



HAL
open science

‘Some strange monster of the isle’: l’hybride dans *The Tempest*

Pascale Drouet

► **To cite this version:**

Pascale Drouet. ‘Some strange monster of the isle’: l’hybride dans *The Tempest*. *Revue LISA / LISA e-journal*, 2008, Twists and Turns: the Stratagems of Discourse in Renaissance England, VI (3), pp.92-107. 10.4000/lisa.379 . halshs-01830960

HAL Id: halshs-01830960

<https://shs.hal.science/halshs-01830960>

Submitted on 22 May 2020

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.



Revue LISA/LISA e-journal

Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World

Vol. VI – n° 3 | 2008

Twists and Turns: the Stratagems of Discourse in Renaissance England

*'Some strange monster of the isle': l'hybride dans *The Tempest**

'Some strange monster of the isle': the Hybrid in Perspective in The Tempest

Pascale Drouet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lisa/379>

DOI : 10.4000/lisa.379

ISSN : 1762-6153

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2008

Pagination : 92-107

Référence électronique

Pascale Drouet, « *'Some strange monster of the isle': l'hybride dans *The Tempest** », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. VI – n° 3 | 2008, mis en ligne le 04 juin 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/379> ; DOI : 10.4000/lisa.379



Les contenus de la *Revue LISA / LISA e-journal* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

‘Some strange monster of the isle’: the Hybrid in Perspective in *The Tempest*

Dr Pascale Drouet
(Poitiers, France)

Abstract

This article focuses on the hybrid and how it is put into perspective on Prospero’s island. First Caliban is examined as both a biological and cultural hybrid pervading the imaginary field and as the touchstone of the related dialectics of rejection and appropriation. Then, from a metaphorical point of view, Prospero’s island is regarded as a cabinet of curiosities in which hybrid creatures – of which Caliban is one – fill the castaways with either wonder or horror; Prospero’s project and that of creators of cabinets as “encyclopaedias of the visible world” (Evans’ phrase) may hence be paralleled. Finally, the hybrid as revealing hubris, Prospero’s “Promethean attitude” (Hadot’s term) and the irreducible quality of the hybrid are examined.



'Some strange monster of the isle': l'hybride dans *The Tempest*

Dr Pascale Drouet

(FORELL EA 3816, Poitiers, France)

Pascale Drouet est maître de conférences à l'Université de Poitiers. Sa thèse de doctorat (2001, Université de Paris IV-Sorbonne) a donné lieu à une publication : *Le vagabond dans l'Angleterre de Shakespeare, ou l'art de contrefaire à la ville et à la scène*, L'Harmattan, 2003. Elle est l'auteur d'articles sur le traitement de la marginalité au théâtre et dans les *roguery pamphlets*. Elle a dirigé un ouvrage collectif : *Shakespeare au XXe siècle : mises en scène, mises en perspective de King Richard II*, PUR, 2007. Elle a lancé, en 2007, le n°1 des *Cahiers Shakespeare en devenir* : <<http://edel.univ-poitiers.fr/licorne/sommaire.php?id=3680>>. Elle a contribué à deux ouvrages à paraître : *Riots in Literature* (CSP, late 2008) et *Hunger on Stage* (CSP, 2009). En 2008, elle a organisé des journées d'études sur « Shakespeare et le spectaculaire ».

La notion d'hybride s'impose pour une pièce comme *The Tempest* : celle-ci compte parmi ses personnages le célèbre Caliban, « *legged like a fish and his fins like arms* » (2.2.32-33)¹, et son genre même reste problématique – *last play*, romance ou tragi-comédie? Le 1^{er} novembre 1611, quand la pièce est représentée à Whitehall devant le roi, de nombreuses expéditions, livres de voyages, essais et pamphlets témoignent déjà de la découverte émerveillée du Nouveau Monde, des curiosités de ses autochtones, de sa faune et de sa flore². Comme le souligne Gisèle Mathieu-Castellani : « Rien de ce qui est bizarre, surprenant, déconcertant, n'échappe à la curiosité de l'humaniste de la Renaissance, toujours avide de découvrir des secrets, de percer les énigmes du monde naturel, d'interpréter les signes qu'il aperçoit ou qu'il croit apercevoir tout autour de lui »³. Tout ce qui est autre, exotique, étranger et étrange ébranle l'esprit et l'aiguillonne.

¹ William Shakespeare, *The Tempest*, Virginia Mason Vaughan et Alden T. Vaughan (Ed.), Arden 3, « The Arden Shakespeare », London : Thomson, 2003.

² Voir Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris : Éditions de Minuit, 1981, « Chapitre VII. La littérature élisabéthaine du voyage et *La Tempête* de Shakespeare », 239-270. Voir également Richard Wilson, *Secret Shakespeare. Studies in Theatre, Religion and Resistance*, Manchester : Manchester UP, 2004, ch. 9, « Voyage to Tunis. New history and the old world of *The Tempest* », 206-229.

³ Gisèle Mathieu-Castellani, Préface « Boaistuau le prodigieux », Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (1560), Paris-Genève : Éditions Slatkine, 1996, 7.

