



Des "mauvaises langues" dans Richard III

Nathalie Vienne-Guerrin

► To cite this version:

Nathalie Vienne-Guerrin. Des "mauvaises langues" dans Richard III. Bulletin de la Société d'Etudes Anglo-Américaines des XVIIème et XVIIIème siècles, 1999, 49, pp.55-76. <10.3406/xvii.1999.2096>. <halshs-01364020>

HAL Id: halshs-01364020

<https://shs.hal.science/halshs-01364020v1>

Submitted on 11 Oct 2016

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.



HAL Authorization

Des "mauvaises langues" dans *Richard III*

Nathalie Vienne-Guerrin

Citer ce document / Cite this document :

Vienne-Guerrin Nathalie. Des "mauvaises langues" dans *Richard III*. In: XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles. N°49, 1999. pp. 55-76;

doi : 10.3406/xvii.1999.2096

http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1999_num_49_1_2096

Document généré le 24/05/2016

DES "MAUVAISES LANGUES"

DANS *RICHARD III*

Let us christians . . . take hede how we abuse our tongues, either with blasphemies, periuries, flatteries, filthie & abhominable speeches, cursings, raylings & backbitings, least we fall into the hands of the most seure & iust iudge.¹

Emprunté à *A Treatise of The Good and Evell Tounge*, traduction du *Traité de la bonne et mauvaise langue* de Jean de Marconville,² dont l'un des mots d'ordre est "rule thy tongue,"³ ce passage résume bien ce qu'est la "politique de la langue" à l'époque élisabéthaine. Quand on étudie les homélies et les sermons, tels que "An Homelie agaynst Contention and Braulynge,"⁴ ou "The Taming of the Tongue,"⁵ qui condamnent l'insulte sous toutes ses formes, qu'elle soit insulte à Dieu ("swearing," "blasphemy"), aux hommes ("railing," "scoffing," "back-biting," "slandering"), ou aux deux ("cursing," "banning"), quand on explore des ouvrages aux titres évocateurs tels que *The Conversyon of Swerers*,⁶ *An Invectyve agenst the Moost Wicked & Detestable Vyce of Swearing*,⁷ *A Swoord agaynst Swearyng*,⁸ ou *A Sworde against Swearers and Blasphemers*,⁹ on

1. John of Marconville, *A Treatise of the Good and Evell Tounge* (London, c. 1592) sign. A³.

2. Littérateur français né vers 1540 qui, même s'il est attaché à la religion catholique, n'approuve pas les violences exercées contre les réformés.

3. Marconville sign. A².

4. Certain Sermons; or, Homilies [1547] and A Homily against Disobedience and Wilful Rebellion [1570], *A Critical Edition*, ed. Ronald B. Bond (Toronto: U of Toronto P, 1987) 190-201. Cette homélie est attribuée à Hugh Latimer.

5. Sermon 59 de Thomas Adams. Voir *The Works of Thomas Adams*, ed. Joseph Angus, 3 vols. (Edinburgh: James Nichol, 1862) 3: 10-22.

6. Court ouvrage de Stephen Hawes en forme de poème (1509), réédité à Édimbourg en 1854.

7. Thomas Becon, *An Invectyve agenst the Moost Wicked & Detestable Vyce of Swearing* (London [?], 1543).

8. Edmond Bicknoll, *A Swoord agaynst Swearyng* (London, 1579).

est amené à conclure que, à l'époque de Shakespeare, l'usage de la langue est réglementé. La multiplication des manuels ou textes politiques consacrés au duel, c'est-à-dire à l'art de la querelle,¹⁰ et la prolifération des procès en diffamation confirment cette tendance.¹¹ La "mauvaise langue" est celle qui ment, qui flatte, qui parjure mais aussi qui raille, qui insulte, blasphème, calomnie, ou maudit. Cette langue se doit donc d'être domptée: tel est le message qui ressort de ces textes. Notre propos est ici d'éclairer *Richard III* à la lumière de cet arrière-plan culturel qui, laissant apparaître la politique de contrôle censée pallier les excès de langage, révèle aussi l'hégémonie et le pouvoir d'une "mauvaise langue" qui ne se laisse pas facilement brider.

"Why should she live to fill the world with words?" demande Richard au moment où Édouard l'empêche de tuer Margaret à la fin de *3 Henry VI* (5.5.43).¹² Par cette question-réponse, Richard présente la raison de vivre d'un personnage qui ne semble avoir été introduit et réécrit ici par Shakespeare que pour abreuver de mots le monde de *Richard III*. Évoquant à la fois la vanité des mots et l'inquiétude qu'ils engendrent, cette question laisse déjà apparaître dans toute son ambivalence la position de Richard face au pouvoir des mots. Les mots sont ici signe d'impuissance, ce qui reste à Margaret lorsqu'elle ne peut plus agir, et cependant la question de Richard contient en creux le potentiel destructeur dont ils

9. Alexander Nowell (London, 1611).

10. Voir Francis Bacon, *The Charge of Sir Francis Bacon Touching Duells*, 1614 (Amsterdam: Da Capo P, 1968); Lodowick Bryskett, *A Discourse of Civill Life*, 1606 (Amsterdam: Da Capo P, 1971); Giacomo Di Grassi, *His True Arte of Defence* (London, 1594); John d'Espagne, *Anti-Duello, The Anatomie of Duells* (London, 1632); Joannes Ferrarius, *A Woorke of Ioannes Ferrarius Montanus, Touchyng the Good Orderynge of a Common Weale* (London, 1559); G. F., *Duell-Ease* (London, 1635); George Gifford, *A Treatise of True Fortitude* (London, 1594); Arthur Hall, *An Account of a Quarrel between Arthur Hall, Esq. and Melchisedech Mallerie* (Gent, 1579), *Miscellanea Antiqua Anglicana; or, A Select Collection of Curious Tracts* (London, 1816); James I, *A Publication of His Maties Edict and Severe Censure against Private Combats and Combatants* (London, 1613); Bertrand de Loque, *Discourses of War and Single Combat*, trans. out of French by John Eliot (London, 1591); John Norden, *The Mirror of Honor* (London, 1597); Vincentio Saviolo, *His Practice. In Two Books* (London, 1595); William Segar, *The Booke of Honor and Armes* (London, 1590); William Segar, *Honor Military and Civill, Contained in Foure Bookes* (London, 1602); George Silver, *Paradoxes of Defence* (1599), Shakespeare Association, Facsimile n° 6 (Oxford: Oxford UP, 1933); Antony Stafford, *The Guide of Honour* (London, 1634); Joseph Swetnam, *The Schoole of the Noble and Worthy Science of Defence* (London, 1617); George Whetstone, *The Honorable Reputation of a Soldier* (London, 1585).

11. À ce sujet, voir notamment l'ouvrage de M. Lindsay Kaplan, *The Culture of Slander in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge UP, 1997).

