

Université Paris-Panthéon-Assas

école doctorale de : Histoire du droit, philosophie du droit et sociologie du droit (ED 8)

Thèse de doctorat en philosophie du droit
soutenue le 19 septembre 2024

Shakespeare et la rhétorique judiciaire



Sarah FAKHRY

Sous la direction de Philippe RAYNAUD

Professeur à l'Université Paris-Panthéon-Assas

Membres du jury :

Gil DELANNOI, Sciences Po Paris, rapporteur

Pierre-Henri TAVOILLOT, Sorbonne Université, rapporteur

François SAINT-BONNET, Université Paris-Panthéon-Assas, Président du jury

Emilie TARDIVEL SCHICK, Université de Strasbourg

Résumé :

Le droit est très présent dans le théâtre de Shakespeare, à travers des scènes de procès mais aussi dans les arguments invoqués par les personnages pour défendre leurs intérêts ou pour justifier leurs actes. Cette rhétorique mérite d’être analysée d’un point de vue juridique, en mettant notamment en lumière ses relations avec le droit positif et la culture juridique de l’époque de Shakespeare, mais elle présente aussi un double intérêt – littéraire et philosophique. Etudier le droit chez Shakespeare peut nous aider à comprendre ce que devient la culture juridique dans un autre contexte discursif, et cela peut aussi éclairer la question que Shakespeare ne cesse de poser : celle des limites du pouvoir de la loi dans son effort pour gouverner les intérêts et les passions. Les pièces étudiées sont *Le Marchand de Venise*, *Mesure pour Mesure* et *Le Conte d’Hiver*, chacune posant un problème de droit et des enjeux juridiques différents. Malgré cette diversité des aspects juridico-politiques, il est possible d’identifier dans ces trois pièces le rôle fondamental que Shakespeare attribue au juge ou au prince, ainsi que les qualités que ce dernier doit présenter pour aboutir à une bonne résolution des litiges, gage nécessaire pour une gouvernance paisible.

Descripteurs : Théâtre de Shakespeare, Procès dans les pièces de Shakespeare, Argumentation juridique, Droit positif et culture juridique de l’époque de Shakespeare, Les limites du pouvoir de la loi, Le rôle du juge et les qualités qu’il doit présenter, Résolution des litiges, Gouvernance paisible

Title and Abstract : Shakespeare and the legal rhetoric

The law occupies an important place in Shakespeare's theatre, not only throughout trial scenes, but also through the various legal arguments which the characters invoke to defend their interests or justify their actions. Such rhetoric is analysed from a legal perspective. The analysis – which presents a literary and philosophical interest – consists notably in highlighting the relation between, on the one hand, the legal rhetoric in Shakespeare's plays, and on the other hand, both the positive law and the legal culture which were prevalent in Shakespeare's times. Analysing the law in Shakespeare can help understand what legal culture may become in a different discursive context, and it may also shed the light on another matter which has long preoccupied Shakespearean theatre : the limits of the power of law in its efforts to govern human interests and passions. The plays that are analysed are *The Merchant of Venice*, *Measure for Measure* and *The Winter's Tale*, for each poses a different legal question and presents different legal contexts. Despite the diversity of legal and political aspects, it is possible to identify in these three plays the fundamental role which Shakespeare attributes to the judge or the prince, as well as the virtues that the latter should deploy in order to reach a satisfying resolution of conflicts, which in itself is a necessary condition for a peaceful governance.

Keywords : Shakespeare's theatre, Trials scenes, Legal arguments and legal rhetoric, Positive law and legal culture in Shakespeare's time, The limits of the power of the law, The fundamental role of the judge and the virtues he must present, Resolution of conflicts, Peaceful governance

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	8
 Chapitre 1 – <i>Le Marchand de Venise</i>	17
 Première Partie : La négociation et la conclusion du contrat de prêt entre Antonio et Shylock.....	20
I) Le but du prêt est incertain	21
II) Le prêt, service d'ennemi	36
 Deuxième Partie : Le litige, le procès et le jugement rendu contre Shylock	56
I) Le doge, juge et partie au procès	60
II) La miséricorde et la loi	68
III) Les alternatives juridiques à la miséricorde.....	89
IV) Un raisonnement erroné menant à un jugement injuste et surabondant.....	100
 Chapitre 2 – <i>Mesure pour Mesure</i>	117
 Première Partie : La décision du duc de quitter Vienne et le choix de son délégué	119
I) La décision du duc de quitter la gouvernance de Vienne : une décision controversée.....	119
II) Le choix par le duc de son délégué : un choix douteux.....	129
 Deuxième Partie : La gouvernance de Vienne par Angelo et la reprise du pouvoir par le duc.....	136

I) La loi ressuscitée par Angelo et la controverse de son application	136
II) L'arrestation de Claudio et sa condamnation à mort	146
III) La considération de la justice dans l'interprétation de la loi par le duc	179
Chapitre 3 – <i>Le Conte d'Hiver</i>.....	203
Première Partie : Léonte, du « tyran jaloux » au monarque repenté	207
I) Les accusations infondées de Léonte contre Hermione et le rôle de l'oracle dans le procès	207
II) Le monarque, la loi et la religion.....	221
Deuxième Partie : Les femmes dans <i>Le Conte d'Hiver</i>.....	230
I) Paulina, Hermione et Perdita face à l'injustice du monarque	230
II) La réaction du monarque face à la désobéissance des femmes : la notion de sorcellerie et son contexte juridique à l'époque élisabéthaine	251
CONCLUSION	277
BIBLIOGRAPHIE	284

INTRODUCTION

« La philosophie politique est essentielle à l'interprétation de l'œuvre de Shakespeare, car elle en fournirait un compte rendu discursif des buts inhérents aux passions décrites dans ses pièces. »¹

Au moment où je rédige ce travail de thèse, le Liban fait face à la crise économique la plus dévastatrice de son histoire récente. C'est suite aux événements qui ont découlé de cette crise, ainsi que la double explosion du port de Beyrouth le 4 août 2020, que ce travail a repris un souffle. Durant cette période agitée, et alors que ma profession d'avocat d'affaires perdait son sens au fur et à mesure que la crise s'intensifiait et que tout un pays s'écroulait, je ne pouvais continuer à lire la loi sans penser à son rapport au pouvoir politique.

Les pièces de Shakespeare qui contiennent des références juridiques constituent une source précieuse de réflexion sur la place du droit dans la gouvernance d'un pays. Au fur et à mesure que je relisais ces pièces, j'espérais trouver une réponse à la question de savoir comment le droit pouvait échouer dans sa fonction primordiale de garantir la justice et la paix sociale. Dans un pays comme le Liban, qui jouit pourtant d'une ancienne tradition juridique et dont le droit positif s'est largement enrichi grâce à l'influence du droit français dès le début du 20^{ème} siècle, comment était-il possible d'assister à un tel effondrement de l'ensemble des institutions étatiques ? Comment par ailleurs, face à cette situation dramatique qui s'est accompagnée d'un effritement total du tissu social, le droit pouvait être si muet et impuissant ? Une telle situation où tout se désagrège, et où une société se retrouve en proie à la violence de la corruption et de la mauvaise gestion de ses dirigeants, avait-elle été imaginée par Shakespeare, et dans l'affirmative, quelle

¹ Allan Bloom and Harry V. Jaffa, *Shakespeare's Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, trad. *La pensée politique de Shakespeare*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 37.

est la place que Shakespeare attribue au droit, et à ceux qui sont investis de la tâche d'appliquer la loi, dans une telle situation ?

