⁸²⁶.

A travers ces personnages, et en s'inspirant de reines pionnières en politique, les pièces conjuguent le pouvoir au féminin de façon si inattendue pour l'époque, voire encore pour la nôtre, qu'elles ne peuvent que susciter la fascination et faire des souveraines des personnages particulièrement captivants.

⁸²⁵ Charry, *The Arden Guide to Renaissance Drama*, 230.

⁸²⁶ Finn et Schutte, *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*, 4.

Bibliographie

1. Sources

Corpus

- Marlowe, Christopher. *The Complete Plays*. Ed. J. B. Steane, The Penguin English Library. Harmondsworth: Penguin, 1969.
- Shakespeare, William, *Macbeth*. Ed. Kenneth Muir, Harold Fletcher Brooks et Richard Proudfoot. Londres: Arden Edition, 1995.
- Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Ed. John Wilders et Richard Proudfoot. Londres: Arden Edition, 2014.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi*. Ed. Michael Neill, A Norton Critical Edition. New York: W.W. Norton & Company, 2015.

Textes annexes

- Gardin, Nanon. *Petit Larousse des symboles*. Larousse, 2006.
- Machiavel, Nicolas. *Le Prince*. Paris: E.J.L., (1532) 2007.
- Plutarque, *Vie d'Antoine*, « Plutarque : Vie d'Antoine (Traduction Française) ». Accès le 11 juin 2020. <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/antoine.htm>.
- Shakespeare, William. *King Henry V*. Ed.: Richard Proudfoot, T.W. Craik. Londres: Arden Edition, 2005.
- . *Othello*. Ed. : Ernst A. J. Honigmann et Richard Proudfoot. Reprinted. Londres : Arden Edition, 2015.
- . *The Tempest*. Ed. : Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan et Richard Proudfoot. Londres: Arden Edition, 2011.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Penguin Classics, (1929) 2014.

2. Sources secondaires

- Barroll, J. Leeds. *Shakespearean Tragedy: Genre, Tradition, and Change in Antony and Cleopatra*. Washington : Londres: Folger Books ; Associated University Presses, 1984.
- Bartels, Emily Carroll. *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation, and Marlowe*. Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 1993.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Vol. 1. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. Reprint. Londres: Routledge, 1993.
- Berry, Philippa. *Of Chastity and Power: Elizabethan Literature and the Unmarried Queen*. Londres: Routledge, 1994.
- Burns, Timothy. *Shakespeare's Political Wisdom*. First Edition. Recovering Political

- Philosophy. New York, New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Butler, Judith, et Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Malden, MA: Polity, 2013.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity : Tenth Anniversary Edition*. Londres ; New York: Routledge, 2014.
- Cahn, Victor L. *The Plays of Shakespeare: A Thematic Guide*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2001.
- Callaghan, Dympna. *The Impact of Feminism in English Renaissance Studies*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Charry, Brinda. *The Arden Guide to Renaissance Drama: An Introduction with Primary Sources*. Londres ; New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2017.
- Cheney, Patrick, ed. *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2004.
- Claret, Jean-Louis. *'Antony and Cleopatra': le coeur et l'armure*. Paris: Messene, 2000.
- Dixon, Luke. *Shakespeare Monologues for Women*, Londres: Nick Hern Books, 2015.
- Donskis, Leonidas, et J. D. Mininger, *Politics Otherwise: Shakespeare as Social and Political Critique*. Amsterdam ; New York: Rodopi, 2012.
- Drouet, Pascale, et William C. Carroll. *The Duchess of Malfi: Webster's Tragedy of Blood*, Paris : Belin, 2018.
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. 3rd ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Eggert, Katherine. *Showing like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton*. Philadelphie: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Finn, Kavita Mudan, et Valerie Schutte. *The Palgrave Handbook of Shakespeare's Queens*. New York, NY: Springer Science+Business Media, 2018.
- Fitz, L.T. « Egyptian Queens and Male Reviewers: Sexist Attitudes in *Antony and Cleopatra* Criticism ». *Oxford University Press* Vol. 28, no. 3 (1977): 297–316.
- Garner, Shirley Nelson, et Madelon Sprengnether, eds. *Shakespearean Tragedy and Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Gauer, Denis. « Antony and Cleopatra: West versus East ». Accès le 5 Mars 2020. <https://angellier-biblio.univ-lille3.fr/ressources/articleantonyandcleopatra.html>.
- Godshalk, William Leigh. « Marlowe's Dido, Queen of Carthage ». *ELH*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 38, no. 1 (Mars 1971): 1–18.
- Hatchuel, Sarah. « Overflowing the Measure », *Antony and Cleopatra À L'écran : De L'abondance Visuelle À L'excès D'images ?' Actes Des Congrès de La Société Française Shakespeare*, no. 25 (1 novembre 2007): 57–73. <https://doi.org/10.4000/shakespeare.1037>.
- Jankowski, Theodora A. *Women in Power in the Early Modern Drama*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton Paperbacks. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1997.
- Knox, John. *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women*. The English Scholar's Library 2. Londres : Southgate, 1878.
- Lenz, Carolyn Ruth Swift, Gayle Greene, et Carol Thomas Neely, ed. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Levin, Richard. « Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy ». *PMLA* Vol. 103, no. 2 (Mars 1988): 125–38. <https://doi.org/10.2307/462429>.
- Luckyj, Christina, ed. *The Duchess of Malfi: A Critical Guide*. Continuum Renaissance