12. William Shakespeare, *Henry VI; Part Three*, 1595, ed. Andrew S. Cairncross (1964; London: Methuen, "The Arden Shakespeare," 1964).

sont porteurs. En outre, par cette question, Richard réduit le personnage de Margaret à un seul organe: dorénavant, elle ne sera plus que langue, "mauvaise langue" qui plus est, dont les malédictions vont retentir tout au long de *Richard III*. Anne dresse le bilan des forfaits de Richard dès le début de la pièce en ces termes: "For thou hast made the happy earth thy hell, / Fill'd it with cursing cries and deep exclams" (1.2.51-52).¹³

Ce sont ces cris et ces exclamations dont le monde de Richard est rempli que nous nous proposons tout d'abord d'étudier, en analysant la pratique de l'injure et de la malédiction dans cette pièce où la violence verbale joue non seulement un rôle dramatique essentiel mais où elle est également objet de discours théoriques complexes et ambivalents. Nous verrons ensuite comment Richard se fait le "contrôleur des langues," en se réclamant de la plupart des commandements dictés par les théologiens. L'ironie dramatique apparaîtra lorsque nous montrerons comment Richard, par sa pratique de la calomnie, érige une autre forme de "mauvaise langue" en véritable politique.

"Cursing cries and deep exclams" (1.2.52)

Si l'on considère l'ensemble du corpus shakespearien, il apparaît que c'est dans *Richard III* que le mot "curse" sous toutes ses formes ("curs'd," "curse," "cursed," "curses," "cursing") revient le plus souvent.¹⁴ Dans cette pièce être une "mauvaise langue," c'est tout d'abord maudire. Éminemment spectaculaire, cet acte de langage ("speech act") s'avère jouer ici un rôle dramatique essentiel. Présentes dès le début de la pièce dans les répliques de Lady Anne et de la reine Margaret (1.3), les malédictions sont au cœur du projet tragique. Comparant la pièce de Shakespeare à *Tamburlaine*, où les malédictions sont selon lui "fundamentally vague and unrealizable,"¹⁵ Wolfgang H. Clemen note combien, en revanche, les malédictions présentes dans *Richard III* constituent le tissu dramatique de la pièce: "Margaret's curses, exactly fulfilled and remembered by the victim, occupy an important place in the general design of the play and of the scene in which they occur."¹⁶

13. Shakespeare, *King Richard III*, 1593, ed. Antony Hammond (London: Methuen, "The Arden Shakespeare," 1981).

14. Trente-sept fois exactement.

15. Wolfgang H. Clemen, *A Commentary on Shakespeare's Richard III* (London: Methuen, 1957) 58.

16. Clemen 58.

De nombreux autres commentateurs comme Alfred P. Rossiter¹⁷ ou Alice Lotvin Birney¹⁸ considèrent la malédiction comme l'épine dorsale de la pièce, qui lui donne son unité. La pièce peut être lue en effet comme un parcours qui va de l'énonciation de la malédiction à sa réalisation, l'exécration rejoignant alors la prophétie. Les personnages qui sont maudits finissent châtiés dans le courant de la pièce, qui semble représenter l'action d'une némésis implacable. À la lumière d'une telle lecture, il est tentant d'interpréter cette pièce comme la représentation univoque d'une conception magique du mot qui agit et détruit. Cependant on peut considérer que les malédictions ne sont pas "exactly fulfilled" comme le prétend Wolfgang H. Clemen, l'exception que représente Elizabeth étant la plus flagrante. À la fin de la pièce elle redevient en effet femme d'action, faisant mentir – provisoirement du moins – la prophétique malédiction. D'autre part, Shirley Carr Mason a montré récemment combien la pièce repose sur une conception ambivalente du langage, sur ce qu'elle appelle à juste titre "an interplay of superstition and scepticism."¹⁹ Nos analyses viendront confirmer cette approche. Si une partie de l'action peut porter à croire en un pouvoir magique du mot, les discours métalinguistiques qui l'encadrent expriment quant à eux une vision plus ambivalente du langage. L'art de l'imprécation s'inscrit en effet dans une dialectique de l'agir et du subir, de la vanité et de l'efficacité qui fait apparaître dans toute leur complexité les rapports entre le dire et le faire.

Maudire *faute de* pouvoir agir, maudire *pour* agir: telles sont les deux logiques que peut impliquer cet acte de langage. Dans *Richard III*, la malédiction est l'apanage des personnages féminins qui semblent ainsi révéler leur impuissance à agir mais aussi leur foi en l'efficacité du mot:

'She is loud,' saith Solomon, Prov vii. 11; 'a foolish woman is ever clamorous,' ix. 13. She calls her tongue her defensive weapon; she means offensive: a firebrand in a frantic hand doth less mischief. The proverb came not from nothing, when we say of a brawling man, he hath a woman's tongue in his head.²⁰

La lecture d'une pièce comme *Richard III* semble être l'illustration parfaite de cette opinion sexiste défendue par Thomas Adams dans son

17. Arthur P. Rossiter, "The Unity of *Richard III*," *Angel with Horn: Five lectures on Shakespeare* (London: Longman, 1961) 1-22.

18. Alice Lotvin Birney, "The Satiric Curser against Richard III," *Satiric Catharsis in Shakespeare* (Berkeley: U of California P, 1973) 20-46.

19. Shirley Carr Mason, "'Foul Wrinkled Witch': Superstition and Scepticism in Shakespeare's Margaret of Anjou," *Cahiers Élisabéthains* 52 (1997): 27.

20. Adams 3: 17.

sermon "The Taming of the Tongue." Dans *Richard III*, ce sont en effet avant tout les femmes qui sont "clamorous" et qui apparaissent comme des "mauvaises langues." On sent poindre derrière les personnages de Lady Anne ou de Margaret la figure traditionnelle de la mégère dont les "exclamations" sont à la fois signes de puissance et d'impuissance. Il n'est pas fortuit que l'on rencontre le personnage de Margaret (à côté de Jeanne d'Arc) dans l'ouvrage de Thomas Heywood intitulé *Gynaikeion*, au sein d'un chapitre intitulé "Of English Virago's, & of Joan the Pucil."²¹

"Now Margaret's curse's fall'n upon our heads" (3.3.15)

À plusieurs reprises décrite comme une sorcière ("witch," "hag," "charm"),²² Margaret incarne la foi en un pouvoir magique du mot: "Can curses pierce the clouds and enter heaven? / Why then, give way, dull clouds, to my quick curses" (1.3.195-96). D'abord véhiculée sous une forme interrogative, cette foi s'affirme au cours de la pièce comme le révèle l'échange suivant:

Elizabeth: My words are dull: O quicken them with thine.

Margaret: Thy woes will make them sharp and pierce like mine.

(4.4.124-25)

Margaret renoue avec les poètes comme Archiloque, figure bien connue des Élisabéthains, dont les malédictions étaient censées causer la mort de leurs cibles.²³ Pour être efficace, la malédiction doit en effet être un art poétique, et seule Margaret semble être douée de ce savoir-faire, comme

21. Thomas Heywood, *Gynaikeion* (London, 1624) 236-40, cité par Lisa Jardine dans *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (1983; New-York: Harvester Wheatsheaf, 1989) 137 (n. 66).

22. "Foul wrinkled witch" (1.3.64), "Have done thy charm, thou hateful wither'd hag" (1.3.215).