Rien d'étonnant donc à ce que la dialectique de l'autre et du même, de l'étranger et du familier soit au cœur de *The Tempest*. Or, ce que la pièce met en lumière, c'est la relativité et la réversibilité incessantes de ces notions qui impliquent toujours le point de vue d'un locuteur et son positionnement. Ainsi, Sycorax arrive sur l'île en étrangère exilée d'Alger, mais l'île lui devient familière au point que son fils, Caliban, la considère sienne – « *This island's mine by Sycorax, my mother* » (1.2.332) – avant d'en être mis au ban par un nouveau venu, exilé lui aussi, Prospero qui, à son tour, s'approprie l'île, crée sa tempête et les événements qui s'ensuivent, afin d'espérer retrouver son duché de Milan auquel il était devenu étranger – mentalement puis géographiquement. Ce qui dépasse cette dialectique sans fin, c'est l'hybride, condamné à rester étrange, c'est-à-dire hors du commun, quel que soit l'angle adopté – à l'exception, peut-être, de la perspective particulière créée dans un cabinet de curiosités. Presque paradoxalement, celui qui incarne une juxtaposition contre nature, celui en qui coexistent deux espèces différentes, est voué à l'étrangeté, à l'exotisme. On commencera par s'intéresser au personnage hybride par excellence, Caliban ; on analysera les trois dimensions de l'hybride présentes dans la pièce, à savoir le biologique, le culturel et l'imaginaire, avant de s'interroger sur la dialectique qui en découle, celle de la mise à l'écart et de la récupération. On suggérera ensuite que l'île de Prospero peut se percevoir, métaphoriquement, comme un cabinet de curiosités où de multiples créatures hybrides suscitent l'émerveillement, ou frappent de stupeur les naufragés-visiteurs ; on mettra en parallèle la philosophie qui sous-tend la création des cabinets de curiosité, « *encyclopedia[s] of the visible world* »⁴, et le projet de Prospero. Enfin, on se demandera comment les notions d'hybride et d'hubris, que des conjectures étymologiques rapprochent, s'articulent dans la pièce, ce qui nous amènera à nous interroger sur Prospero et « l'attitude prométhéenne » telle que la définit Pierre Hadot⁵, ainsi que sur le caractère irréductible de l'hybride.

« *What have we here, a man or a fish?* » (2.2.24-25): Caliban, incarnation de l'hybride

Caliban est né de la rencontre étrange de l'humain et du diabolique ; il est le fruit de l'accouplement d'une sorcière et d'un incube, accouplement auquel Reginald Scot a consacré plusieurs chapitres, dans *The Discovery of Witchcraft*, dont « *The witches bargain with the divell [...]* », « *Of bawdie Incubus and Succubus, and whether the action of venerie may be*

⁴ L'expression est de Robert John Weston Evans, *Rudolph II and His World: A Study in Intellectual History, 1576-1612*, Oxford : Clarendon Press, 1973, 177.

⁵ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris : Gallimard, 2004, 115.

performed betweene witches and divels, and when witches first yeelded to Incubus », « Of the divels visible & invisible dealing with witches in the waie of lecherie »⁶. Par son nom même, Sycorax laisse entendre l'hybride puisque les racines grecques *sus* et *korax* signifient respectivement « truie » et « corbeau »⁷. Shakespeare semble proposer là une variante de la première définition de l'hybride que l'on trouve chez Pline, comme le rappelle Marie-Madeleine Martinet : « dans le texte où ce terme [hybride] est employé pour la première fois en anglais, la traduction (1601) de l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien par Philemon Holland, il s'applique à l'animal né d'une truie domestique et d'un sanglier sauvage »⁸. Le caractère hybride de Caliban n'est pas aussi nettement tranché : le diabolique, l'humain, l'animal (vertébré inférieur, reptile ou mammifère domestique) et la matière se confondent. Ainsi, passé par le prisme de divers personnages et suivant le principe de l'analogie cher à la Renaissance, il apparaît comme une sorte de « poly-hybride » : « *this demi-devil* » (5.1.272), « *a man or a fish* » (2.2.24-25), « *legged like a man and his fins like arms* » (2.2.32-33), « *a strange fish* » (2.2.27), « *thou tortoise* » (1.2.317), « *this puppy-headed monster* » (2.2.151-152), « *a thing most brutish* » (1.2.358), « *thou earth* » (1.2.315). Comme le souligne Philippe Morel :

Ainsi les hybrides les plus singuliers deviennent-ils les signatures du vaste réseau de similitudes qui relie l'humain, l'animal et le végétal. Par des jeux de substitution ou d'addition, ils nous montrent qu'une tige est à une fleur ce que des jambes sont au corps humain, qu'un rameau est à un arbre ce qu'une main, une patte ou une queue sont à un homme ou à un animal, que la tête d'un homme correspond à celle d'un chien ou d'un oiseau, que le col d'un cygne correspond au cou d'un homme, ou qu'une paire d'ailes est l'équivalent des membres antérieurs d'un quadrupède comme une queue de poisson peut faire office de membres postérieurs⁹.

Sur l'hybride biologique se greffe l'hybride culturel. L'onomastique de Caliban fait dire à Raymond Gardette que le monstre est « un composé des sauvages de l'ancien et du nouveau mondes »¹⁰. Comme l'hybride

⁶ Reginald Scot, *The Discovery of Witchcraft* (1584), New York : Dover Publications, 1972, 23 (Book III, Chapter 1), 42-43 (Book IV, Chapter 2), 43-44 (Book IV, Chapter 3).

⁷ Virginia Mason Vaughan et Alden T. Vaughan (Ed.), *op. cit.*, note 258, 167.

⁸ Marie-Madeleine Martinet, « Les monstres images de la folie et de l'irrationnel dans la littérature de la Renaissance anglaise », in Marie-Thérèse Jones-Davies (Dir.), *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris : Touzot, 1980, 7.

⁹ Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, « Idées et Recherches », Paris : Flammarion, 1997, 82-83.

¹⁰ Raymond Gardette, « Ariel et Caliban: l'imaginaire monstrueux dans *La Tempête* de W. Shakespeare », in Marie-Thérèse Jones-Davies (Dir.), *op. cit.*, 72. Parmi la critique proposant une approche post-coloniale de la pièce, voir notamment: Paul Brown, « "This thing of darkness I acknowledge mine": *The Tempest* and the Discourse of Colonialism », in Jonathan Dollimore & Allan Sinfield (Ed.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester : Manchester UP, 1985, 48-71; Peter Hulme, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*, London : Routledge, 1986; Meredith Anne Skura, « Discourse and

plinien mais sur un autre registre, il y a en lui du sauvage et du domestique puisqu'il a été à demi éduqué par Prospero et qu'il est réduit à l'état d'esclave, puisqu'il sait s'exprimer et osciller entre imprécations et langage poétique. C'est ce double aspect de l'hybride, à la fois corporel et culturel, qui fait que Stephano s'interroge, perplexe: « *Where the devil should he learn our language?* » (2.2.65-66). Pour le spectateur, Caliban relève de l'hybride culturel au sens où il est pris dans une tradition littéraire, dans une continuité de la représentation :

Caliban appartient à la longue histoire où se relient les affabulations antiques et moyenâgeuses, les réalités étranges des *Mirabilia* et des *Miracula*, le Roman d'Alexandre, les récits imaginaires de Sir John Mandeville, les représentations graphiques qui ornent les cartes de Ptolémée et d'Hereford ou les cosmographies universelles du seizième siècle¹¹.