C'est grâce au cours de Philippe Raynaud sur « Shakespeare et le droit » que j'ai eu la chance de suivre à Paris II dans le cadre du Master 2 en *Philosophie du droit et droit politique* durant l'année académique 2013-2014, que j'ai découvert le lien que Shakespeare établit entre la bonne résolution des conflits, et la gouvernance paisible d'un État. Avec ma formation de privatiste, j'ai pu identifier dans un premier temps dans ces pièces pourtant vieilles de plus de 400 ans des situations et des problèmes de droit qui demeurent d'actualité, et qui sont mis en scène avec une vivacité remarquable². Ce travail d'approfondissement de l'analyse juridique a d'ailleurs été motivé dans un premier temps par le désir de comprendre comment le droit, matière souvent accusée d'être sèche et rigide, prend une telle dynamique dans le théâtre shakespearien. Shakespeare était féru de droit, et nombre de ses biographes ont noté l'intérêt qu'il portait pour la pratique juridique³ ; on sait notamment qu'il participait aux *Inns of Court*, associations qui regroupaient des avocats, poètes ou même traducteurs, et qui organisaient des simulations de procès pour leur formation de *barristers*, ainsi que des événements festifs durant lesquels Shakespeare aurait présenté certaines de ses pièces. Cet intérêt pour le droit s'est manifesté dans certaines de ses œuvres, dans lesquelles le poète anglais⁴ se penche sur la complexité des critères qui doivent être réunis pour consacrer la justice. En mettant en avant la tension entre, d'un côté l'insuffisance de la loi et de l'autre, son rôle essentiel dans la gouvernance d'un pays, le droit prend vie dans les pièces de Shakespeare, et celui qui juge est appelé à résoudre cette tension, recherche qui fait appel à son imagination et à sa capacité à se mettre à la place des parties au procès, tout en préservant son impartialité.

² Les mots du grand danseur russe, Vaslav Nijinski, expriment de manière touchante sa sensibilité à la vivacité du théâtre shakespearien: "J'aime Shakespeare pour son amour du théâtre, la compréhension qu'il en avait et sa conception d'un 'théâtre vivant' identique à la mienne." *Journal de Nijinski*, Paris, Gallimard, 1953, p. 259.

³ V. not. en ce sens, F. Ost, *Shakespeare, la comédie de la loi*, Paris, Michalon, 2012, p.20.

⁴V. not. les travaux de Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009.

La personne du juge joue un rôle central dans la résolution de l'intrigue chez Shakespeare. Le juge est non seulement le tiers qui va trancher le litige, mais il est aussi l'intermédiaire entre la loi et les parties, et doit – pour faire une bonne application de la loi – surmonter le décalage entre l'abstraction de la lettre de la loi, et les faits qui se sont concrètement déroulés. Ce rapprochement entre la règle et les faits que le juge entreprend est intéressant à analyser chez Shakespeare notamment en raison de la participation du lecteur ou du spectateur à l'action qui donne lieu au conflit : porter un regard de juriste sur les pièces de Shakespeare c'est voir les faits litigieux se dérouler au moment présent, mettant ainsi davantage en relief l'importance des événements qui sont exposés devant le juge. Cette actualité des faits permet aux spectateurs et aux lecteurs de les partager et de les vivre avec les protagonistes, par opposition à un procès, où les faits appartiennent au passé. Cette manière de nous impliquer dans l'action donne une certaine supériorité aux faits par rapport à la règle, et c'est peut-être ce que Shakespeare met en valeur, l'expérience humaine qui précède la règle écrite. Le rôle du juge qui doit se prononcer sur un conflit donné dans les pièces de Shakespeare apparaît d'autant plus important que nous avons vécu les faits avec les parties. Un bon juge ne doit pas rester étranger à cette expérience, il doit lui aussi, dans une certaine mesure, la partager avec les parties, grâce notamment à son imagination, et surtout aux qualités humaines qu'il possède et qu'il doit déployer au moment de trancher le litige. S'il s'autorise à s'impliquer ainsi dans l'expérience vécue, sans néanmoins perdre son objectivité, le juge réussit à briser la distance entre d'un côté la règle et la sévérité qu'elle peut présenter, et de l'autre, les faits imputés à l'accusé.

Des trois pièces que j'ai choisi de traiter, *Le Marchand de Venise*, *Mesure pour Mesure* et *Le Conte d'Hiver*, c'est dans *Mesure pour Mesure* que la prise en compte de l'expérience du droit est la plus réussie. Le duc Vincentio, gouverneur de la monarchie de Vienne, se déguise et s'implique pleinement avec les protagonistes, partageant ainsi de près avec eux les événements qui font l'objet de l'intrigue. La pièce commence par des événements tragiques, mais son acheminement, que le duc accompagne de près,

aboutit à un très bon jugement rendu par ce dernier à la fin de la pièce qui rétablit la justice et la paix à Vienne. Ce n'est pas du tout le cas du *Marchand de Venise*, ni du *Conte d'Hiver*, où l'expérience du droit s'avère être soit au service de la protection des intérêts des dominants (*Le Marchand de Venise*), soit un outil susceptible d'abus entre les mains du monarque (*Le Conte d'Hiver*).

La participation de près du juge dans *Mesure pour Mesure* ne doit pas néanmoins être comprise à la lettre ; le juge n'est pas, et ne doit pas se transformer, en partie au procès. *Le Marchand de Venise* met en scène les dangers d'une telle implication personnelle du juge, et cette implication est une des raisons qui mènent au mauvais jugement qui sera rendu à la fin de la pièce. Sa participation doit se faire de manière à la fois plus profonde et plus distanciée, elle implique que le juge se mette à la place des parties au moment où les faits se sont déroulés, tout en restant au moment où il est saisi, un tiers objectif qui doit trancher le litige conformément à la loi. Un juge consciencieux ne peut donc rester indifférent à une loi qui prévoit une sanction trop sévère. C'est ainsi qu'est né le débat sur la tension entre la loi, et des notions voisines qui constituent des sources indirectes du droit, et qui tempèrent la loi trop sévère, telles que l'équité, le pardon ou des notions à connotation davantage biblique telle que la miséricorde. Les juges dans deux des pièces que je traite (*Le Marchand de Venise* et *Mesure pour Mesure*) font appel à ces notions, mais ce recours ne suffit pas toujours pour garantir une bonne résolution du litige : si le duc Vincentio dans *Mesure pour Mesure* est suffisamment habile pour savoir comment tempérer la sanction trop sévère, ce n'est pas le cas du doge dans *Le Marchand de Venise*, aidé par Portia, qui introduisent la miséricorde pour tenter d'assouplir la pénalité que Shylock, un usurier juif, veut faire infliger à son emprunteur défaillant, Antonio, un riche marchand chrétien de Venise. Entre les mains d'un juge biaisé, même une idée du droit qui appelle à la pitié et à l'empathie ne suffit pas pour consacrer une solution équitable du litige. Elle peut au contraire devenir un outil qui mène à une solution manifestement injuste, au point où elle pourrait même être qualifiée de cruelle. Pourquoi le duc dans *Mesure pour Mesure* réussit à faire un bon usage de son pouvoir de tempérer la loi trop sévère, alors que le doge échoue à faire une bonne application de la loi dans

Le Marchand de Venise ? La différence tient-elle uniquement à une différence de régimes, Venise étant une république où le doge doit respecter les frontières de la loi, alors que Vienne est une monarchie où le duc jouit des pleins pouvoirs, y compris celui de s'écarter de la règle écrite ? La différence ne tient-elle pas également à d'autres critères, relatifs à la personne-même du juge et les qualités qu'il doit présenter ?

Dans *Le Conte d'Hiver*, il est moins question d'équité ou de tempérament d'une loi trop sévère, et davantage d'un monarque qui abuse de son pouvoir au début de la pièce, accusant à tort sa femme d'adultère et de haute trahison, et menant le royaume à sa perte. C'est grâce à sa rédemption que le monarque évolue vers un bon prince, et qu'il parvient à rétablir la paix dans le royaume de Sicile. La résolution de l'intrigue ne passe pas par le recours à une notion qui tempère la sévérité de la loi, mais par l'évolution positive du prince, d'un monarque tyrannique vers un bon gouverneur, et ce lien intime entre les qualités du prince et la résolution de l'intrigue fournit un indice supplémentaire sur les critères qui doivent être réunis pour tendre vers une gouvernance paisible. La piété du prince étant essentielle à la pièce, il est possible de se demander si *Le Conte d'Hiver*, qui a été écrit après *Le Marchand de Venise* et *Mesure pour Mesure*, pose l'hypothèse selon laquelle le droit serait finalement secondaire par rapport à la religion et à la piété du prince.