23. Voir l'emblème d'André Alciat intitulé "Maledicentia," *Les Emblèmes*, 1551 (Paris: Klincksieck, 1997) 59. Y sont représentés le tombeau d'Archiloque et, au-dessus, une nuée de guêpes. En devise on trouve "Archiloci tumulo insculptas de marmore vespas / Esse ferunt, linguae certa sigila malae" (on rapporte que des guêpes gravées sur le tombeau de marbre d'Archiloque sont les marques certaines d'une langue maligne). Dans *Poetaster*, Jonson évoque l'image traditionnelle du barde sorcier lorsque, répondant à ses détracteurs, il écrit:

I could do worse,
Arm'd with Archilocus fury, write Iambics,
Should make the desperate lashers hang themselves.
Rime 'hem to death, as they do Irish rats
In drumming tunes. (147-51)

Ce texte se situe à la fin de la pièce, dans une scène intitulée par Jonson "Apologetical Dialogue," *Poetaster*, 1600-1601, ed. Tom Cain (Manchester: Manchester UP, 1995) 269.

le laisse entendre Elizabeth lorsqu'elle l'implore: "O thou, well skill'd in curses, stay awhile / And teach me how to curse mine enemies" (4.4.116-17). La "mauvaise langue" est une langue de poète, une langue d'artiste. La duchesse d'York souligne également cette puissance du mot lorsqu'elle s'apprête à maudire son fils:

If so, then be not tongue-tied; go with me
And in the breath of bitter words let's smother
My damned son. . . . (4.4.132-34)

Lorsqu'ils ne font pas des personnages féminins de *Richard III* un chœur de pleureuses, les commentateurs placent le personnage fantôme de Margaret au centre de la pièce, tant ses imprécations résonnent à chaque étape. En utilisant notamment l'art de l'aparté et de l'écho, Shakespeare fait de Margaret un personnage absent-présent. En faisant retentir de multiples rappels de la malédiction initiale, le dramaturge produit un effet de gonflement qui fait d'un personnage essentiellement absent une présence envahissante. Cette technique de trompe-l'oreille qui nous fait entendre la voix de Margaret même et surtout lorsqu'elle n'est pas là ne doit pas nous faire oublier le sommet que constitue la malédiction lancée par la duchesse:

Therefore, take with thee my most grievous curse,
Which in the day of battle tire thee more
Than all the complete armour that thou wear'st.
My prayers on the adverse party fight;
And there the little souls of Edward's children
Whisper the spirits of thine enemies
And promise them success and victory.
Bloody thou art; bloody will be thy end.
Shame serves thy life and doth thy death attend. *Exit.* (4.4.188-96)

L'imprécation révèle dans cette pièce une structure en crescendo. Dans nombre de textes élisabéthains, il apparaît en effet que de toutes les violences verbales aucune n'est pire que la malédiction qu'un parent lance à son enfant. Samuel Rowlands évoque, dans l'un de ses pamphlets, les parents cruels ("unkind parents") qui, sous le coup de la colère, maudissent leurs enfants:

You that in rage and fury, most unkinde,
Will utter Curses where you ought to blesse:
For which God often yeeldeth to your minde,
And sayes Amen, to wished ill successe.
You that from all humanitie have ceast,

Man-like in shape, in manners but a beast.
Ile Stabbe yee.²⁴

Ce texte n'est que la réécriture des nombreuses histoires édifiantes racontées par les théologiens pour dissuader les parents de maudire leurs enfants. Les textes religieux présentent comme la transgression suprême celle qui consiste à maudire la chair de sa chair.²⁵ Selon Platon, les malédictions lancées par les parents aux enfants étaient des plus efficaces, et l'on sent à travers les exemples choisis par les théologiens du XVI^e siècle l'influence de cette croyance.²⁶ Ainsi, pour un spectateur élisabéthain la malédiction finale lancée par la duchesse retentit comme un sommet dramatique.

Mais, dans *Richard III*, la malédiction fonctionne aussi sur le modèle de l'éternel retour. Shakespeare cultive dans cette pièce la mémoire du mot. Ces paroles qui font dresser les cheveux sur la tête (1.3.304), chacun s'en souvient à l'heure de sa mort. Chacun voit dans sa mort ou son malheur la réalisation d'une malédiction, la preuve de l'efficacité du mot. Les malédictions sont ici réécrites à l'infini. Anne maudit Richard au début de la pièce (1.3.14-28) et reprend son discours de haine à l'acte 4 (4.1.70-76) en le rapportant à Elizabeth et à la duchesse. Se souvenir de cette malédiction, c'est alors prendre conscience de toute l'ironie qu'elle contenait. Richard évoque quant à lui (1.3.174-81) la malédiction lancée par son père dans la troisième partie de *Henry VI* (1.4.164-66), ce qui n'est qu'un exemple de la circulation des mots au sein de la tétralogie. Margaret elle aussi rappelle à l'acte 4 (4.4.82-91) les invectives qu'elle a débitées à Elizabeth à l'acte 1 (1.3.241-46). Grey, Rivers (3.3.15-20), Hastings (3.4.92-93) et Buckingham (5.1.25) se rappellent, avant de mourir, les imprécations de Margaret, prouvant ainsi que les malédictions sont des mots qui marquent. Dans *Richard III*, lancer des malédictions, c'est donc évoquer le pouvoir magique du mot qui se fait arme et devient prolongement du corps.²⁷ Lorsque Lady Anne crache au visage de

24. Samuel Rowlands, *Looke to It, for Ile Stabbe Ye* (London, 1604) sign. C².

25. Edmund Bicknoll cite l'exemple d'une mère qui maudit sa fille en lui disant: "The Dyvel take thee: or the Dyvel flye upon thee." Il s'empresse d'exposer le résultat de cette malédiction: "And the self same houre her daughter fel madde, and was possessed of a dyvel" (*A Swoord agaynst Swearyng* [London, 1579] 44).

26. Voir Lindsay Watson, *The Curse Poetry of Antiquity* (Leeds: Francis Cairns, 1991) 13. Elle y cite *Lois* 931 b-c. Watson (26) cite Alfred E. Crawley: "As a rule, superiority of personal power or position increases the power of the blessing or the curse" ("Cursing and blessing," *Hastings' Encyclopaedia of Religion and Ethics* 4 [1911]: 370).

27. Ann Lecercle parle de "bodily emission" dans "Corps, regard, parole: Basilisk and Antichrist in *Richard III*," *Le Tyran. Shakespeare contre Richard III* (Amiens: P de l'UFR Clerc, U de Picardie, 1990) 42.

Richard, cet acte est le prolongement physique de la malédiction. À ce moment, le langage se dissout dans l'acte.

"'Tis bootless to exclaim" (3.5.102)

Mais ces mots qui laissent une trace dans les mémoires apparaissent en même temps comme les symboles de l'impuissance. *"Tis Bootless to exclaim"* (3.5.102): ces quelques mots, prononcés par Lovell lorsqu'il conduit Hastings à la mort, soulignent l'insuffisance des mots. Pour savoir maudire, il faut souffrir. C'est ce qu'indique l'enseignement prodigué par Margaret:

Forbear to sleep the nights, and fast the days;
Compare dead happiness with living woe;
Think that thy babes were sweeter than they were,
And he that slew them fouler than he is:
Bettering thy loss makes the bad-causer worse.
Revolving this will teach thee how to curse. (4.4.118-23)

Le malheur est la source de toute malédiction.²⁸ Ce lien est évoqué par la duchesse d'York lorsqu'elle demande: *"Why should calamity be full of words?"* (4.4.126). Pour Elizabeth, la seule vertu de l'invective est qu'elle soulage les cœurs meurtris:

Windy attorneys to their clients' woes,
Airy succeders of intestate joys,
Poor breathing orators of miseries:
Let them have scope, though what they will impart
Help nothing else, yet do they ease the heart. (4.4.127-31)