On pense aux *Histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau, plus précisément à « Histoires prodigieuses de plusieurs poissons estranges, Monstres marins, Neréides, Syrenes, Tritons & autres Monstres aquatiques qui se trouvent en la mer » et à « Histoire prodigieuse d'un monstre produit vif sur terre, lequel depuis le nombril en hault estoit de figure humaine, & le reste de chien »¹² ; on pense aussi au monstre marin à figure humaine décrit par Ambroise Paré : « L'an mil cinq cens vingt trois, le troisieme jour de Novembre, fut veu ce monstre marin à Rome, de la grandeur d'un enfant de cinq ou six ans, ayant la partie superieure humaine jusques au nombril, hors mis les oreilles, et l'inferieure semblable à un poisson »¹³.

L'imaginaire du spectateur est, certes, parallèlement sollicité par ces multiples représentations tératologiques qui ont précédé la mise en scène de *The Tempest*; or le texte même de la pièce joue sur des déplacements imaginaires propices au surgissement et à l'accroissement de l'hybride. Il ne s'agit pas uniquement de la multiplicité des dénominations dont Caliban se voit affublé, mais aussi de leur polysémie. Prospero décrit Caliban comme « *A freckled whelp, hag-born, not honoured with / A human shape* » (1.2.283-284). Les sens de « *whelp* » que décline l'*Oxford English Dictionary* sont variés, favorisant ainsi l'ambiguïté sémantique : « *the young of a dog* », « *the young of various wild animals, esp. and not only of such*

the Individual: The Case of Colonialism in *The Tempest* », *Shakespeare Quarterly*, 40 (1989), 42-69; Jerry Brotton, « "This Tunis, sir, was Carthage": Contesting Colonialism in *The Tempest* », in Ania Loomba et Martin Orkin (Ed.), *Post-Colonial Shakespeare*, London : Routledge, 1998, 23-42.

¹¹ Raymond Gardette, *art. cit.*, 70.

¹² Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses* (1560), Paris-Genève : Éditions Slatkine, 1996, ch. 18, 159-180 ; ch. 38, 399-403.

¹³ Ambroise Paré, *Des Monstres et prodiges* (1573), Jean Céard (Ed.), Genève, Droz, 1971, 105 (Chapitre XXXIII, « À présent nous parlerons des monstres marins »).

as the lion, the tiger, bear, and wolf», « a young child » et enfin « applied depreciatingly to the offspring of a noxious creature or being »¹⁴. Dans les scènes burlesques du trio Trinculo / Stephano / Caliban, l'imaginaire du monstrueux est également sollicité par des oxymores – « a most delicate monster » (2.2.88-89) –, par des démultiplications de l'hybride – « being but half a fish and half a monster » (3.2.28) – et par des effets d'anamorphoses – Caliban est appelé successivement « servant monster » (3.2.3), « man-monster » (3.2.11) et « Monsieur Monster » (3.2.17). La déformation physique se double ici d'un jeu sur la distorsion de la perception induite par l'ébriété, et d'un jeu sur la disconvenance stylistique propre au burlesque dignifiant¹⁵. Comme le fait remarquer Marie-Madeleine Martinet : « La thématique de l'exception se développa [...] en premier du côté de l'irrationnel comique »¹⁶. Ainsi, le texte ouvre des interstices de représentations mentales multiples et instables, suggérant pour Caliban un statut ontologique de plus en plus douteux – ce que confirme l'infinie variété des choix faits par les metteurs en scène pour donner corps au monstre shakespearien.

On comprend alors que l'hybride entre dans une autre dialectique, celle de la mise à l'écart et de la récupération, ce qui conduit à s'interroger sur l'enjeu de ces modes si nombreux de représentations. Si l'hybride doit demeurer au ban de la société des hommes, il peut néanmoins trouver sa place dans leur économie du divertissement ; il ne peut être que montré comme objet d'étonnement, irréductiblement étrange, ontologiquement autre, et non compris et accepté en dépit de sa difformité comme sujet à part entière, ce qui le rapprocherait dangereusement du même – il est condamné à rester, selon les propres termes de Prospero, « this thing of darkness » (5.1.275-276). Caliban est donc réduit d'emblée à sa valeur marchande. Antonio voit en lui : « a plain fish no doubt marketable » (5.1.266). Trinculo l'imagine faire sa fortune dans une baraque de foire : « Were I in England now (as once I was) and had but this fish painted, not a holiday fool there but would give a piece of silver. There would this monster make a man » (2.2.27-30). Quant à Stephano, il en fait un présent digne d'un empereur (2.2.67-69), sans doute un empereur possédant un cabinet de curiosités – on pense ici aux grandes figures de collectionneur comme le florentin François de Médicis et Rodolphe II de Habsbourg. Si l'on garde

¹⁴ Article : « Whelp », *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, 2 vols., London : Book Club Associates, 1979, vol. 2, 3752. Yves Bonnefoy propose comme belle traduction de « freckled whelp » : « un petit fauve tacheté », William Shakespeare, *La Tempête*, traduction Yves Bonnefoy, édition bilingue, « Folio Théâtre », Paris : Gallimard, 1997, 125. La polysémie est ainsi conservée – voir l'acception de 1573 : « Bête fauve (vx) : bête sauvage au pelage fauve (lièvre, cerf, lion, etc. », « fauve », *Le Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1985, 764.

¹⁵ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, « Points Essais », Paris : Éditions du Seuil, 1982, 86.

¹⁶ Marie-Madeleine Martinet, *art. cit.*, 17.

à l'esprit que les scènes burlesques du trio servent de repoussoir au masque nuptial, il apparaît que l'hybride peut être récupéré aussi bien pour des divertissements populaires (les exhibitions foraines), que pour des spectacles aristocratiques (les antimasques des masques) et des collections privées (les cabinets de curiosités). *The Tempest* joue métaphoriquement, puisqu'on est avant tout au théâtre, sur ces trois modes. Or si l'île de Prospero s'apparente à un cabinet de curiosités et qu'on la considère dans cette optique nouvelle, la perception que l'on a de Caliban ne risque-t-elle pas de s'en trouver légèrement altérée ?