Ces trois pièces nous permettent donc de rechercher les critères qui déterminent la raison pour laquelle l'expérience juridique tantôt réussit à rétablir l'ordre et la paix, tantôt échoue à apporter une bonne solution au litige. Il me semble que ces critères dépassent le contexte des pièces, et qu'ils peuvent être extrapolés à d'autres circonstances, et à des époques plus récentes. Même dans une situation aussi désastreuse que celle à laquelle le Liban assiste ces cinq dernières années, il est possible de trouver chez Shakespeare des éléments qui permettent d'expliquer que cet effondrement impressionnant du pays et de ses institutions est dû en partie à la manière dont les juges et le pouvoir judiciaire ont choisi de s'effacer complètement, de se résigner à laisser libre court à la corruption

et à l'impunité, et mis à part un nombre très restreint parmi eux, aucun n'a montré les qualités du juge qui seraient nécessaires pour maintenir l'ordre social.

L'importance de l'apport d'une lecture juridique des pièces de Shakespeare ne fait pourtant pas l'unanimité. François Ost affirme par exemple que se limiter à l'approche « réaliste » et donc juridique, serait « *sûrement manquer l'intelligence profonde de la pièce et réduire l'intrigue à un casus d'école de droit ; c'est dénaturer l'intention de Shakespeare, et durcir aussi, de façon mécanique et causale, les liens qui le lient à ses sources d'inspiration et aux résonances de son œuvre sur le droit de son époque (comme s'il s'agissait d'un simple 'précédent' juridique).* »⁵ F. Ost continue en critiquant l'exercice fait par un étudiant en droit en 1965, Mark Edwin Andrews, un des premiers juristes à avoir interprété *Le Marchand de Venise* dans une approche de droit privé, et Ost considère que « *sous la plume d'Andrews, l'affaire Shylock Vs. Antonio se réduit au statut d'un intéressant leading case, mais perd toute portée anthropologique et déchoit de son statut de chef-d'œuvre littéraire*⁶. »

Je ne sais pas si cette affirmation est vraie. La base de recherche principale de mon travail est l'ouvrage de B.J. et Mary Sokol, *Shakespeare's Legal Language, A Dictionary*⁷, un dictionnaire des termes juridiques utilisés dans les pièces de Shakespeare. Les auteurs de l'ouvrage ont identifié un nombre considérable de termes juridiques auxquels Shakespeare fait référence dans ses pièces, et ont apporté une définition de ces termes, sur la base de la teneur de la loi ainsi que du contexte juridico-politique de l'époque. L'ouvrage est essentiel car il ouvre une perspective d'une lecture juridique approfondie des pièces, et permet de mieux comprendre la portée et les enjeux des situations dans lesquels Shakespeare fait usage de ces termes. L'intérêt que Shakespeare porte pour le droit est incontestable, et il est certain qu'il s'agit d'un outil

⁵ François Ost, op.cit., p.100.

⁶ François Ost, op.cit, p. 116, l'article évoqué de Mark Edwin Andrews sur *Le Marchand de Venise* s'intitule « Law Versus Equity in The Merchant of Venice », et a été publié par la *University of Colorado Press* en 1965.

⁷ London/New York, Continuum, 2000.

important dont il fait usage dans un effet de drame, mais son intérêt ne se limite pas à un intérêt d'écriture, le droit est aussi un outil important de l'expérience humaine et la bonne gouvernance passe nécessairement par une conscience de ce en quoi consiste la tâche de bien juger et de trancher les conflits pour une solution satisfaisante et équitable.

L'approche juridique n'a par ailleurs rien de la simplicité qu'on lui attribue parfois à tort. C'est notamment Rebecca Lemon qui a résumé de la manière la plus complète l'importance et la diversité de l'approche juridique dans la lecture des pièces de Shakespeare. La loi n'est pas une notion aussi univoque que le laisse entendre François Ost. L'analyse juridique sous-entend une analyse à la fois du texte de loi et de ses différentes interprétations, du pouvoir politique dont émane la loi, du pouvoir judiciaire qui applique la loi, ainsi que des différences notables entre les prérogatives du juge en fonction du système politique dont il relève. C'est aussi se rendre compte du contexte socio-politique et de son impact sur la pratique du droit ainsi que de l'insuffisance du texte écrit qui échoue parfois, selon les circonstances, à garantir une solution équitable au litige. Une analyse juridique des pièces de Shakespeare implique de cerner toutes ces couches à la fois, afin de comprendre quels sont, selon l'auteur, les critères nécessaires pour la bonne résolution d'un litige et qui permettent de réaliser la finalité fondamentale de la loi qui est celle de garantir la justice et l'équité⁸ :

⁸ Rebecca Lemon, « Law », *The Oxford Handbook of Shakespeare*, Chapter 30, pp.554-570, 2011. En ligne, https://www.academia.edu/35800860/Law_in_the_Oxford_Handbook_of_Shakespeare, p.557-8: "This survey of the range of laws, courts, schools, languages and methods of interpretation helps to demonstrate the impossibility of invoking 'law' as a stable category. To speak of 'law' as a singular force is to collapse a set of diverse and often competing practices. Written law is not singular: civil v. statute law reveals this. Law is not evenly applied: the role of chancery (i.e. equity) proves this. And law is not consolidated in the monarch alone: the status of custom and judicial precedent shows this. Law is thus diverse on multiple fronts: because the original written law might be interpreted in a restrictive or expansive sense; because laws can be altogether supplemented or changed, depending upon political need; and because the application of this law in the hands of the judges, juries, and sovereigns might differ. Further, law is in transition in this period. Not only did the Henrican Reformation generate enormous legal changes, but also the influence of continental humanism, urbanization and other social and intellectual changes of the period further advanced the practice of law. Finally, this period saw the emergence of law as a profession, with specialized training and methods. I labour this point about the diversity of the law because it only compounds the challenge of studying the law in Shakespeare. After all, 'Shakespeare' is equally diverse."

« Cette enquête sur les divers textes de lois et tribunaux, ainsi que sur les différentes écoles, langues et méthodes d'interprétation permet de démontrer l'impossibilité d'invoquer la 'loi' en tant que catégorie stable. Parler de la loi en tant que force singulière signifie faire fi de pratiques diverses et souvent compétitives. La loi écrite n'est pas singulière : par exemple, on distingue entre la loi issue du droit civil et celle issue d'un Acte parlementaire. La loi n'est pas appliquée de manière uniforme non plus : le rôle des tribunaux dits Chancery (c.à.d. jugeant en équité) prouve cela. Par ailleurs, la loi n'est pas consolidée dans le monarque uniquement. La coutume ainsi que les décisions des juges le démontrent. La loi est donc diverse sur de multiples fronts : parce que la loi originale qui est écrite pourrait être interprétée de manière restrictive ou de manière plutôt large ; parce que les lois peuvent être supplées ou modifiées, selon les besoins politiques ; et parce que l'application d'une loi entre les mains des juges, jurés, et souverains pourrait différer. En outre, la loi est en transition durant cette période. Non seulement la réforme de Henri VIII a apporté d'énormes changements au niveau de la loi, mais l'influence de l'humanisme en Europe continentale, l'urbanisation, ainsi que d'autres changements au niveau intellectuel et social de cette époque ont eux aussi fait avancer la pratique du droit. Finalement, cette période a vu l'émergence de la loi en tant que profession, avec des entraînements et des méthodes spécifiques. Je développe ce point sur la diversité de la loi car ceci montre les complexités auxquelles nous faisons face quand on souhaite se pencher sur la loi dans Shakespeare. Après tout, Shakespeare est tout aussi 'divers'. »

Je souhaite préciser que ce travail ne prétend pas faire du droit comparé entre la loi telle qu'elle est représentée dans les pièces de Shakespeare, et celle qui était en vigueur à l'époque où chaque pièce a été rédigée, ni entre la loi ou les principes de droit de l'époque et les lois ou les principes actuellement en vigueur sur les sujets abordés par Shakespeare, la raison principale étant que ma formation de juriste civiliste (par opposition à la tradition de *common law*) ne me permet pas de cerner la portée des lois anglaises de la période de la renaissance de manière tout à fait exacte. Néanmoins, j'ai eu recours aux lois anglaises de l'époque dans mes argumentations, leur compréhension ayant été possible en raison du fait que le droit anglais – malgré les différences certaines qu'il présente avec la loi issue des pays de droit civil – demeure imprégné d'une tradition

romano-germanique ⁹. Par exemple, certains tribunaux anglais, appelés *Request* ou *Admiralty* faisaient application de la loi civile romaine, ces tribunaux étaient souvent saisis dans le cadre de litiges entre commerçants, et c'est pour cette raison que le droit civil romain est le droit applicable dans une pièce comme *Le Marchand de Venise* qui met en scène un procès entre un prêteur et un emprunteur, donc deux commerçants dont le contrat de prêt est soumis à la loi civile romaine ¹⁰.