Les malédictions, bien que n'étant que du vent (*"windy," "airy," "breathing"*), ont du moins le mérite de soulager le cœur des faibles. Si maudire, c'est tenter d'agir par le mot, c'est aussi faire partie d'un monde qui subit. Aussi l'imprécation se confond-elle souvent dans cette pièce avec la lamentation, rituel que Puttenham décrit en ces termes: *"Lamenting is altogether contrary to reioising, euery man saith so, and yet it is a peece of ioy to be able to lament with ease, and freely to poure forth a mans inward sorrowes and greefs wherewith his minde is surcharged."*²⁹

Lorsque l'on découvre, un peu plus loin, comment il décrit l'imprécation, on ne peut manquer d'associer ces deux modes d'expression:

28. Voir le terme *"woes"* (4.4.125).

29. George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, 1589 (Menston: Scolar P, 1968) 1.24.37.

but either in deede or by word, he [man] will seeke revenge against them that malice him, or practise his harmes. . . . This made the auncient Poetes to invent a meane to rid the gall of all such Vindicative men: so as they might be a wrecked of their wrong, & never bely their enemy with slaunderous untruthes. And this was done by a maner of imprecation, or as we call it by cursing and banning of the parties, and wishing all evill to a light upon them, and though it never the sooner happened, yet was it great easment to the boiling stomacke: They were called *Dirae*, such as *Virgill* made against *Battarus*, and *Ovide* against *Ibis*: we Christians are forbidden to use such uncharitable fashions, and willed to referre all our revenges to God alone.³⁰

Discours de souffrance, la lamentation et l'imprécation sont deux moyens que l'homme a trouvés pour soulager son cœur. La tirade prononcée par Anne devant la dépouille de son époux reflète ce glissement de la lamentation ("To hear the lamentation of poor Anne" [1.2.9]) vers la malédiction ("O cursed be the hand that made these holes" [1.2.14]). Ces deux types de discours se caractérisent l'un comme l'autre par une rhétorique du catalogue, fondée sur l'accumulation, sur l'énumération souvent anaphorique qui constitue une incantation rituelle et sans fin. Les lamentations et les malédictions fonctionnent sur le mode du chapelet, à la manière des quelque quatre cents vers d'*exempla* que compte l'ouvrage d'Ovide intitulé *Contre Ibis*. Ce trait rhétorique tend à montrer que les mots n'agissent pas, qu'ils sont et resteront insuffisants. Toujours insatisfaite, s'exprimant par une rhétorique de l'inflation,³¹ la "mauvaise langue" n'en finit jamais de maudire.³² Aussi faut-il que ce soit Richard qui interrompe Margaret lors de leur premier affrontement:

Margaret: Thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog,
Thou that was seal'd in thy nativity
The slave of Nature, and the son of hell;
Thou slander of thy heavy mother's womb,
Thou loathed issue of thy father's loins,
Thou rag of honour, thou detested –

Richard: Margaret! (1.3.228-34)

30. Puttenham 46.

31. Qui contraste avec l'économie de moyens manifestée par Richard qui n'a besoin que d'un mot ("Margaret") pour dégonfler les invectives de Margaret (1.3.234).

32. Ovide clôt son *Contre Ibis* par une fin qui n'en est pas une: "Reçois, en attendant mieux, ces vœux d'un petit livre impromptu, pour que tu ne puisses pas te plaindre de mon oubli; c'est bien peu, je l'avoue, mais veuillent les dieux m'accorder au-delà de mes demandes et leur faveur multiplier mes vœux! Plus tard tu en liras davantage, avec ton véritable nom et sur le mètre propre à la violence des guerres" (*Contre Ibis*, ed. Jacques André [Paris: Les Belles Lettres, 1963] 31 [1.639-44]). Le "mètre propre à la violence des guerres" est l'iambe.

Comme la malédiction, l'injure repose sur une rhétorique de catalogue. Cet extrait est emblématique du glissement qui s'opère entre la malédiction et l'insulte. Lorsque Margaret supplie Richard de lui laisser mettre un point final à son exécution ("O, let me make the period to my curse" [1.3.238]), le spectateur vient en fait d'entendre un flot d'*injures* plus que de *malédiction*s. L'insulte, fruit de la colère, se confond avec la malédiction. Certes ces deux actes de langage diffèrent. L'injure repose sur une relation binaire entre l'énonciateur et le co-énonciateur, tandis que la malédiction se construit sur un mode triangulaire, l'énonciateur faisant appel à une puissance supérieure. L'injure se caractérise très souvent par l'absence de noyau verbal tandis que la malédiction s'accroche à un verbe. D'autre part, la relation de ces deux actes de langage au temps n'est pas la même, puisque l'injure existe dans l'immédiateté tandis que la malédiction renvoie à un avenir. Différents, ces deux actes de langage ont cependant en commun d'être fondés sur ce que Laplanche appelle de "véritables mots-projectiles,"³³ et c'est pour cette raison que l'un ne va que très rarement sans l'autre. La "mauvaise langue" maudit et injurie d'un même souffle.

"All these bitter names" (1.3.236)

La pratique de l'injure dans *Richard III* laisse apparaître une structure en étoile dont le centre est Richard, cible de la plupart des imprécations. Si, dans les trois parties de *Henry VI*, l'injure fait partie des discours de guerre disséminés tout au long des pièces et est répartie entre de multiples personnages, dans *Richard III*, le traitement de l'injure isole Richard et le met au centre de ce que Barber et Wheeler ont appelé "a web of curses."³⁴ On pourrait dire de lui qu'il est au centre de la pièce "with a whole army shooting at him."³⁵ La pièce semble être la confirmation du diagnostic que Richard porte sur sa propre existence lorsqu'il déclare: "That dogs bark at me, as I halt by them" (1.1.23). Le portrait de Richard est presque exclusivement dressé par le biais de l'injure et de la malédiction. Il faut souligner le rôle narratif des malédictiones qui contribuent largement à rappeler l'histoire de Richard. Elles ne sont que les "répétitions," c'est-à-dire la narration à l'infini d'un abominable passé (1.3.165). L'injure, quant à elle, rejoint la description dans cette pièce où les insultes ne semblent

33. Cité par Lecercle 41.

34. Cesar L. Barber, and Richard P. Wheeler, "Savage Play and the Web of Curses in *Richard III*," *The Whole Journey: Shakespeare's Power of Development* (Berkeley: U of California P, 1986) 86-124.