« Wonder and amazement / Inhabit[s] here » (5.1.104-105) : l'île de Prospero comme cabinet de curiosités

Krzysztof Pomian définit la « *Wunderkammer* » (« chambre des merveilles » en allemand) comme suit :

[...] elle privilégie parmi les productions naturelles et artificielles tout ce qui est extraordinaire, insolite ou du moins rare tant par sa matière, souvent précieuse (or, argent, bronze, ivoire, pierres dures...) ou exotiques (noix de coco, corail, plumes, œufs d'autruche, corne de rhinocéros...), que par son apparence visible qui doit frapper et arrêter le regard, susciter l'étonnement et, avec lui, l'admiration pour l'auteur de pareilles merveilles et, par contrecoup, pour celui qui a réussi à les faire venir, qui les a réunies et qui les donne à voir¹⁷.

Dans *The Tempest*, nombreux sont les personnages en proie à l'émerveillement, comme l'atteste la récurrence des termes « *wonder* » et « *amazement* ». Pour n'en prendre que quelques exemples, Ariel donne le ton dès le début de la pièce quand il dit à Prospero : « *I flamed amazement* » (1.2.198). Gonzalo semble se faire le porte-parole de ses compagnons lorsqu'il finit par constater : « *All torment, trouble, wonder and amazement / Inhabits here* » (5.1.104-105). Alonso ne peut qu'en conclure : « *These are not natural events; they strengthen / From strange to stranger* » (5.1.227-228). Même lorsque la perspective s'inverse et que ce sont les habitants de l'île, pourtant familiers du merveilleux et du monstrueux, qui découvrent les visiteurs étrangers, ils expriment un émerveillement similaire. Miranda voit en Ferdinand « *a thing divine* » (1.2.419) ; pour Caliban, Stephano a une stature de « *wondrous man* » (2.2.161). Et c'est, en effet, vers le commanditaire de ces merveilles que se tournent finalement les personnages, invités d'ailleurs à converger dans sa grotte.

À propos de la grotte de Prospero, Mark Thornton Burnett avance : « *Prospero's 'cell,' in fact, might be seen as an oblique version of the "cabinet of*

¹⁷ Krzysztof Pomian, « Histoire naturelle: de la curiosité à la discipline », in Pierre Martin et Dominique Moncond'huy (Dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly : Atlande, 2004, 18.

curiosities” »¹⁸. Il semble plutôt que la métaphore du cabinet de curiosités s’applique à l’ensemble de l’île, la grotte n’étant qu’un indice parmi d’autres de cette possible métaphore. Patrick Mauriès rappelle que les amateurs éclairés de cabinets de curiosités avaient aussi le goût des grottes pour « son alliance essentielle de formes naturelles et d’œuvres d’art »¹⁹ – c’est pourquoi les Médicis y portèrent un grand intérêt. La clepsydre de Prospero, ses livres rares ou grimoires, ainsi que d’autres objets étranges aux yeux de Caliban – « *He has brave utensils (for so he calls them) / Which, when he has a house, he’ll deck withal* » (3.2.96-97) – font partie des pièces attendues d’un cabinet de curiosités. Le chant par lequel Ariel apprend à Ferdinand la noyade (supposée) et la métamorphose marine de son père, « *Full fathom five thy father lies* », a une thématique qui rappelle celle des cabinets. « *Of his bones are corals made* » (1.2.398) évoque, en filigrane, la fascination pour le corail dont on ne savait pas exactement s’il s’agissait d’un minéral, d’une plante ou d’un animal²⁰, et qui servait d’ornement à de nombreuses figurines prisées par les collectionneurs²¹. Le chant se poursuit ainsi : « *Nothing of him that doth fade / But does suffer a sea-change / Into something rich and strange* » (1.2.400-402). Cette idée de transformation admirable et mystérieuse qui nie la mort, la décomposition et l’oubli s’inscrit dans une dialectique propre aux cabinets de curiosités, analysée par Patrick Mauriès :

On retrouve plus profondément encore cette dialectique de la vie et de la mort, cette fascination pour la transfiguration esthétique de la mort même, dans l’économie de la collection. Elle tient à son projet propre; car le projet de toute collection est, on le sait, d’opposer au temps progressif, vectorisé, inéluctable de la « vie » ou de l’histoire celui, fragmenté, maîtrisable, circulaire, d’une série d’objets que l’on se propose de compléter, qui se soustrait à l’ordre des choses, et dessine un îlot de sens au milieu de ce qui n’en a pas²².

À la demande de Prospero, l’île se peuple (et se dépeuple) de créatures fantastiques, monstrueuses ou merveilleuses, hybrides dans les deux cas, et dont l’effet recherché est de créer l’étonnement voire l’effroi. C’est Ariel qui apparaît tantôt sous les traits d’une nymphe, « esprit

¹⁸ Mark Thornton Burnett, « “Strange and woonderfull syghts”: *The Tempest* and the Discourses of Monstrosity », *Shakespeare Survey* 50 (1997), 190.

¹⁹ Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris : Gallimard, 2002, 74.

²⁰ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, 34.

²¹ Patrick Mauriès en donne plusieurs exemples: « Dans le cabinet de Ferdinand II au château d’Ambras (1550-1575), les spécimens de coraux étaient disposés sur des supports de plâtre selon la couleur et le type »; « Wenzel Jamnitzer, vers 1550, se sert du corail pour figurer les mains transformées en branches »; « Dans une « grotte » de la collection de Ferdinand du Tyrol au château d’Ambras, le corail est utilisé pour figurer des rochers, des arbres, les saintes femmes, le Christ et les deux larrons sur la croix », *op. cit.*, 89, 91.