- Drama. Londres: Continuum, 2011.
- McAlindon, T. *English Renaissance Tragedy*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1986.
- Neill, Michael. *Issues of Death: Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*. Oxford : New York: Clarendon Press ; Oxford University Press, 1997.
- Peyré, Yves. *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*. CNRS Littérature. Paris: CNRS éditions, 1996.
- Proner, Matthew N. « *Dido Queene of Carthage* and the Evolution of Marlowe's Dramatic Style » dans '*A Poet and a Filthy Play-Maker*': *New Essays on Christopher Marlowe*, ed. Kenneth Friedenreich. AMS Studies in the Renaissance 14. New York, NY: AMS Pr, 1988.
- Rackin, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Oxford Shakespeare Topics. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005.
- Rinehart, Keith. « Shakespeare's Cleopatra and England's Elizabeth ». *Shakespeare Quarterly* 23, no. 1 (1er janvier 1972): 81–86. <https://doi.org/10.2307/2868657>.
- Sacks, Elizabeth. *Shakespeare's Images of Pregnancy*. Londres: Macmillan, 1980.
- Snook, Edith. *Women, Beauty and Power in Early Modern England: A Feminist Literary History*. Basingstoke ; New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Stallybrass, Peter. « Macbeth and Witchcraft » dans *EXPLORING Shakespeare*. Detroit, MI: Gale, 2003. *Gale In Context: High School* (accès le 19 février 2020). <https://bolosbritlit.weebly.com/uploads/4/8/5/7/4857234/witchcraftsecondary.pdf>
- Tennenhouse, Leonard. *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013.
- Williams, Deanne. « Dido, Queen of England ». *ELH*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 73, no. 1 (2006): 31–59.
- Wilson, Richard, ed. *Christopher Marlowe*. Longman Critical Readers. Londres: Longman, 1999.

3. Adaptations

- Best, Eve. *Macbeth*. Globe on Screen, 2012.
- Brown, Cressida. *Macbeth*. Shakespeare's Globe, 2020.
- Dromgoole, Dominic. *The Duchess of Malfi*. Globe on Screen, 2014.
- Khan, Iqbal. *Antony and Cleopatra*. The Royal Shakespeare Company, 2017.
- Munby, Jonathan. *Antony and Cleopatra*. Globe on Screen, 2015.
- Pérez, Antoine. *Macbeth*. Compagnie Luce, 2016.

4. Cours et présentations

- Barker, Roberta. « 'The Spirit of Greatness or of Woman': The Duchess of Malfi in the Repertoires of Her First Players ». Présenté au colloque « John Webster's *The Duchess of Malfi* Reconsidered », ENS de Lyon, décembre 2018.
- Callaghan, Dymrna. « Theatre, Art, the Woman and the Wolf: Revisiting *The Duchess of Malfi* ». Présenté au colloque « John Webster's *The Duchess of Malfi* Reconsidered », ENS de Lyon, décembre 2018.

ENS de Lyon, décembre 2018.
 Hopkins, Lisa. « Diamonds or Pearls? Doubling the Duchess ». Présenté au colloque « John Webster's *The Duchess of Malfi* Reconsidered », ENS de Lyon, décembre 2018.
 Lemerrier-Goddard, Sophie. « Webster, *The Duchess of Malfi* (1613-14) », ENS de Lyon, année scolaire 2018-2019.

5. Pour aller plus loin

- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. New York: Routledge, 1992.
- Axton, Marie. *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*. Royal Historical Society Studies in History, no. 5. Londres: Royal Historical Society, 1977.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984.
- Bamber, Linda. *Comic Women, Tragic Men: A Study of Gender and Genre in Shakespeare*. Stanford: Stanford University Press, 1982.
- Callaghan, Dymna, Lorraine Rae Helms, et Jyotsna G. Singh. *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*. Oxford, UK : Cambridge, USA: Blackwell, 1994.
- Champion, Larry S. *Shakespeare's Tragic Perspective*. Athènes: University of Georgia Press, 2012.
- Dash, Irene G. *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare's Plays*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Daybell, James, ed. *Women and Politics in Early Modern England, 1450-1700*. Aldershot, Hants, Angleterre ; Burlington, VT: Ashgate, 2004.
- Fletcher, Anthony. *Gender, Sex, and Subordination in England, 1500-1800*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Howard, Jean E., et Phyllis Rackin. *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories*. Feminist Readings of Shakespeare. Londres ; New York: Routledge, 1997.
- Knights, L. C. *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*. New York: Haskell House, 1973.
- Levin, Carole. *The Heart and Stomach of a King: Elizabeth I and the Politics of Sex and Power*. University of Pennsylvania Press, 2013.
- Levin, Carole, et R. O. Bucholz, eds. *Queens & Power in Medieval and Early Modern England*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- MacDonald Joyce Green. « Sex, Race, and Empire in Shakespeare's *Antony and Cleopatra* ». *Sage Journals*, Vol. 5, no.1 (1 mars 1996): 60-77.
- Marcus, Leah S. *Puzzling Shakespeare: Local Reading and Its Discontents*. Berkeley, Californie and Londres: University of California Press, 1989.
- Morris, Helen. « Queen Elizabeth I 'Shadowed' in Cleopatra. » *Huntington Library Quarterly* 32, no. 3 (1969): 271-78.
- Paster, Gail Kern. *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.
- Rackin, Phyllis. « Shakespeare's Boy Cleopatra, the Decorum of Nature, and the Golden World of Poetry. » *PMLA* 87, no. 2 (1972): 201-12.
- Singh, Jyotsna. « Renaissance Antitheatricity, Antifeminism, and Shakespeare's *Antony and Cleopatra*. » *Renaissance Drama, New Series*, 20 (1989): 99-121.

- Staples, Robert. « The Myth of Black Sexual Superiority: A Re-Examination ». *The Black Scholar* Vol. 13, no. 4/5 (1982): 26–32.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1977.
- Thomas, Keith. *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth- and Seventeenth-Century England*. Londres: Penguin Books, 1991.