35. Shakespeare, *Much Ado about Nothing*, 1600, ed. Sheldon P. Zitner (Oxford: Oxford UP, 1993) 2.1.245-46.

être que la réécriture de l'autoportrait tracé par Richard au fil de la pièce. Il n'est pas étonnant que celui qui se décrit lui-même comme un démon (1.3.338) et comme le Vice des Moralités (3.1.82) soit traité de "devil" à l'infini.³⁶ "Rudely stamp'd," "curtail'd of this fair proportion," "cheated of feature," "deform'd," "unfinish'd," "sent before my time," "lamely, "un-fashionable":³⁷ voilà en quels termes Richard dresse son autoportrait au début de la pièce (1.1.14-22). "Thou lump of foul deformity" (1.2.57), "thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog" (1.3.228), "this poisonous bunch-back'd toad" (1.3.246), "that foul bunch-back'd toad" (4.4.81) telles sont, entre autres, les injures que lui lancent Anne, Margaret et Elizabeth. Ces injures sont le prolongement de l'autoportrait présenté par Richard, mais chacune des trois femmes utilise une image: celle du drapeau. Dans une pièce où la difformité est si spectaculaire, il n'est pas surprenant que le portrait passe par cet instrument de déformation qu'est l'injure. Ces quelques exemples montrent, en effet, qu'insulter, c'est déformer, principalement en utilisant la métaphore animale. Appelée tantôt "dog,"³⁸ tantôt "spider,"³⁹ tantôt "cockatrice,"⁴⁰ tantôt "boar,"⁴¹ "hog,"⁴² ou "hedgehog,"⁴³ Richard subit une série de métamorphoses qui passent par l'injure. Comme la malédiction, l'injure fonctionne sur le mode de la répétition, de l'éternel retour. Ce sont toujours les mêmes mots qui reviennent et qui, à force d'être employés, s'effritent jusqu'à ne plus sembler que descriptifs et objectifs. Cela est d'autant plus frappant que la circulation se fait non seulement au sein de la pièce mais aussi au sein de la tétralogie toute entière. Dans tout le corpus shakespearien, l'injure "toad" est presque

36. Anne l'appelle "this fiend" (1.2.34), "devil" (1.2.45, 73), "thou dreadful minister of hell" (1.2.46), "foul devil" (1.2.50), "devilish slave" (1.2.91) et elle parle de son "hell-govern'd arm" (1.2.67). Margaret lui assène elle aussi, en aparté, "out devil!" (1.3.118), "thou cacodemon" (1.3.144), puis à haute voix elle l'appelle "the son of hell" (1.3.230, 293), "the devil" (1.3.297). Richard est également appelé "a hell-hound" (4.4.48), "That foul defacer of God's handiwork" (4.4.53), "hell's black intelligencer" (4.4.71), "the devil" (4.4.418). La duchesse l'appelle "Vice" (2.2.28), Elizabeth l'appelle "devil" (4.4.418).

37. Il se décrit un peu plus tard, de façon déguisée, comme "a tardy cripple" (2.1.90).

38. Dans cette pièce, le terme, appliqué à Richard, exprime principalement la férocité et est relié à l'évocation des crocs. Voir 1.3.216, 1.3.289, 4.4.47-58, 4.4.78.

39. 1.2.19, 1.3.242, 4.4.79-81. Cette image renvoie à une créature qui tisse sa toile et répand son venin.

40. 4.1.54. Dans *3 Henry 6* Richard revendique cette image lorsqu'il dit: "I'll slay more gazers than the basilisk" (3.2.187). À propos du terme "basilisk," voir Lecerle 27-50.

41. Voir 3.1.10, 27, 28, 32, 72; 3.4.82; 4.5.2; 5.2.7. L'image du porc ou du sanglier est associée à Richard dans cette pièce. Le sanglier est l'emblème de Richard ("white boar"). Les personnages retournent donc son emblème contre lui.

42. 1.3.228. Voir aussi "this foul swine" (5.2.10).

43. 1.2.104. Anne joue sur le mot "hog" qui évoque les armoiries de Richard.

exclusivement réservée à Richard.⁴⁴ L'image du crapaud, tout comme celles de l'araignée ou du serpent appliquées, elles aussi, plusieurs fois à Richard, évoque une créature physiquement abjecte, qui inspire le dégoût, mais surtout – et c'est ce qui nous intéresse ici – une créature venimeuse. Dans son *History of Serpents*, Topsel insiste sur le poison que produisent les crapauds:

All manner of toads, both of the earth and of the water, are venomous, although it be held that the toads of the earth are more poysonful than the toads of the water. . . . But the toads of the land, which do descend into the marishes, and so live in both elements, are most venomous . . . The women-witches of ancient time which killed by poysoning did much use Toads in their confections.⁴⁵

Ce n'est pas la moindre des ironies qu'un personnage décrit comme venimeux se proclame contrôleur des mauvaises langues.⁴⁶

"Giving a sparing limit to the tongue" (3.8.193)

Tout au long de la pièce Richard se fait un devoir de dompter les mauvaises langues qui l'assaillent de toutes parts. Pour ce faire, il affiche la plupart des commandements dictés par les théologiens. Shakespeare en fait le représentant ironique de la politique de l'injure élisabéthaine. Il adopte de multiples stratégies pour désamorcer les attaques des femmes.

"Blessings for curses" (1.2.69)

Avec Anne, il met tout d'abord en pratique l'un des préceptes-clefs concernant le bon usage de la langue: "Bénis celui qui te maudit." En répondant aux malédictions et aux injures d'Anne par les louanges, Richard se fait l'écho d'une règle qui codifie l'usage de la langue, telle qu'elle est exposée dans *An Homelie agaynst Contention and Braulynge* par exemple:⁴⁷ "saye well by them that saye evill by you. . . . Blesse them that curse you, blesse, I saye, and curse not."⁴⁸ Richard met non seule-

44. 1.3.16-20, 1.2.151, 1.3.246, 4.4.79-81, 4.4.145. Voir aussi 3 *Henry 6* 2.2.135-38. Dans toute l'œuvre du dramaturge, seuls Timon (*Timon of Athens* 4.3.376) et Cloten (*Cymbeline* 4.2.90) sont également traités de "toad."

45. Qtd. in Shakespeare, *Macbeth*, 1623, ed. Kenneth Muir (London: Routledge, "The Arden Shakespeare," 1964) 106 n.

46. "creeping venom'd thing" (1.2.20), "poisonous bunch-back'd toad" (1.3.246), "His venom tooth" (1.3.291), "Deadly venom" (4.1.61).

47. Bond 191.

48. Voir aussi, dans l'ouvrage anonyme *The Anathomy of Sinne* (London, 1603), le chapitre intitulé "Malediction what," sign. F⁸: "And thirdly because it is so unlawfull a thinge as that it is not permitted against the devill, much lesse against anie christian; as

ement ce mot d'ordre en pratique lorsqu'il répond aux injures d'Anne par des mots d'amour, mais il rappelle aussi à Anne explicitement l'une des bonnes manières langagières: "Lady, you know no rules of charity, / Which renders good for bad, blessings for curses" (1.2.68-69). Le mariage des contraires évoqué par ce précepte trouve sa réalisation tout au long de cette scène qui est à la fois scène de cour et scène d'injure. Shakespeare cultive ici cette union des extrêmes en utilisant toutes les ressources de la stichomythie, qui devient l'emblème rhétorique de l'union et de la guerre des mots. Dans cette scène, la malédiction répond à la bénédiction, la louange répond à l'injure dans une série de renversements rhétoriques. "Angel" répond à "devil" (1.2.73-74), "Sweet Saint" (1.2.49) répond à "Thou dreadful minister of hell" (1.2.46) et chacune des deux parties prend le discours de l'autre comme support pour mieux le renverser. Ce qui devrait être une guerre verbale se transforme en une union des mots qui laisse présager le mariage des deux personnages, tant les mots de l'un sont imbriqués dans les paroles de l'autre. Anne et Richard deviennent verbalement indissociables. C'est dans cette scène qu'ils se marient. Nul besoin pour Shakespeare ensuite de montrer un mariage qu'il vient de représenter par le biais de la rhétorique.