²² Patrick Mauriès, *op. cit.*, 126.

féminin d'origine semi-divine »²³, tantôt sous ceux d'une harpie, oiseau monstrueux à tête de femme. Ces apparitions ou « *strange shapes* »²⁴ en appellent d'autres, tout aussi improbables, dans l'esprit des naufragés abasourdis; ce sont des animaux fabuleux, associés à des contrées exotiques et lointaines, qui leur reviennent en mémoire. Sebastian s'exclame: « *Now I will believe / That there are unicorns; that in Arabia / There is one tree, the phoenix' throne, one phoenix / At his hour reigning there* » (3.3.21-24). La licorne, telle que Pline la décrit, s'impose comme un « polyhybride » :

Licorne or monoceros: his bodie resembleth an horse, his head a stagge, his feet an Elephant, his taile a bore; he loweth after an hideous manner; one blacke horn he hath in the mids of his forehead, bearing out two cubits in letngth: by report, this wild beast cannot possibly be caught alive ²⁵.

D'autres créatures difformes, cette fois des ratés de la nature plus proches de l'humain, sont convoquées : « *mountaineers / Dewlapped like bulls, whose throat had hanging at 'em / Wallets of flesh* » (3.3.44-46), « *such men / Whose heads stood in their breasts* » (3.3.46-47)²⁶. Ces hybrides étranges qui surgissent de la magie, ou de l'imaginaire, dans l'univers de *The Tempest* font penser aux animaux empaillés pour leur exotisme, leur unicité ou leur singularité, et trouvant place dans les cabinets de curiosités²⁷.

Il faut garder à l'esprit que Caliban entre en résonance avec cet ensemble; il est donc une figure de l'étrange parmi l'étrange, ce qui, en quelque sorte, relativise son étrangeté. Sur l'île de Prospero, il est dans son élément au plan littéral comme au plan métaphorique. Assimilé à l'élément terrestre, il connaît en effet les moindres recoins de l'île et les richesses naturelles qu'elle recèle en son sein, ce qu'il nomme « *all the*

²³ Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la Mythologie*, traduction Étienne Leyris, Paris : Seghers, 1975, 261.

²⁴ (3.3.didascalie située entre 17 et 18).

²⁵ Pliny the Elder, *The Historie of the world [microform]: Commonly called, the naturall historie of C. Plinius Secundus. Translated into English by Philemon Holland Doctor in Physicke. The first tome*, traduction Philemon Holland, London : Printed by Adam Islip, 1601, Microfilm, Early English Books, 1475-1640 ; STC (1)/Reel 903 :3, 106.

²⁶ Traduction d'Yves Bonnefoy: « [Quand nous étions enfants, qui aurait cru] / Qu'habitent dans des montagnes ces créatures / Qui ont bajoues de taureau, et des chairs / Qui pendent comme des bourses sous leur menton? / Et ces autres qui ont la tête plantée / Sur l'estomac! » William Shakespeare, *La Tempête*, traduction Yves Bonnefoy, édition bilingue, « Folio Théâtre », Paris : Gallimard, 1997, 269. Une description similaire apparaît dans *Othello*: « *men whose heads / Do grow beneath their shoulders* » (1.3.145-146).

²⁷ Dans cette continuité, voir les hybrides empaillés ou « *Misfits* » de Thomas Grünfeld, exposés dans le Cabinet des Monstres, au Château d'Oiron dont on peut voir des reproductions dans Jean-Hubert Hurlin, *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Centre des monuments nationaux, Paris : Éditions du patrimoine, 2000, 274-277.

qualities o'th'isle » (1.2.338); en tant qu'hybride, il a sa place parmi les monstres et merveilles qui apparaissent sur l'île, les curiosités de Prospero et celles d'un imaginaire riche qui témoigne de ce que Richard Marienstras appelle « l'appétit du merveilleux »²⁸. Pour filer la métaphore du cabinet, on pourrait dire que Caliban s'inscrit dans la catégorie des *naturalia*, tandis que les esprits protéiformes de Prospero s'apparentent davantage à celle des *artificilia* – deux catégories que les collectionneurs avaient à cœur de réunir dans l'espoir de trouver une continuité entre la nature et l'art. L'île de Prospero, comme les cabinets de curiosités, participerait alors de « cette esthétique de l'hybridité, cette volonté de mêler art et nature, et d'en rechercher l'accomplissement dans le bizarre et le monstrueux »²⁹. Le projet de Prospero, la réconciliation née du repentir et du pardon, appartient au même registre: il s'agit de réunir dans l'harmonie ce qui était radicalement disjoint et même discordant – les frères ennemis, le fratricide symbolique. Patrick Mauriès souligne ce lien entre hybridité et harmonie universelle, ce jeu signifiant de correspondances auquel se livre aussi bien le collectionneur que l'alchimiste :

Découvrir les liens cachés au regard profane, supposer une proximité essentielle entre les réalités les plus lointaines (géographiquement parlant) et les règnes les plus divers : le collectionneur offre ainsi au spectateur ou au visiteur virtuel une véritable révélation, une ouverture sur le secret des choses : à savoir que le réel fait pièce, que tout s'y tient ou s'y répond dans une chaîne ininterrompue [...]. D'où, aussi, [...] la place de choix réservée, dans les cabinets, aux *hybrides*, qui établissent par nature un lien entre les différents règnes: animaux composés, pierres ruiniformes, vivants pétrifiés, etc...³⁰.

Or, dans le cas de Prospero, on peut se demander si « la véritable révélation » n'est pas davantage le fait d'une coercition et d'une orientation forcée que d'une correspondance rendue visible; autrement dit, ne s'agit-il pas davantage de contrôler que de comprendre ? Son île, comme tout cabinet, serait alors « un rêve de saisie de la Création »³¹.

« *To the dread-rattling thunder / Have I given fire* » (5.1.44-45): l'hybride et l'hubris

Le simple fait de donner à voir de l'hybride dans un cabinet de curiosités peut se concevoir comme un enjeu de pouvoir que sous-tend une manifestation de l'hubris. William Eamon nous rappelle que :

²⁸ Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris : Éditions de Minuit, 1981, 240.

²⁹ Patrick Mauriès, *op. cit.*, 91, 94.

³⁰ *Ibid.*, 34. Les italiques sont de l'auteur.

³¹ *Ibid.*, 191.