Quant au plan de travail, il sera divisé en trois chapitres, chaque chapitre sera consacré à une pièce. Il était possible de faire un plan où j'aurais traité des trois pièces à la fois dans un plan plus uniforme, mais il m'a semblé que les spécificités de chacune des pièces, et la richesse des notions juridiques qu'elles contiennent méritaient que j'opte pour un plan où je traite chaque pièce à part, ce qui est par ailleurs assez courant dans les ouvrages et les articles relatifs à l'analyse des pièces de Shakespeare. Mais ce que je tenterai de faire malgré la division du plan en fonction des pièces, c'est de démontrer les points communs quant aux critères que Shakespeare considère comme fondamentaux pour consacrer une bonne résolution des conflits, gage nécessaire pour la bonne gouvernance d'un État.

⁹ Rebecca Lemon, op.cit., p. 557: "With multiple legal systems and multiple courts came multiple sites of legal training. Common law lawyers were trained at the Inns of Court (...) while civil lawyers went to Oxford and Cambridge. All of these future lawyers needed to command a range of languages: English, Latin and French. In a final emphasis on the multiplicity of the law, these future lawyers and barristers learned, in their schools, various methods of interpretations."

¹⁰ B. J et Mary Sokol, op.cit., p.53: "Civil law was in current use in Shakespeare's England in the courts of *Request* and *Admiralty*; these two prerogative jurisdictions were intended respectively to protect poor against rich, and to adjudicate international merchant disputes. Perhaps for such reasons, or perhaps because of its continental setting, the lawyers in *MV* are repeatedly called 'doctors', meaning civil lawyers. Ironically, the Paduan Doctor Bellario's substitute, Portia cross-dressed as Doctor Balthasar of Rome, is described mistakenly by ring-duped Bassanio: 'No woman had it, but a civil doctor' (*MV* 5.1.210)."

Chapitre 1 – Le Marchand de Venise

« *Le sens de la pièce dépend du sens que nous donnons à la persécution de la victime. Si nous en voyons la part d'arbitraire, nous appréhendons les effets mimétiques et nous accédons à la pièce 'profonde', véritablement shakespearienne. Si nous ne voyons rien de tout cela, nous sommes dans la pièce superficielle et populaire.* »¹¹

« *Pour reprendre la phrase mémorable de Henry Maine : 'le mouvement des sociétés progressives a été un mouvement qui va de la loi écrite vers le rapport contractuel. Henry Maine, Ancient Law (Dent 1917)'. »*¹²

Le Marchand de Venise a probablement été écrit en 1596-1597, entre *Le Roi Jean* et la première partie d'*Henri IV* ¹³. Les sources de la pièce sont multiples, on cite à titre d'exemple une nouvelle italienne écrite à la fin du XIV^{ème} siècle par Giovanni Fiorentino, parue pour la première fois à Milan en 1558 dans un volume intitulé *Il pecorone (Le Niais)*, ou encore *Le juif de Malte* (1589 ?) de Christopher Marlowe ¹⁴.

La pièce se déroule à Venise, ville qui connaît alors une effervescence du monde des affaires, et met en scène deux personnages principaux, Antonio, riche homme d'affaires de religion chrétienne, et Shylock, un vieil usurier juif. Pour aider son ami Bassanio à courtiser Portia, une riche héritière qu'il aime, Antonio demande à Shylock de lui prêter de l'argent. Shylock accepte, sous condition qu'en cas de défaut de paiement à l'échéance, Shylock pourra extraire une livre de la chair d'Antonio. Une pénalité

¹¹ René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, p.312.

¹² Paul Raffield, « The Comedy of Errors and the Meaning of Contract », *Law and Humanities*, Vol. 3, No. 2, December 2009, pp. 207-229. En ligne: https://www.academia.edu/204791/The_Comedy_of_Errors_and_the_Meaning_of_Contract, p.207: "To borrow Henry Maine's memorable phrase: 'the movement of the progressive societies has hitherto been a movement from Status to Contract', Henry Maine, *Ancient Law* (Dent, 1917)."

¹³ Shakespeare, *Œuvres Complètes* (édition bilingue), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002, (Comédies II) p.46.

¹⁴ Shakespeare, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 48 et s.

inattendue et qui semble mineure qu'Antonio accepte, et le prêt est donc conclu et l'argent prêté. Antonio finit par faire défaut, et Shylock aura recours à la justice pour faire exécuter la pénalité contre Antonio.

Lors du procès, Shylock dévoile sa véritable intention, et dans une tentative d'ôter la vie à Antonio, il demande de couper la livre de chair au plus près du cœur de son débiteur, pour le laisser saigner à mort. Shylock insiste qu'il s'agit d'un droit qui lui a été consacré dans le contrat qui stipule que la livre de chair peut être coupée « au plus près du cœur » d'Antonio. Portia intervient, déguisée en Balthasar, juriste appelé par le doge pour donner son expertise légale quant à la portée de la pénalité, et tente de sauver Antonio en demandant à Shylock d'être miséricordieux envers son débiteur défaillant. La tentative de Portia ne réussit pas, Shylock insiste pour faire exécuter le contrat et prendre une livre de la chair d'Antonio au plus près de son cœur.

Dans une argumentation habile, Portia interprète la pénalité en expliquant à Shylock qu'il n'a pas le droit de faire couler une goutte de sang, le contrat ne prévoyant pas une situation pareille. Portia finit par convaincre le doge que la pénalité ne peut être exécutée à moins de contrevenir aux termes du contrat. Un jugement sera finalement rendu contre Shylock, le dépouillant de sa demande, et le pénalisant pour avoir tenté de tuer Antonio.

Selon plusieurs lectures de la pièce, le jugement rendu contre Shylock « le juif », qui n'aurait pas été miséricordieux envers Antonio le « bon chrétien », n'est qu'une adhésion de la part de Shakespeare à un contexte hostile aux juifs. Ce jugement à l'égard de la pièce s'inscrit en effet dans le contexte de l'époque, profondément antisémite ¹⁵ :

¹⁵ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.361: *"Indeed Jews were so unequally protected in her [Elizabeth's] England as to have been officially outlawed since 1290. Although they were not enacted, other Elizabethan anti-Alien laws were repeatedly proposed, and economic surveys were undertaken to investigate their applicability. Behind this agitation lay the presence of economically important alien sub-communities in England, especially in London. Although these were generally tolerated, their rights, for instance to trade and employ English men and women, suffered periodic verbal attacks and occasional outbursts of unofficial anti-foreigner rioting. (...)"*

« En effet, les juifs étaient si inégalement traités dans l'Angleterre [d'Elizabeth] qu'ils étaient considérés officiellement comme des hors la loi depuis 1290. Même si elles n'étaient pas édictées, d'autres lois contre les étrangers étaient souvent proposées, et des enquêtes économiques étaient souvent entamées pour s'enquérir de leur applicabilité. Cette agitation était due à la présence de sous-communautés étrangères économiquement importantes, spécialement à Londres. Alors que de telles communautés étaient en général tolérées, leurs droits par exemple, de faire le commerce et de faire travailler des hommes et des femmes anglaises, faisait régulièrement l'objet d'attaques verbales, et occasionnellement d'attaques violentes lors d'émeutes non-officielles contre les étrangers (...) »

Si une première lecture de la pièce, mêlée au contexte de l'époque, pourrait faire croire que la pièce est antisémite¹⁶, cette lecture ne peut néanmoins être retenue car elle ferait fi de l'évènement le plus important de la pièce : le procès et le jugement rendu contre Shylock. Or comme l'affirme notamment René Girard ¹⁷, ce jugement est d'une injustice telle qu'on ne peut, surtout en tant que juriste, rester insensible à la véritable portée de la pièce. Par ailleurs, plusieurs éléments juridiques, avant d'aboutir à la scène finale du procès et du jugement, permettent déjà d'élucider la complexité des rapports que les différents personnages entretiennent entre eux, le plus important étant sans doute le rapport contractuel entre Shylock et Antonio. Dès le début de la pièce, on peut raisonnablement se demander si ce rapport est réellement équilibré et si le contrat de prêt que les deux protagonistes concluent, reflète leurs réelles intentions, ou si ce contrat ne joue que le rôle d'un instrument qui a pour but de véhiculer les passions les plus violentes de chaque partie au contrat envers l'autre. *Le Marchand de Venise* contient en effet deux axes juridiques :

¹⁶ V. not., Christina G. Waldman, *Francis Bacon's Hidden Hand in Shakespeare's the Merchant of Venice*, New York, Igara Publishing, 2018, p.7: "The Merchant of Venice has attracted a reputation in modern times for the perception by some critics of anti-Semitism, but this view is a distraction which overlooks and downplays the incredible complexity beneath its surface. The play is infinitely nuanced and layered, and no single perspective, particularly one distorted by historical distance, can hope to encompass its depths." Et p. 24: "At times, censors have banned this popular play about justice and mercy, labelling it as anti-Semitic for its portrayal of Shylock. How can Shakespeare argue, as it seems, for justice tempered by mercy for everyone but Shylock? The treatment of Shylock makes the play a challenge for directors."