En répondant aux injures d'Anne par des louanges, Richard ne peut manquer de rappeler la technique mise en œuvre par Petruchio pour dompter sa mégère de femme. On sent derrière cette scène la présence d'une tradition comique dont Richard s'inspire pour dégonfler le contenu tragique des invectives lancées par Anne:

But, gentle Lady Anne,
To leave this keen encounter of our wits,
And fall something into a slower method. . . . (1.2.118-20)

Par ces mots, Richard nie la dimension tragique de la scène et la réduit au statut de querelle d'amoureux telle qu'elle peut être représentée dans une pièce comme *Much Ado about Nothing*. Il fait de cette scène un exercice ludique, semblable à ce que Leonato appelle "a skirmish of wit" (1.1.60). D'autre part, l'expression "fall into a slower method" évoque l'image d'une langue que l'on veut brider et dompter. Il s'agit pour Richard de mettre Anne au pas. Si l'on s'arrête un instant sur le "be not so curst"

appeares by the example of Michael the Archangell, whoe when he strove with the devil aboute the body of Moses, he did not reprove him with cursed speaking, but onelie said; The Lord rebuke thee Satan: . . . The contrarie to malediction is benediction or blessing, when wee wish well to all men, yea unto our enemies. Blesse them that curse, Do good to them that hate."

(1.2.49) que Richard lance à Anne, on se trouve bel et bien plongé dans l'univers de la mégère apprivoisée.

"Bénis celui qui te maudit": lorsque Margaret quitte la scène en laissant les autres personnages sous un flot de malédictions prophétiques, Richard affiche ce même précepte en déclarant "I cannot blame her" (1.3.306). Rivers rend sa position explicite lorsqu'il conclut: "A virtuous and a Christian-like conclusion, / To pray for them that have done scathe to us" (1.3.316-17). Richard profite alors de son monologue pour théoriser sa méthode:

But then I sigh, and, with a piece of Scripture,
Tell them that God bids us do good for evil:
And thus I clothe my naked villainy
With odd old ends stol'n forth of holy Writ. . . . (1.3.334-37)

La plupart des fragments ("odd ends") qu'ils tire des saintes Écritures concernent l'usage de la langue.

"Curse not thyself" (1.2.136)

"Ne maudis pas, car, en maudissant, tu te maudis toi-même," tel est le deuxième commandement qui transparaît à travers les propos et les actes de Richard. L'effet boomerang de la malédiction est présent dans nombre d'écrits religieux. "Curses redound uppon the head of him that curseth" trouve-t-on dans the *Anathomy of Sinne*.⁴⁹ Shakespeare exploite à merveille cette règle à des fins ironiques. Richard se fait tout d'abord le porteur de cette devise lors de l'échange suivant:

Anne: Black night o'ershade thy day, and death thy life.

Richard: Curse not thyself, fair creature; thou art both. (1.2.135-36)

Puis Buckingham se fait l'écho de Richard, comme c'est si souvent le cas, lorsqu'il déclare: "for curses never pass / The lips of those that breathe them in the air" (1.3.285-86). La malédiction ricoche toujours sur celui qui la lance. Après avoir mis cet effet boomerang en mots, Shakespeare le met immédiatement en action en faisant prononcer à Anne des imprécations qui se retourneront contre elle. En maudissant la future épouse de Richard, Anne se maudit elle-même ("And prov'd the subject of mine own soul's curse" [4.1.80]). Un peu plus tard, Richard met à nouveau en "action" ce principe, en retournant d'un mot la malédiction de Margaret à son envoyeur. Quelle économie de moyens comparée aux chapelets débités par Margaret! "Thus have you breath'd your curse against your-

49. *Anathomy of Sinne* sign. F⁸ et G.

self" (1.3.240) conclut Elizabeth, se faisant alors, ironiquement, la complice de Richard dans cette embuscade verbale. En mettant en scène cet effet boomerang, Shakespeare nous donne alors à voir la représentation dramatique d'un principe qui faisait partie de l'imaginaire élisabéthain. Richard en est à la fois le théoricien et l'acteur.

"O do not swear" (3.7.218)

"O do not swear, my Lord of Buckingham" (3.7.218-19) ordonne le pieux Richard lorsque son conseiller laisse échapper un "Zounds" ("God's wounds") sacrilège. Richard est certainement celui qui jure le plus dans cette pièce.⁵⁰ Mais en prononçant ces mots, il revêt à nouveau l'habit du contrôleur des langues qui ne saurait souffrir que l'on jure devant lui. Ce mot d'ordre apparaît même comme la touche ultime apportée à son déguisement. Les sermons, homélies et ouvrages religieux de toutes sortes condamnent cette pratique qui consiste à évoquer en vain le nom de Dieu et à dépecer, disloquer, le corps du Christ.⁵¹ Dompter la langue, c'est l'empêcher de jurer.

"That was in thy rage" (1.2.191)

Richard joue également sur une autre règle, juridique cette fois, lors de l'échange suivant:

Anne: Arise, dissembler; though I wish thy death, [*He rises*]
I will not be thy executioner.

Richard: Then bid me kill myself, and I will do it.

Anne: I have already.

Richard: That was in thy rage:
Speak it again, and even with the word,
This hand, which for thy love did kill thy love,
Shall for thy love kill a far truer love:

To both their deaths shalt thou be accessory. (1.2.188-95)

"That was in thy rage": les mots prononcés sous l'effet de la colère ne doivent pas être pris au sérieux. Cette idée est une constante des ouvrages qui se proposent de dompter la langue, notamment des textes consacrés au duel qui veulent pallier la susceptibilité apparemment exacerbée des contemporains de Shakespeare. Mais, à travers cette scène, apparaît

50. "Marry," et "By Saint Paul" sont ses jurons favoris. Il s'agit de ce que l'on peut appeler des "mild oaths," contrairement à "Zounds" qui est l'objet de censure.

51. Jurer par le corps, le sang, les blessures du Christ, c'est le crucifier à nouveau. Voir notamment Stephen Hawes, *The Conversyon of Swerers* (1509).

surtout le "léganisme" de Richard qu'il met au service de son propre intérêt. À l'époque de Shakespeare, ne sont plus passibles de poursuites les mots prononcés par jeu ou sous le coup de la colère. Richard dédouane ici Anne de ses propos, les rejette à la manière d'une cour de justice lorsqu'elle déclarait des mots non passibles de poursuites ("non actionable"). John March exprime ce principe en ces termes:

that words only of brangle, heate and choler, might not be so much as mentioned in those high and honourable Courts of Justice. For I professe for my part, I judge of them as a great dishonour to the Law, and the professors thereof; especially when I consider that they are used only as instruments to pronounce the malice, and vent the spleene of private jarres and discontents amongst men.⁵²

En déclarant les mots de Lady Anne non recevables, Richard se substitue à la justice, comme ce sera souvent le cas au cours de la pièce. D'autre part, tout en laissant croire à Anne qu'elle a le pouvoir du mot ("even with the word . . ."), il se propose d'être l'instance supérieure, l'intermédiaire qui devrait faire passer la malédiction de son énonciation à sa réalisation. Richard devient ici un mélange de juge et de dieu qui a en son pouvoir de décider quels mots peuvent mener à l'action, quels mots sont "actionable."

Si Richard se sert de dogmes religieux et de règles juridiques pour dompter les "mauvaises langues" qui l'entourent, il utilise d'autres armes, à la fin de la pièce, lorsqu'il fait taire sa mère grâce au bruit de ses tambours et de ses trompettes. Celui qui dit de lui-même "[I] cannot brook the accent of reproof" (4.4.159) réduit cette fois au statut de bruit importun les malédictions que lui lance sa mère, en faisant sonner ses instruments martiaux:

A flourish, trumpets! Strike alarums, drums!
Let not the heavens hear these tell-tale women
Rail on the Lord's anointed. Strike, I say!