[...] the curiosity-cabinets and the living curiosities that inhabited the courts were not mere amusements. They were visual manifestations of the prince's power. In them the prince appropriated and reassembled all reality in miniature, symbolically demonstrating his dominion over the world³².

Suivant, par ailleurs, l'hypothèse d'Alain Rey selon laquelle l'hybride et l'hubris seraient liés par l'étymologie³³, les deux termes pourraient s'articuler ainsi : le désir d'avoir un pouvoir sur l'hybride, d'être capable de le modifier ou de créer soi-même de l'hybride se lirait comme une forme d'hubris, orgueil démesuré par lequel l'homme croit s'apparenter à Dieu. L'enjeu serait d'être capable de laisser son empreinte sur les ratés de la nature, de rivaliser avec ces ratés en perçant leur secret de fabrication, de montrer que l'hybride n'est pas un étrange irréductible, indice de l'impénétrable suprématie de la Nature, ou du divin, sur l'homme.

L'articulation hybride / hubris est suggérée dès le début de *The Tempest*, et elle est étroitement associée à la dialectique du familier et de l'étranger. Chacun à leur façon, Prospero et Antonio pèchent par hubris et inversent leur rapport au familier et à l'étranger, presque à l'image de Rodophe II et de son frère cadet Mathias comme le suggère Robert Grudin³⁴. Absorbé à l'excès dans des études qui lui permettraient de percer le sein de la nature, Prospero néglige ses devoirs politiques et s'éloigne de son royaume (1.2.75-77). Antonio, pris d'une soif de pouvoir absolu (1.2.108-109), fait à son tour acte de démiurge – comme le rapporte son propre frère : « [he] new created / The creatures that were mine » (1.2.81-82) – et effleure l'idée de fratricide pour finalement lui préférer la mise au ban. C'est le point de départ de l'intrigue. Tels les monstres à deux têtes ou les siamois tératologiques représentés dans *Des Monstres et prodiges*³⁵, les deux frères ennemis, pris ensemble, témoignent que le même peut engendrer l'altérité radicale – « *Good wombs have borne bad*

³² William Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton : Princeton UP, 1994, 224.

³³ « Mot emprunté (1596, *hibride*) au latin classique *ibrida* "bâtard, de sang mêlé", et spécialement "produit du sanglier et de la truie", devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris* "excess" », Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vols, Paris : Dictionnaire Le Robert, 1998, art. « hybride », vol II, 1760.

³⁴ Voir Robert Grudin, « Rudolf II of Prague and Cornelis Drebbel: Shakespearean Archetype? », *Huntington Library Quarterly*, 54 (3), 1991 Summer, 181-205. « A generous patron of emblem artists, Rudolf also supported the study of secret signs and codes [...]. His collection of artworks was rivaled in Europe only by the Medici and was complemented by collections of gems, machines, and icons; notable among his possessions were "wonder-cabinets" [...]. Quite early in his career it was rumored that he wished to retire from public life, and by the turn of the century he had shut himself up in the Hradschin, his career as emperor effectively at an end. In 1605 he lost control of Hungary to his ambitious younger brother, Matthias [...]. In 1611 he was formally supplanted as king of Bohemia, again by Matthias », 182-183.

³⁵ Voir en particulier « Chapitre III. Exemple de la trop grande quantité de semence », Ambroise Paré, *op. cit.*, 9-20.

sons » (1.2.120) tente d'expliquer Miranda ; ils figurent une progéniture moralement hybride. Le monstrueux, moralement parlant, ne se lit alors plus dans le rejet de l'autre, mais dans le meurtre du même, exemple par excellence du contre-nature – même après le pardon, Prospero continue de considérer Antonio comme « *unnatural* » (5.1.79).

Il n'est donc pas étonnant que Prospero cherche à agir sur la Nature, mais aussi (quoique dans une moindre mesure) sur la nature humaine dans ce qu'elle a de plus intime, sa psyché. Sur l'île, il manifeste son pouvoir en suscitant l'étonnement, l'admiration ou l'effroi, en créant des hybrides ou des prodiges destinés à sidérer le regard, à suspendre le souffle, à amorcer un questionnement purgatif. Il semble adopter ce que Pierre Hadot appelle « l'attitude prométhéenne » et définit comme suit :

Dans l'Antiquité, l'attitude prométhéenne se présente sous trois formes : la mécanique, la magie et les ébauches de la méthode expérimentale, trois pratiques qui ont en commun le fait de chercher à obtenir des effets étrangers à ce que l'on considère comme le cours normal de la nature, effets dont les causes échappent à ceux qui n'opèrent pas selon ces techniques³⁶.

Revêtu de ce qu'il désigne comme « *my magic garment* » (1.2.24) et secondé par Ariel, Prospero convoque les esprits et leur assigne l'enveloppe qui lui plaît, hybride de préférence; il en fait à l'infini des êtres de métamorphose, affirmant ainsi son pouvoir de recreation³⁷. Or, quand le demiurge devient tyrannique, contraint d'affirmer son pouvoir dans la démesure, ses menaces aussi se profèrent sur le registre de l'hybride. Si l'esprit aérien qui le sert conteste sa suprématie, il le vouera à nouveau au supplice de l'enchevêtrement végétal : « *If thou more murmur'st, I will rend an oak / And peg thee in his knotty entrails till / Thou hast howled away twelve winters* » (1.2.294-296). Et c'est par une surenchère de l'hybride qu'il soumet Caliban qui ne craint rien tant qu'une nouvelle difformité. Le monstre explique à Stephano : « *From toe to crown he'll fill our skins with pinches, / Make us strange stuff* » (4.1.234-235), « *We shall lose our time, / And all be turned to barnacles, or to apes / With foreheads villainous low* » (4.1.247-249). Sur de nombreux plans, Prospero joue avec l'hybride, montrant ainsi qu'il n'y a pas d'étrange irréductible, qu'il a le pouvoir de transgresser les catégories naturelles, affirmant donc par là même sa toute puissance sur le monde qui l'entoure. L'hybride comme « union[s] bizarre[s] des ordres supérieurs et des ordres inférieurs de la nature »³⁸

³⁶ Pierre Hadot, *op. cit.*, 115.