¹⁷ V. *supra*, p. 17.

- 1) La négociation et la conclusion du contrat de prêt entre Antonio et Shylock;
- 2) Le litige, le procès et le jugement rendu contre Shylock.

Première Partie : La négociation et la conclusion du contrat de prêt entre Antonio et Shylock

Le droit fournit une série de critères que les parties au contrat peuvent invoquer pour prouver la validité, ou au contraire l'irrégularité, d'un acte juridique. Le critère qui est le plus en question dans le rapport contractuel entre Shylock et Antonio est désigné dans le langage juridique par « la cause du contrat », c'est-à-dire le mobile qui a poussé les parties à conclure le contrat de prêt.

Les faits qui précèdent la conclusion du contrat de prêt entre Shylock et Antonio révèlent que Bassanio, un ami à Antonio, souhaite épouser Portia, et qu'il aurait besoin d'argent pour la convoiter. La nécessité dans laquelle se trouve Bassanio d'emprunter un montant d'argent semble donc représenter de prime abord la raison pour laquelle Shylock sera plus tard sollicité pour consentir un prêt d'argent à Antonio ¹⁸ :

BASSANIO. – « *Il se trouve à Belmont une riche héritière (...)
Elle s'appelle Portia, n'est en rien inférieure
A la fille de Caton, la Portia de Brutus (...)
O mon Antonio, si j'avais le moyen
De me poser en rival de l'un d'entre ceux-là,
Mon esprit me fait présager un tel profit
Que, sans le moindre doute, ma fortune serait grande. »*
(MV 1.2.160-175)

¹⁸Texte original en anglais: "In Belmont is a lady richly left, / And she is fair, and, fairer than that word, / Of wondrous virtues (...) / Her name is Portia, nothing undervalued / To Cato's daughter, Brutus' Portia; (...) / O my Antonio, had I but the means / To hold a rival place with one of them, / I have a mind presages me such thrift / That I should questionless be fortunate."

Cette raison apparente que donne Bassanio n'est néanmoins pas suffisamment claire et soulève au moins une première question d'un point de vue juridique, celle de savoir pour quelle raison exacte Bassanio aurait besoin d'argent pour convoiter Portia. Bassanio ne donne pas de justification claire dans sa tirade à Antonio, et ce dernier ne lui demande pas plus de clarification, comme si la demande d'argent formulée par Bassanio pour demander une femme en mariage ne soulevait aucune interrogation de la part d'Antonio. Cette incertitude quant à la cause du contrat de prêt cache en réalité le vrai mobile des contractants, élément annonciateur du conflit qui précèdera le procès à la fin de pièce.

I) Le but du prêt est incertain

L'ambiguïté quant à la raison pour laquelle Bassanio demande à Antonio de lui prêter de l'argent ne résulte pas du silence de Bassanio, et c'est dans plus d'une réplique que Shakespeare permet à ce dernier de solliciter l'aide d'Antonio, et de se prononcer sur le besoin dans lequel il se trouve d'emprunter de l'argent. Mais ces répliques n'élucident pas le réel mobile de Bassanio ; avant de partager avec Antonio son amour pour Portia et son intention de l'épouser, Bassanio déclare à Antonio qu'il a besoin d'argent parce qu'il aurait dilapidé tous ses biens ¹⁹ :

BASSANIO. – « *Vous n'ignorez pas, Antonio, combien
J'ai dilapidé tout ce que je possédais,
En faisant étalage d'un train de vie plus haut
Que mes faibles ressources me laissaient maintenir (...)* »
(MV 1.1.121-133)

¹⁹ Texte original en anglais: "This no unknown to you, Antonio, / How much I have disabled mine estate / By something showing a more swelling port / Thank my faint means would grant continuance, / Noe do I now make moan to be abridged / From such a noble rate; but my chief care / Is to come fairly off from the great debts / Wherein my time, something too prodigal, / Hath left me gaged. To you, Antonio, / I owe the most in money and in love, / And from your love I have a warranty / To unburden all my plots and purposes / How to get clear of all the debts I owe."

Cette réplique permet d'affirmer que Bassanio souhaiterait rembourser ses dettes, sans quoi il ne peut prétendre épouser la riche héritière de Belmont ; Bassanio considère donc que sans le soutien financier d'Antonio, il ne peut sceller son union avec Portia ²⁰. Si cette raison avancée par Bassanio semble donner un indice important pour clarifier son intention, les circonstances qui entourent sa demande sèment néanmoins le doute sur le but du prêt sollicité. Tout d'abord, Bassanio et Portia semblent s'aimer et vouloir se marier, sans que le remboursement des dettes de Bassanio ne constitue une condition préalable à cette union. En effet, c'est avant qu'il demande à Antonio de lui prêter de l'argent, que Bassanio décrit à Antonio son amour pour Portia ²¹. Du côté de Portia, on comprend qu'elle a déjà fait le choix de celui qu'elle aime avant de mettre en œuvre le jeu des coffrets imposé par son père défunt ²² et que c'est Bassanio qu'elle aime et qu'elle voudrait épouser. Si les futurs époux s'aiment et sont convaincus de leur union, en quoi le paiement des dettes de Bassanio serait-il une condition *sine qua non* pour conclure cette union ? Je n'ai pas trouvé de réponse claire à cette question ; cette ambiguïté est importante à relever et il semble qu'elle représente le premier indice que Shakespeare nous donne pour comprendre le fond de la pensée des Vénitiens. L'expression par Bassanio de l'amour qu'il porte à Portia est directement suivie d'une demande d'argent qui serait nécessaire selon lui pour qu'une union avec la femme qu'il aime soit possible ; l'image que Shakespeare nous donne est donc celle d'une confusion entre les sentiments d'amour et les moyens financiers, impression qui sera par ailleurs confirmée par la suite des événements de la pièce. Il est intéressant de se pencher d'abord sur tous les indices de la pièce pour voir si la contrainte exprimée par Bassanio d'obtenir un prêt serait justifiée ou non. Une analyse juridique des faits montre ce qui suit :

²⁰ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, *Shakespeare and the Law: A Conversation among Disciplines and Professions*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, [ouvrage consulté en ligne sur le site Oxford Academic: <https://academic.oup.com/chicago-scholarship-online/book/13055>], chapitre de Diane P. Wood, "A Lesson from Shakespeare to the Modern Judge on Law, Disobedience, Justification, and Mercy", part IV, chap. 15, p.8 : "Our spendthrift is Bassanio, a friend of Antonio, the eponymous Merchant of Venice. Bassanio loves Portia, who is identified only as a rich heiress, from 'Belmont', with quite a few suitors. Unfortunately, however, Bassanio's profligate ways have caught up with him; he tells Antonio that his "chief care" is to get rid of his debts (1.1.127–28)."

²¹ MV 1.2.160-175.

²² MV 1.2.81-7.