Flourish; alarums.

Either be patient and entreat me fair,
Or with the clamorous report of war
Thus will I drown your exclamations. (4.4.149-54)

À aucun moment la malédiction n'apparaît plus clairement comme un discours de guerre que durant cette scène. Une fois que Richard est parvenu à ses fins, le masque de l'homme pieux tombe, laissant apparaître un visage de tyran qui contrôle le discours de chacun. Dompter la langue de l'autre, c'est alors faire acte de tyrannie. Or toute la politique du tyran

52. John March, *Actions for Slauder* (London, 1647) 3.

repose précisément sur une autre forme de "mauvaise langue": la calomnie. Celui qui fait taire "les mauvaises langues," à coups de dogmes ou de trompettes, érige la "mauvaise langue" en politique.

"Envious slanders" (1.3.26)

La langue de Richard est tout d'abord une "double langue," celle que des théologiens comme Thomas Adams rejettent catégoriquement en se fondant notamment sur une lecture métaphorique du corps. Si Dieu ne nous a donné qu'une langue (alors qu'il nous a donné deux yeux, deux oreilles, deux mains, etc.), c'est parce que l'homme ne doit pas en faire double usage. Or Richard revendique cette "double langue" lorsqu'il se compare, en aparté, au Vice des moralités: "Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word" (3.1.82-83). L'aparté est la représentation dramatique de cette double langue qui se révèle et se cache en même temps. Tout au long de la pièce, Richard incarne cette langue fourchue tant abhorrée par les esprits pieux.

Lasse d'entendre les provocations de Richard, Elizabeth finit par menacer d'aller tout "raconter" au roi son époux:

My lord of Gloucester, I have too long borne
Your blunt upbraidings and your bitter scoffs;
By heaven, I will acquaint his Majesty
Of those gross taunts that oft I have endur'd.

Enter old Queen Margaret

I had rather be a country servant maid,
Than a great queen, with this condition,
To be so baited, scorn'd, and stormed at:
Small joy have I in being England's queen. (1.3.103-09)

Au cours de cette scène où l'on découvre l'impuissance d'une reine qui en est réduite à aller rapporter, comme une enfant, les injures qui lui ont été faites, Elizabeth nous dresse le portrait d'une "mauvaise langue": Richard. La situation dramatique de cet extrait laisse apparaître l'une des caractéristiques de cette langue railleuse: elle cultive l'attaque indirecte. En effet, les répliques qui précèdent cette explosion ne sont pas adressées directement par Richard à la reine mais à Rivers qui s'avère être un bien piètre défenseur, tant Richard lui coupe la parole. Ici Richard pratique l'injure "médiatisée." De la même manière, un peu plus tôt, c'est de façon indirecte qu'il finit par insulter, un par un, ceux qu'il appelle les "silken, sly, insinuating Jacks" (1.3.53). En matière d'injure, Richard pratique le camouflage ou la bombe à retardement.

"Dissentious rumours" (1.3.46)

Cet art de l'indirect se manifeste également à travers la calomnie. Richard disperse dans la société les rumeurs calomnieuses ("dissentious rumours" [1.3.46]) qu'il accuse les autres de répandre. On ne trouve que trois occurrences du terme "libel" dans toute l'œuvre de Shakespeare, et il n'est pas fortuit que l'une d'entre elles apparaisse dans *Richard III*. Voici comment Richard présente ses armes au public au début de la pièce:

Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels, and dreams,
To set my brother Clarence and the King
In deadly hate, the one against the other. . . . (1.1.32-35)

Dans ce monologue, Richard donne l'une des clefs de sa politique: la calomnie ("libel"). Derrière chacune des arrestations et exécutions qui ponctuent la pièce, le spectateur sent le travail d'une langue souterraine qui s'insinue comme un poison dans la société.⁵³ Lorsque Clarence explique son infortune à Richard, il évoque les prophéties et les rêves (1.1.54), reprenant les termes prononcés par Richard quelques vers plus tôt. Mais à aucun moment le mot "libel" n'apparaît dans son discours. Par cette absence, Shakespeare fait ressortir l'aveuglement d'un personnage qui ne comprend pas ce qui lui arrive. Lorsque Stanley évoque "the envious slanders of [his wife's] false accusers" (1.3.26), le spectateur ne peut manquer d'entendre la voix de Richard. Ce dernier se fait à nouveau le théoricien de sa stratégie lors d'un de ses monologues:

I do the wrong, and first begin to brawl:
The secret mischiefs that I set abroad
I lay unto the grievous charge of others. (1.3.324-26)

Le terme "secret" évoque clairement l'image d'une langue qui œuvre "en douce." Non content de calomnier ses proies, Richard se fait un plaisir de rejeter sur eux sa propre vilénie. La manifestation la plus spectaculaire de la calomnie apparaît lorsque Richard émet des accusations de sorcellerie, à l'acte 3, dans une scène en forme de coup d'éclat, voire de coup d'état. Celui qui se gausse des imprécations proférées contre lui se fait alors superstitieux. Il se présente comme la preuve vivante du mot qui agit et qui "marque," en montrant son bras flétri à toute l'assistance. On assiste à la représentation d'une autogénèse, qui fait écho à la malédiction lancée par Anne à l'acte 1.⁵⁴ Richard se donne ici à voir, comme "mons-tre" lors

53. À ce sujet, voir Lecercle 43-44.

54. Shakespeare, *Richard III* 1.2.21-24:

If ever he have child, abortive be it:
Prodigious, and untimely brought to light,

d'une scène de récréation. Le spectateur a l'impression que Richard renaît au monde, et qu'il est auteur de lui-même.

"The form of law" (3.5.41)

Feignant de croire en un pouvoir magique du mot, Richard donne une autre dimension à la fusion du dire et du faire lorsqu'il condamne Hastings.

If? Thou protector of this damned strumpet,
Talk'st thou to me of ifs! Thou art a traitor:
Off with his head! (3.4.74-76)

Nous ne sommes pas dans *As You Like It* où Touchstone évoque les vertus d'un "if" salvateur. Ici un "if" suffit à vous faire "perdre la tête." Le spectateur assiste en quelques vers à une parodie de procès, comprenant la mise en accusation, ironiquement approuvée par Hastings, le témoignage, la défense et le verdict. Ne laissant à Hastings que le temps de se condamner lui-même (3.4.63-66), Richard joue ici tous les rôles. Ce monopole de la langue est la manifestation d'un pouvoir tyrannique. Richard a bien compris que c'est dans le domaine juridique que le dire et le faire ne font qu'un: "The figure for the one who speaks, and, in speaking, performs what she/he speaks, is the judge or some other representative of the law."⁵⁵ En rendant un verdict, un juge manifeste la valeur performative du mot. En disant "je te condamne à mort," l'homme de loi agit, le bourreau n'étant que l'outil qui lui permet d'agir. À côté de cette fusion du dire et du faire, l'évocation de la sorcellerie et du pouvoir magique du mot n'est plus qu'une illusion. Richard adopte la langue et la forme de la loi ("the form of law" [3.5.41]), car c'est dans ce domaine que le dire égale le faire. La réaction du Mayor lorsque Richard et Buckingham lui racontent le procès de Hastings est emblématique du fonctionnement de la calomnie: "But, my good lord, your Graces' words shall serve / As well as I had seen and heard him [Hastings] speak . . ." (3.5.61-62). Richard a retiré à Hastings l'usage de sa langue et, en véritable ventriloque, lui a fait dire ce qu'il voulait. Contrôler les langues, c'est en effet leur faire dire ce qu'elles ne disent pas. Richard est un spécialiste de l'injure fantôme. Ceci apparaît très clairement lorsqu'il s'en prend aux manants qui l'auraient prétendument calomnié ("silken, sly, insinuating

Whose ugly and unnatural aspect
May fright the mother at the view.