³⁷ Comparant *The Tempest* et *Doctor Faustus*, Richard Marienstras remarque : « Les paires Prospero-Ariel et Faustus-Méphistophélès sont symétriques, homologues et inverses, soulignant implicitement l'hubris qui rapproche les deux personnages ». Richard Marienstras, *op. cit.*, 264, 270.

³⁸ Marie-Madeleine Martinet, *op. cit.*, 17.

s'applique donc à Caliban, mi-bête mi-homme, mais aussi à Prospero, mi-homme mi-dieu.

Pourtant, c'est seulement quand Prospero exprime en des termes cosmiques sa capacité à faire dévier les contours, et à les redessiner à sa guise, son désir d'« abaissement de la finitude devant les grandes formes cosmiques »³⁹ pour reprendre les termes d'Yves Bonnefoy, que son hubris se révèle pleinement. Plus puissant que Zeus lui-même (5.1.44-46), Prospero est à même de déclencher des conflits entre les quatre éléments : « *I have bedimmed / The noontide sun, called forth the mutinous winds, / And 'twixt the green sea and the azured vault / Set roaring war* » (5.1.41-44). Il a donné des pouvoirs similaires à Ariel pour déclencher la tempête initiale. Ariel devient un Cornelis Drebbel miniature maîtrisant l'art des effets spéciaux⁴⁰. L'esprit annonce d'ailleurs l'hubris de Prospero lorsque, expliquant à son maître comment il a simulé la tempête, il précise : « *Jove's lightning, the precursors / O'th'dreadful thunderclaps, more momentary / And sight-outrunning were not* » (1.2.201-203). Pour qui se souvient de *Julius Caesar*, joué une douzaine d'années avant *The Tempest*, la description qu'Ariel fait du vaisseau qu'il enflamme de toutes parts rappelle celle que Casca fait de la tempête qu'il traverse dans une rue de Rome : « *a tempest dropping fire* » (1.3.10)⁴¹. Dans les deux pièces, les éléments déchaînés (ire divine dans *Julius Caesar*, attitude prométhéenne dans *The Tempest*) sont annonceurs d'une série de prodiges, à commencer par l'apparition d'êtres humains soudain ignifuges, créatures étranges en qui coexistent la chair et le feu⁴². Au seuil ultime du renoncement, n'est-ce pas un peu de cette démesure artificielle, transgressant l'ordre naturel, qui s'entend encore dans les expressions du mage : « *my so potent art* » et « *this rough magic* » (5.1.50)?

À la fin de la pièce, en renonçant à ses grimoires – « *this rough magic / I here abjure* » (1.5.50-51) –, Prospero reconnaît par ailleurs son échec à maîtriser et à modifier le monstrueux. Il avait déjà souligné la nature irréductible de l'hybride : « *A devil, a born devil, on whose nature / Nurture can never stick* » (4.1.188-189). Il doit se contenter de rester dans la dialectique limitée du rejet et de l'appropriation. Après avoir mis le monstre au ban, le voici qui annonce : « *this thing of darkness I /*

³⁹ Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospéro », William Shakespeare, *La Tempête*, op. cit., 31.

⁴⁰ Voir Robert Grudin, « Rudolf II of Prague and Cornelis Drebbel: Shakespearean Archetype? », *Huntington Library Quarterly*, 54 (3), 1991 Summer, 181-205.

⁴¹ Les citations proviennent de William Shakespeare, *Julius Caesar* (1599), T. S. Dorsch (Ed.), Arden 2, « The Arden Shakespeare », London : Routledge, 1994, [Methuen & C°, 1955].

⁴² Dans *Julius Caesar* : « *A common slave, you know him well by sight, / Held up his left hand, which did flame and burn / Like twenty torches join'd; and yet his hand, / Not sensible of fire, remain'd unscorch'd* » (1.3.15-18); dans *The Tempest* : « *Then all afire with me [...] / [...] / [...] cried 'Hell is empty, / And all the devils are here'* » (1.2.212-215), « *Not a hair perished* » (1.2.217).

Acknowledge mine » (5.1.275-276). Ce qui demeure irréductible, en dépit des pouvoirs que la magie confère à l'homme et du sentiment d'hubris qu'ils entraînent, c'est l'hybride et, peut-être, le sacré (par opposition à l'orgueil humain). Dans son introduction à *Des Monstres et prodiges*, Jean Céard précise qu'à la Renaissance : « Est monstre tout ce qui, sortant de l'ordinaire [...], porte en soi, plus manifestement que les créatures ordinaires, une marque sacrée »⁴³. Et il cite Paré : « En cela Dieu se montre incompréhensible comme en toutes ses œuvres »⁴⁴.

Derrière Prospero, duc de Milan, pourraient se profiler l'empereur Rodophe II et le grand-duc François 1^{er} de Médicis dont on sait qu'ils se passionnaient pour les phénomènes naturels et l'alchimie, et qu'ils avaient coutume de se retirer l'un dans son Hradschin à Prague, l'autre dans son *studiolo* florentin du Palazzo Vecchio⁴⁵. Le cabinet de curiosités et la magie naturelle convergent, en effet, dans une tentative d'« établir des séries de correspondances sympathiques entre les choses, depuis les planètes jusqu'aux métaux et aux pierres, en passant par les êtres vivants »⁴⁶. Mais il faut aussi accepter de reconnaître les limites de l'entreprise humaine, comme Prospero consent à le faire dans son épilogue : « *Now my charms are all o'erthrown, / And what strength I have's mine own / Which is most faint* » (1-3). Yves Bonnefoy souligne ce renversement ultime : « le mage de quelques heures plus tôt, l'être arrogant, brutal même, qui ne doutait ni du bien-fondé de son droit ni de la valeur de sa science, voici qu'il se consent désormais et s'avoue l'homme le plus ordinaire »⁴⁷. La métaphore du cabinet de curiosités appliquée à l'île de Prospero permet de mettre en lumière une perspective relativiste de l'hybride – à laquelle contribue également le contrepoint apporté par la monstruosité d'ordre morale, d'autant qu'Antonio ne se repend pas. On peut donc conclure avec Jean Céard : « qu'est-ce, au fond, qu'un monstre, sinon une phase plus marquée au sein de cette musique, et parfois une modulation légèrement dissonante dans la mélodie universelle ? »⁴⁸.