(1) Si Portia aime Bassanio, elle ne jouit néanmoins pas de la liberté du choix de son futur mari. Ce n'est pas la gêne financière dans laquelle Bassanio se trouve qui limite son choix, mais le testament de son père défunt, dans lequel ce dernier a prévu une restriction du choix de l'époux de sa fille, testament dont la légalité est d'ailleurs contestable. Si Portia n'est pas en mesure de choisir son époux, restriction qui n'a rien à voir avec la situation financière de l'homme qu'elle aime, il n'est pas clair en quoi le remboursement par Bassanio de ses dettes préalablement à la demande en mariage, redonnerait cette liberté à Portia.

(2) Par ailleurs, on apprend très vite que Portia est une riche héritière de Belmont, qui ne semble pas attendre une preuve des moyens financiers de l'homme qu'elle aime pour accepter de l'épouser. Elle affirme d'ailleurs son amour pour Bassanio sans s'enquérir à l'avance de son statut financier, ce qui pose la question de savoir en quoi le remboursement des dettes de Bassanio pourrait-il influencer sur la décision de Portia.

1) Une analyse juridique de la pièce ne permet pas de justifier le but du prêt

La légalité du contrat de prêt ne peut être affirmée d'un point de vue du droit des contrats si le but pour lequel ce prêt a été conclu est incertain. Or, l'absence de liberté de Portia dans le choix de son époux est un indice important pour déterminer si le prêt sollicité par Bassanio serait justifié ou pas.

Le père de Portia lui impose dans son testament d'épouser le prétendant qui gagnerait la partie à un jeu de coffrets, en choisissant le coffret qui contient l'image de Portia. Trois coffrets sont présentés, un en or, un autre en argent et un troisième en plomb. Sur le coffret en or est écrit : « *Qui me choisit aura ce que beaucoup désirent* », sur le coffret d'argent : « *Qui me choisit aura ce qu'il mérite* » et sur le coffret de plomb : « *Qui me*

choisit doit donner et risquer tout ce qu'il a ». Portia n'a donc pas le droit de choisir celui qu'elle souhaite épouser, mais doit se livrer à ce jeu de hasard, et épouser celui qui fera le bon choix de coffret.

La loi en Angleterre à l'époque de Shakespeare requerrait le consentement des deux époux pour que le mariage soit légal. Cependant, l'approbation parentale n'était pas requise pour la validité du mariage, mais au contraire, la contrainte exercée par les parents était en mesure d'invalider le mariage:

*« A moins qu'il y ait un obstacle qui le prévienne, la validité du mariage au début de l'époque moderne en Angleterre requerrait uniquement le consentement des deux parties qui souhaitent se marier. »*²³

*« (A) un contrat de mariage valide ne pouvait être passé si un obstacle se présentait (...) L'accord des parents ou des gardiens n'était pas requis pour le mariage, alors que la pression qui conduisait à une contrainte de la part des parents ou de tout autre personne était considérée comme un obstacle qui invalide le mariage. »*²⁴

Contrairement à la loi en vigueur, le père de Portia est intervenu dans la liberté de sa fille de choisir son conjoint. Non seulement Portia n'est pas en mesure de faire son choix librement, mais elle se trouve en plus liée par le choix de son père défunt. La situation est absurde car c'est le mort qui décide du sort et du futur de sa fille. C'est le deuxième indice de la pièce permettant de poser les prémisses de l'action de Belmont²⁵, qui peut sembler *à priori* plus légère que Venise, où il s'agit de prêt, d'argent et d'une transaction qui mène à un conflit et un procès. Cette impression est néanmoins très vite nuancée,

²³ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.220 : *"Provided there were no impediments, then making a marriage valid in law in early modern England required only the consent of the two parties to the marriage."*

²⁴ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.139 – 140 : *"(A) a valid contract of marriage could not be entered into if an impediment to the marriage existed (...) The agreement of parents or guardians was not required for marriage, while pressure amounting to duress from parents or anyone else amounted to an impediment"*.

²⁵ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit, p.414-415: *"Portia's father's conditional will, making her a 'lady richly left' (MV 1.1.161), yet requiring obedience to the casket test, premises the Belmont plot of MV. The restriction it places on her marriage choices causes her to cry out at any thought of the 'word 'choose!': She explains: 'I may neither choose who I would nor refuse who I dislike; so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father. Is it not hard Nerissa, that I cannot choose one, nor refuse none?' (MV 1.2.22 - 6)"*

d'abord par la confusion que Bassanio opère entre amour et argent dès le début de l'acte premier²⁶, et ensuite par la brutalité de la situation dans laquelle Portia se trouve: sa liberté d'épouser celui qu'elle aime est restreinte par le testament d'un père défunt et possessif. Le fait que le testament impose à Portia de se livrer à un jeu de hasard nous donne une information supplémentaire sur la manière dont le père de Portia a imaginé le futur de sa fille après son décès : si les inscriptions sur les coffrets ne manquent pas de sagesse et de perspicacité, il est néanmoins remarquable qu'un père ait entièrement livré le bonheur et le futur de sa fille au risque du jeu. La condition stipulée dans le testament restreint pour Portia sa liberté de se marier et fournit un indice supplémentaire sur la réalité de Belmont, ainsi que sur la manière dont les Vénitiens perçoivent les liens d'amour entre eux.

Cette impression que la condition imposée à Portia est excessive est confirmée par le droit en vigueur à l'époque de Shakespeare. Dans le but d'encourager le remariage des femmes dont le conjoint est décédé, l'Église était fermement opposée aux legs soumis à des conditions ayant trait à l'union conjugale entre le bénéficiaire du testament et un tiers. Les conditions sévères ou restrictives à la liberté de se remarier imposées aux héritiers d'un legs étaient donc invalidées, et les tribunaux compétents prononçaient l'annulation de ces conditions prévues dans les testaments ²⁷. Il est intéressant de noter à ce titre que l'interdiction de poser des conditions dans un legs jugées trop restrictives, et auxquelles le bénéficiaire doit se conformer à défaut de quoi il devrait renoncer au legs, a survécu et continue de s'appliquer. En effet, l'article 900 du Code civil français par exemple dispose ce qui suit:

« Dans toute disposition entre vifs ou testamentaires, les conditions impossibles, celles qui sont contraires aux lois ou aux mœurs, seront réputées non écrites. »

²⁶ MV 1.1.121-133

²⁷ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p. 410-411 : "Gifts in wills were often expressed to be conditional in seventeenth century England, particularly gifts to wives which were conditional on their remaining unmarried. The church had always supported freedom to marry for widows, and so opposed restrictions, which nevertheless remained valid in law. But a condition preventing marriage at all would have been void in both Church courts and common law courts."

Parmi les conditions jugées impossibles par la jurisprudence, on retrouve notamment le fait que le donateur ou le testateur exige que le bénéficiaire du legs réside en permanence dans le logement concerné, qu'il reste célibataire, qu'il ne se marie pas avec une personne de couleur ou qu'il exerce telle ou telle profession, etc. Le fait que ce principe ait survécu à toutes ces années, et qu'il continue de s'appliquer dans les différents systèmes juridiques de *common law* ou de droit civil, est un indice de son importance, le testateur ne pouvant après son décès poser des limites excessives à ses héritiers et les ériger en conditions d'acquisition de sa succession.

La condition stipulée dans le testament du père de Portia qui restreint la liberté de sa fille de choisir son conjoint aurait donc en principe dû être réputée non écrite par les tribunaux saisis d'une demande d'annulation de cette condition illicite ²⁸. Portia ne s'oppose cependant pas à l'illégalité de cette stipulation et au lieu de dénoncer le testament, elle considère que le non-respect par elle de la volonté de son père équivaldrait à se parjurer ²⁹ :

PORTIA (à Bassanio). – « Attendez, je vous prie, un jour ou deux de plus
Avant de vous risquer, car si vous vous trompez
Je ne vous verrai plus (...)
Avant que, pour moi, vous risquiez tout. Je pourrais vous apprendre
Comment faire le bon choix, mais je me parjure alors.