55. Judith Butler, "Burning Acts – Injurious speech," *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (New York: Routledge, 1995) 202. L'auteur parle aussi de "the power of the *judiciary* to enact violence through words" (200).

Jacks") mais aussi lorsqu'il feint de frémir à l'évocation du nom de Clarence:

Why, madam, have I offer'd love for this,
To be so flouted in this royal presence?
Who knows not that the gentle Duke is dead?
You do him injury to scorn his corse! (2.1.78-81)

On retrouve ce motif de l'injure fantôme chez le jeune York qui, découvrant les points faibles de son oncle, imagine les injures ("taunts") qu'il *aurait pu* ou *pourrait* lui lancer en conséquence (2.4).

"Tell them . . ." (3.5.75)

Suprême manipulateur des langues, Richard se sert naturellement de la langue des autres. Aussi utilise-t-il la voix de Buckingham pour arriver à ses fins. Personnage "médiatique" par excellence,⁵⁶ il érige la calomnie en véritable discours de campagne lorsqu'il remet en cause la naissance des princes, salissant par la même occasion l'honneur de sa mère. En faisant circuler la rumeur de leur illégitimité, Richard commet un acte qui était considéré comme un crime de lèse-majesté à l'époque élisabéthaine. Au cours de la première année de son règne, Elizabeth rappelle un statut qui lui tient à cœur dans une loi intitulée "An Acte for the explanacion of the Statute of Seditious words and Rumors" (1 Eliz I. c. 6).⁵⁷ Vingt-deux ans plus tard, la diffamation est toujours à l'ordre du jour dans les textes royaux: "An Acte against seditious words and rumours uttered agaynst the Queenes most excellent Maiestie" (23 Eliz I. c. 2).⁵⁸ Sous le règne de Jacques Ier, la question semble également préoccuper les esprits puisqu'on y édicte "A Proclamation touching a seditious rumor suddenly raised" (22 mars 1606).⁵⁹ La diffamation est une affaire d'État dans *Richard III*. Richard lui aussi remplit le monde de mots ("filling the world with words") et c'est sur la calomnie et la rumeur qu'il construit son royaume. La "mauvaise langue" de Richard est d'autant plus incontrôlable que, contrairement à celle de Margaret, elle est invisible, évanescente, impalpable. Si les malédictions que Margaret ou Anne lancent à Richard sont de spectaculaires boulets dont l'impact résonne tout au long de la

56. Richard pratique le sondage d'opinion et a un porte-parole ou conseiller de campagne en la personne de Buckingham.

57. *Statutes of the Realm, a New Ed. in 12 Vols of the Statutes from 1235 to 1713* (1808-1828) 4: 366-67.

58. *Statutes of the Realm* 4: 659-61.

59. Voir *Stuart Royal Proclamations, Royal Proclamations of King James I 1603-1625*, ed. James F. Larkin, 2 vols. (Oxford: Clarendon, 1973) 1: xv et xvii.

pièce, les calomnies et rumeurs de Richard sont un venin qui se propage discrètement dans la société. Shakespeare nous offre une représentation de cette contamination à l'acte 3 scène 6, lorsque Richard répand l'histoire de Hastings en déformant bien sûr la vérité. Dans la scène du scribe (3.6), il donne à voir la victoire de l'oral sur l'écrit, en même temps qu'un dérèglement temporel qui peut être considéré comme l'épitomé du chaos. Lorsque l'exécution précède l'ordre, lorsque le faire précède le dire, on peut proclamer avec Ulysse que "degree is shaken."⁶⁰

À la lumière de ces analyses, les injures lancées à Richard prennent tout leur sens. Comme les mots "toad," "adder" ou "cockatrice" le laissaient entendre, Richard est l'incarnation même de la langue venimeuse. Le "Thou slander (of thy heavy mother's womb)" lancé par Margaret fait de Richard l'incarnation de la calomnie. Enfin, le mot "devil" renoue ici avec son origine. N'oublions pas que l'étymologie du mot "devil," dérivé de "diabolos" qui signifie "slanderer," relie également Richard à la figure du calomniateur.

La chute de Richard va de pair avec une perte de contrôle de la langue. Sa victoire reposait sur sa capacité à délier les langues de ses concitoyens (3.7). Or on pressent sa fin lors de son dialogue avec Elizabeth. Loin de faire partie, comme on l'a souvent laissé entendre, d'un chœur de pleureuses, Elizabeth, celle qui se refuse à maudire, montre au cours de l'acte 4 le renversement des forces en présence. Ce n'est plus Richard qui actionne la langue des autres, c'est elle qui dompte la langue du tyran. Au cours de cette longue scène de jurement (4.4.368-96), Elizabeth réfute chacun des "jurons" de Richard, les réduisant au statut de ce que Frances A. Shirley appelle des "oaths of mere air."⁶¹ Cette scène annonce la perte de son pouvoir sur la langue et par conséquent la perte de son trône. Celui qui a si souvent coupé la paroles aux autres personnages tout au long de la pièce apparaît dorénavant comme une marionnette dans les mains d'Elizabeth. Celui qui savait contrôler chacun de ses propos ne tarde pas alors à laisser échapper un "Zounds" rageur (5.3.109),⁶² qui vient confirmer la dislocation du discours tyrannique, telle qu'elle se manifeste au cours de la scène des spectres.

60. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, 1609, ed. Kenneth Muir (Oxford: Oxford UP, 1994) 1.3.100.

61. Frances A. Shirley, *Swearing and Perjury in Shakespeare's Plays* (London: Allen & Unwin, 1979) 76. Le motif du parjure est également présent dans *Richard III* et est notamment associé au personnage de Clarence.

62. L'expression employée par Buckingham est éloquente: "I give a sparing limit to my tongue" (3.7.193).

Ainsi, on peut lire dans cette pièce la confrontation de deux langues: une langue spectacle et une langue souterraine, une langue de la colère et une langue de l'envie, une langue de l'exclamation et une langue de l'insinuation, une langue de l'émotion qui injurie et une langue juridique qui accuse.⁶³ L'anatomie de ces "mauvaises langues" s'inscrit inévitablement dans une réflexion sur le langage. *Richard III* est une pièce sur le pouvoir du mot. "Talkers are no good doers" (1.3.351) dit le second meurtrier, promettant à Richard de ne pas se laisser émouvoir par Clarence. La pièce entière peut être lue comme une réflexion sur cette devise. Dissociant le dire et le faire, cet aphorisme est tantôt confirmé, tantôt infirmé par l'action et les commentaires qu'elle suscite. Pièce de l'entre-deux, *Richard III* illustre à la fois un monde où l'on croit en la *magie* du mot et un monde où se manifeste le "pouvoir politique" du mot.

Nathalie VIENNE - GUERRIN

Université de Rouen

63. Dans l'imaginaire de la Renaissance, l'envie est la source de la calomnie.