C'est peut-être cela que Shakespeare cherche à nous faire comprendre, que l'hybride « en ce qu'il souffre, prétend ou rêve, et en sa

⁴³ Jean Céard, « Introduction », Ambroise Paré, *Des Monstres et prodiges*, Jean Céard (Dir.), Genève : Droz, 1971, XXXV.

⁴⁴ *Ibid.*, XXXVI.

⁴⁵ Pour Rodophe II, voir Robert Grudin, « Rudolf II of Prague and Cornelis Drebbel: Shakespearean Archetype? », *Huntington Library Quarterly*, 54 (3), 1991 Summer, 187-188. Pour François Ier, voir Patrick Mauriès, *op. cit.*, 78.

⁴⁶ Pierre Hadot, *op. cit.*, 126.

⁴⁷ Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospero », *op. cit.*, 53.

⁴⁸ Jean Céard, « Introduction », *op. cit.*, XXXVI.

naïveté aussi, en sa crédulité, ses frayeurs, ses humbles plaisirs », n'est qu'un « représentant de l'humanité ordinaire »⁴⁹, mais il cherche à nous le faire comprendre seulement au terme d'un voyage imaginaire et spéculaire – et non de façon purement didactique. Dans son essai intitulé « *Of Travels* », Francis Bacon conseille au voyageur d'ouvrir grand ses yeux, et il dresse une liste de ce qu'il introduit comme : « *things to be seen and observed* »⁵⁰, invitant le voyageur à passer de l'observateur panoramique (« *the walls and fortifications of cities and towns* »), au spectateur éclectique (« *comedies, such whereunto the better sort of persons do resort* ») et, enfin, au visiteur privilégié (« *cabinets and rarities* »)⁵¹. Au voyageur-spectateur de Bacon répond, dans une structure en miroir, le spectateur-voyageur de Shakespeare. Car c'est tout à la fois une vision panoramique, spectaculaire et privilégiée de l'île qui s'offre au spectateur de *The Tempest*. Comme se le demande (et nous le demande) Marie-Thérèse Jones-Davies : « un homme qui ressemble à un poisson, un Indien mort dans une rue de la capitale, ne serait-ce pas un moyen de participer aux expéditions lointaines dont tout le monde parle ? De voir se réaliser dans le concret les fables qui peuplent l'imagination populaire nourrie par les récits de voyageurs ? »⁵² Caliban l'hybride et l'ensemble des curiosités présenté par Prospero posent alors indirectement la question du statut ambigu du spectateur.

Bibliographie

- BACON Francis, *Essays* (1597), London : J. M. Dent & Sons Ltd, 1972.
- BOAISTUAU Pierre, *Histoires prodigieuses* (1560), Préface de Gisèle Mathieu-Castellani, Paris Genève : Éditions Slatkine, 1996.
- BONNEFOY Yves, Préface : « Une journée dans la vie de Prospero », William Shakespeare, *La Tempête*, Yves Bonnefoy (Dir.), Folio Gallimard, édition bilingue, Paris : Gallimard, 1997.
- BREDEKAMP Horst, *Machines et cabinets de curiosité*, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Paris : Diderot Éditeur, 1996.
- EAMON William, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton : Princeton UP, 1994.
- GARDETTE Raymond, « Ariel et Caliban : l'imaginaire monstrueux dans *La Tempête* de W. Shakespeare », in Marie-Thérèse Jones-Davies

⁴⁹ Yves Bonnefoy, « Une journée dans la vie de Prospero », 60.

⁵⁰ Francis Bacon, *Essays* (1597), London : J. M. Dent & Sons Ltd, 1972, 54.

⁵¹ *Ibid.*, 46.

⁵² Marie-Thérèse Jones-Davies, « Le monstre, expression de l'insécurité dans la littérature et les spectacles de la Renaissance anglaise », in Marie-Thérèse Jones-Davies (Dir.), *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris : Touzot, 1980, 26.

(Dir.), *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris : Touzot, 1980, 69-80.

GRUDIN Robert, « Rudolf II of Prague and Cornelis Drebbel : Shakespearean Archetypes », *Huntington Library Quarterly*, 54 (3), 1991 Summer, 181-205.

HADOT Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris : Gallimard, 2004.

HURTIN Jean-Hubert, *Le Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paris : Centre des monuments nationaux / Éditions du patrimoine, 2000.

JONES-DAVIES Marie-Thérèse, « Le monstre, expression de l'insécurité la littérature et les spectacles de la Renaissance anglaise », in Marie-Thérèse Jones-Davies (Dir.), *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris : Touzot, 1980, 26-41.

MARIENSTRAS Richard, *Le Proche et le lointain. Sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris : Éditions de Minuit, 1981.

MARTINET Marie-Madeleine, « Les monstres images de la folie et de l'irrationnel dans la littérature de la Renaissance anglaise », in Marie-Thérèse Jones-Davies (Dir.), *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris : Touzot, 1980, 17-25.

MAURIÈS Patrick, *Cabinets de curiosités*, Paris : Gallimard, 2002.

MOREL Philippe, *Les Grottesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, « Idées et Recherches », Paris : Flammarion, 1997.

PARÉ Ambroise, *Des Monstres et prodiges (1573)*, Jean Céard (Dir.), Genève : Droz, 1971.

POMIAN Krzysztof, « Histoire naturelle: de la curiosité à la discipline », in Pierre Martin et Dominique Moncond'huy (Dir.), *Curiosité et cabinet de curiosités*, Neuilly : Atlande, 2004, 15-40.

SCOT Reginald, *The Discovery of Witchcraft (1584)*, Facsimile, with an introduction by the Rev. Montague Summers, New York : Dover Publications, 1972.

SHAKESPEARE William, *The Tempest*, Virginia Mason Vaughan et Alden T. Vaughan (Ed.), Arden 3, « The Arden Shakespeare », London : Thomson, 2003.

THORTON BURNETT Mark, « "Strange and woonderfull syghts": *The Tempest* and the Discourses of Monstrosity », *Shakespeare Survey*, 1997, n° 50, 187-199.