²⁸ Sur les tribunaux qui étaient compétents pour se prononcer sur la validité des clauses testamentaires, v. B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p. 410-411: *"The law relating to wills has been said to be 'intimately concerned ... with the law of property' (Jones, W.J., 1967, p 402, n.2), but there was also a spiritual dimension to final giving. The church's involvement stemmed from the religious importance attached to the gifts of alms made by the dying. When secular and religious legal causes were separated after the Norman Conquest, the Church courts obtained jurisdiction over wills, and this remained unchanged by the English Reformation. Therefore wills in Shakespeare's England were governed by the church law common to Christendom; this was developed by medieval canon lawyers who adapted procedure and substance from Roman law. However the English Church courts had no jurisdiction over any question concerning real property, including devise of land."*

²⁹ Texte original en anglais: *"I pray you tarry. Pause a day or two / Before you hazard, for in choosing wrong / I lose your company (...) / Before you venture for me. I could teach you / How to choose right, but then I am forsworn / So will I never be; so may you miss me. / But if you do, you'll make me wish a sin, / That I had been forsworn (...) / Let fortune go to hell for it, not I (...)"*

*Ce ne sera jamais ; vous pouvez donc me manquer,
Mais si cela arrive, vous me ferez désirer
Avoir péché en me parjurant (...)
Que la fortune aille en enfer pour cela, pas moi (...) »*
(MV 3.2.1-21)

Portia inverse la logique légale qui aurait pu cependant lui fournir un moyen de s'opposer contre la condition injuste que son père lui a imposée. Elle estime qu'elle se ferait parjurer si elle s'opposait à une condition pourtant illicite, comme si l'autorité dont cette condition émane suffit selon elle pour qu'elle s'y soumette. L'affirmation selon laquelle « *il a été suggéré parfois que Portia aurait calomnié le testament de son père et qu'elle aurait pris ses biens de manière illicite, en donnant des indices à Bassanio durant l'épreuve des coffrets (...)* »³⁰ me semble difficile à admettre d'un point de vue juridique, car il ne peut s'agir de calomnier un testament en détournant ses termes si les termes stipulés sont à la base illicites. La soumission du moins apparente de Portia à la clause abusive du testament de son père est importante à noter, Portia ne montre aucune volonté de résister ouvertement à l'autorité parentale, et préfère avoir recours à la ruse discrète pour détourner la volonté de son père, sans devoir la dénoncer. En effet, elle décide de jouer le jeu, sans pour autant se livrer complètement au hasard voulu par son père : grâce à sa ruse, elle aide Bassanio à choisir le bon coffret (le coffret en plomb) et à renvoyer les deux autres prétendants, le roi du Maroc qui a choisi le coffret en or (qui contient l'image de la Mort), et Aragon qui choisit le coffret en argent (qui lui renvoie sa propre image). La ruse de Portia qui la mène à obtenir ce qu'elle désire en contrant discrètement la volonté de son père annonce par ailleurs la ruse qu'elle emploiera à la fin de la pièce, lors du procès entre Shylock et Antonio pour faire perdre le procès à Shylock et sauver la vie d'Antonio.

³⁰ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p. 67 : « *It has been suggested sometimes that Portia traduces her father's will, therefore taking his goods illicitly, by passing hints to Bassanio during the casket test (...)* »

Cette soumission apparente de Portia à l'ordre établi est d'autant plus notable que le testament va plus loin et met une restriction sur les prétendants de Portia. Le testament prévoit en effet que si ces derniers ne choisissent pas le bon coffret, il leur sera interdit de se marier de manière définitive ³¹ :

PORTIA. – « *Vous devez tenter votre chance,
Et, soit ne pas essayer du tout de choisir,
Soit, avant de choisir, jurer qu'en cas d'échec
Vous ne proposerez plus jamais à une femme
De contracter mariage. Réfléchissez donc bien.* »
(MV 2.1.38-42)

Cette condition semble elle aussi être entachée de nullité selon la jurisprudence de l'époque, et son illicéité aurait pu être soulevée par Portia ³² :

« En outre, le testament met une restriction sur tous les prétendants de Portia (...) Mais ces stipulations qui restreignent les droits de se marier auraient été légalement insusceptibles d'exécution forcée (...) »

Il est possible d'envisager d'un point de vue du droit des successions, que le refus par Portia de se conformer à la condition stipulée dans le testament quant au choix de son conjoint aurait signifié le refus par Portia de la totalité du testament, c'est-à-dire en d'autres termes une renonciation à la succession. En effet, en droit successoral, l'acceptation du testament doit en général être « pure et simple ». Autrement dit, accepter la succession suppose l'acceptation « tant de l'actif que du passif », donc l'acquisition par l'héritier des biens légués serait conditionnée par le paiement des dettes du défunt dues et impayées au moment du décès et de l'ouverture de la succession. Cependant, selon

³¹ Texte original en anglais: "You must take your chance, and either not attempt to choose at all, / Or swear before you choose, if you choose wrong / Never to speak to lady afterward / In way of marriage. Therefore be advised".

³² B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit, p.414-415: "Moreover, the will places a restriction on any of her suitors, that if unsuccessful they must 'Never to speak to lady afterward/ In way of marriage (MV 2.1.41 – 2). Both these provisions restricting rights to marry would have been legally unenforceable (although conditional wills requiring particular marriages might have been upheld – see Clarkson and Warren, 1942, pp 277-80)."

cette règle, le « passif » signifie en général les dettes pécuniaires, et il est assez rare que le passif inclue une injonction de faire ou de ne pas faire, comme par exemple l'obligation de s'abstenir de se marier à moins que la condition posée par le testateur ne soit satisfaite. Cela en effet ouvrirait la possibilité à un testateur d'abuser de son droit de poser des limites à la succession de ses héritiers, puisque le refus d'un héritier de se conformer aux conditions du défunt pourrait le dépouiller de son droit de succéder et l'obliger à renoncer au testament en entier. Il est donc difficile de poser l'hypothèse selon laquelle Portia aurait le choix entre *soit* accepter la totalité du testament, c'est-à-dire succéder aux biens de son père et se soumettre à la contrainte excessive et illicite limitant le choix de son conjoint, *soit* renoncer au testament en entier, car cette hypothèse s'apparenterait à un artifice juridique inopportun.

La condition imposée par le père de Portia dans le testament, ainsi que la manière dont Portia a aidé Bassanio à choisir le bon coffret, nous laissent perplexes quant à la nécessité dans laquelle se trouve Bassanio d'obtenir un prêt d'argent pour convoiter l'héritière de Belmont. Le prêt, élément déclencheur de l'intrigue, ne semble avoir aucune influence sur le choix de Portia. Ce prêt est par ailleurs d'autant moins essentiel au mariage de Bassanio avec Portia, cette dernière étant une riche héritière qui ne cache pas sa surprise que la vie d'Antonio soit mise en péril pour un montant dérisoire. Dès qu'elle apprend le montant du prêt qui aurait coûté la vie à Antonio, elle demande qu'il soit remboursé immédiatement et que son mariage avec Bassanio soit conclu avant même que le sort du prêt litigieux ne soit résolu ³³ :

PORTIA. – « *Quelle somme doit-il au Juif ?* »

BASSANIO. – *Pour moi, trois mille ducats*

PORTIA. – *Eh quoi ! Pas davantage ?*

³³ Texte original en anglais: "Portia. – *What sum owes he the Jew ?* / Bassanio. – *For me, three thousand ducats.* / Portia. – *What, no more? / Pay him six thousand and deface the bond. / Double six thousand, and then treble that, / Before a friend of this description / Shall lose a hair thorough Bassanio's fault. / First go with me to church and call me wife, / And then away to Venice to your friend; / For never shall you like by Portia's side / With an unquiet soul. You shall have gold / To pay the petty debt twenty times over. / When it is paid, bring your true friend along (...)*"

*Versez-lui-en six mille et annulez le contrat.
Doublez donc les six mille et puis triplez cette somme,
Avant qu'un ami de cette qualité-là perde
Un cheveu par la faute de Bassanio. Venez d'abord
Avec moi à l'église, appelez-moi votre épouse,
Puis partez à Venise retrouver votre ami,
Car vous ne vous coucherez jamais près de Portia
Avec une âme inquiète. Vous aurez assez d'or
Pour rembourser vingt fois cette dette misérable.
Ce paiement fait, amenez votre fidèle ami (...) »
(MV 3.3.295-306)*

En plus de l'incertitude du but du prêt, l'usage qui aurait été fait du montant emprunté est également incertain : rien ne nous confirme que Bassanio a remboursé ses dettes grâce au montant emprunté, et que c'est grâce à cela qu'il a réussi à sceller son union avec Portia. Il faut néanmoins rappeler le contexte de l'époque dans le Londres de Shakespeare, où les contrats de prêt étaient très courants. En effet, ces contrats étant largement répandus dans la vie de commerce, et l'effervescence du monde des affaires s'est accompagnée d'une augmentation des créances et donc de la conclusion de contrats de prêts. Le recouvrement des prêts n'était pas toujours facile à obtenir par les créanciers et les prêteurs, et Shakespeare, contrairement à ce que les critiques lui ont parfois reproché, semble avoir soutenu l'importance du remboursement d'un prêt comme condition de la stabilité de l'économie³⁴. Selon B.J et Mary Sokol, Bassanio représenterait un personnage type de l'époque ; à part les hommes d'affaires comme Antonio, ou les riches propriétaires ou héritiers cherchant à s'octroyer de l'argent liquide, Bassanio fait écho à ces hommes souhaitant acquérir des sommes d'argent pour se donner une place sociale importante³⁵.

³⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 75-6.

³⁵ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 76: "Early modern England saw a vigorous traffic in credit. Borrowed money was required by many, including those with mercantile interests (like the character Antonio in MV), landowners or their heirs seeking ready cash, and a new breed seeking large sums to enable the magnificent self-presentation then befitting lofty ambitions (men such as Sir Francis Bacon, characters such as Bassanio in MV)."

La recherche du but du prêt sollicité par Bassanio permet de montrer que ce but est incertain, et que cette incertitude est probablement voulue par Shakespeare, car elle fournirait plus d'un indice quant à la réalité de Belmont. Nombre de critiques ont en effet suggéré que Belmont est un endroit idyllique, par opposition à la Venise marchande et rude ³⁶, mais il semble que cette lecture fait fi de l'ambiguïté du mobile qui a poussé Bassanio à demander de l'argent à Antonio, ainsi que du testament qui s'impose à Portia et qui limite sa liberté de choisir son époux. Le prêt est donc un élément fortement symbolique, non seulement du contexte de l'époque où ce type de contrat a pris de l'ampleur, mais aussi de la nature des rapports des Vénitiens entre eux et de la manière avec laquelle ils confondent des qualités telles que l'amour et l'amitié, avec des valeurs monétaires et matérielles.

2) Le prêt, élément symbolique de l'intrigue

Le fait que le choix par Portia de son époux soit déterminé par un testament contenant des conditions illégales qu'elle ne cherche pas à remettre en cause n'est pas un élément anodin ni passager de l'intrigue. L'analyse juridique permet de comprendre que la condition posée par le père de Portia dans le testament a une conséquence directe sur le rapport contractuel qui se tissera entre Antonio et Shylock et qui constitue le cœur de l'intrigue. Le choix par Shakespeare de présenter le testament comme contenant une clause illicite est donc essentiel à la compréhension de la pièce ³⁷ :

« Les complications qui résultent du fait que le testament si crucial du père de Portia soit légalement nul sont peut-être présentées délibérément, plutôt que par indifférence ou

³⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 77: "Many critics of MV suggest that Belmont in the play is an idyllic place of all-giving in love, and oppose it to mercantile Venice with its laws demanding repayment of loans. For discussion of such views, and different perspectives, see Sokol, 1998."

³⁷ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit, p.414-5: "The complications that Portia's father's crucial will is legally void may have been presented deliberately, rather than on account of indifference to or ignorance of legality (Clarkson and Warren, 1942, p. 278, makes a rather typical comment that Shakespeare 'was not at all interested' in the validity of this will)."

ignorance de la loi (Clarkson and Warren, 1942, p. 278, font un commentaire plutôt typique selon lequel Shakespeare n'était 'pas du tout intéressé' par la validité du testament). »

La pièce a lieu dans deux endroits principaux, Belmont, et Venise. Belmont apparaît de prime abord comme le lieu de l'amour et du luxe, alors que Venise apparaît comme une ville agressive, où les affaires et les transactions contractuelles déterminent les rapports entre les gens. Le testament du père de Portia est un des premiers éléments qui brisent cette illusion de magie à Belmont. En effet, le testament illégal serait une façon pour Shakespeare, à travers le droit, de montrer au lecteur ou au spectateur que Belmont n'est pas aussi féérique que les personnages le prétendent. Si à Venise les rapports sont secs et transactionnels, la dynamique, d'apparence plus douce et plus humaine à Belmont, est désormais trompeuse³⁸ :

« La reconnaissance d'une difformité dans le testament pourrait s'ajouter à ce sentiment d'inconfort que la fantastique Belmont de la fabulation de Shakespeare n'est pas si éloignée des soucis mondains. C'est un endroit plutôt aussi dangereux que mythique, dépassant en réalité la Venise marchande dans ses légalismes manipulateurs. »

A la difformité du testament du père de Portia, s'ajoute la confusion que fait Bassanio dès le début de la pièce entre son amour pour Portia, et la demande d'argent qu'il fait à Antonio qu'il qualifie de nécessaire pour conclure leur union maritale, et où « *Portia est présentée comme une 'toison d'or' à conquérir*³⁹ ». Amour et argent se confondent, et amitié et argent aussi, car Bassanio affirme expressément au moment où il demande à Antonio de lui prêter de l'argent, « *To you, Antonio, I owe the most in money and in love* » (« *C'est à vous, Antonio, que je dois / D'avantage, en argent aussi bien qu'en amour* »)⁴⁰.

³⁸ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit, p.414-415: "The recognition of a deformity in the will may add to an uncomfortable sense that the fantastic Belmont of Shakespeare's fabulation is not quite a place apart from worldly cares. It is rather a dangerous as well as a mythic place, actually outdoing mercantile Venice in manipulative legalisms".

³⁹ F. Ost, op.cit., p.94.

⁴⁰ MV 1.1.129-130.

L'acceptation inconditionnelle d'Antonio intervient elle aussi en raison de l'amitié qui le lie à Bassanio ⁴¹, et « *c'est par amour pour Bassanio qu'Antonio s'endette auprès de l'usurier* » ⁴². Si le prêt est un service d'ami et qu'il est certainement compréhensible qu'Antonio accepte de prêter de l'argent à un ami dans le besoin, cette acceptation par Antonio de la demande de Bassanio apparaît néanmoins plus suspecte suite à la déclaration d'Antonio qu'il n'a « *ni l'argent ni les marchandises* » (MV 1.2.176-7), ses biens étant placés dans une transaction maritime dont le sort lui est inconnu. C'est d'ailleurs en raison de l'échec de cette transaction, qu'Antonio ne sera pas en mesure de rembourser le prêt à Shylock à l'échéance (MV 3.2.264), mettant ainsi sa vie en péril. En d'autres termes, la situation financière d'Antonio aurait dû le contraindre à refuser la demande de Bassanio. Antonio insiste néanmoins à prêter de l'argent à Bassanio, au point où il accepte lui-même d'emprunter de l'argent pour le compte de son ami. Certain que « *grâce à son crédit ou par amitié* » (MV 1.2.183-4) il sera facile de trouver un prêteur, Antonio confie à Bassanio la mission de trouver un prêteur à Venise. Curieusement, et sans aucune explication, Bassanio choisit Shylock. De tous les amis ou les emprunteurs d'Antonio que Bassanio aurait pu choisir, le fait qu'il ait opté pour Shylock est un moment crucial de la pièce, mais il est surprenant qu'Antonio ne questionne pas le choix de Bassanio quant à la personne du prêteur. Au nom de l'amitié, Antonio, qui fait pourtant face à une gêne financière, emprunte de l'argent à son ennemi juré, échoue par la suite à rembourser le prêt, et met sa vie en péril. La confusion entre amitié et argent atteint un point dangereux, loin de l'impression de bonté dont se vantent Antonio et le reste des Vénitiens.

En parallèle à cette action qui précède la conclusion du contrat de prêt entre Shylock et Antonio, une autre action fournit des indices supplémentaires sur la nature des rapports que les Vénitiens entretiennent entre eux : il s'agit du mariage de Jessica, la fille de Shylock, avec Lorenzo, un chrétien. Ce sont les propos de la suivante de Portia, Nerissa,

⁴¹ MV, 1.2.152-9.

⁴² F. Ost, op.cit., p.94.

qui a pourtant librement choisi d'épouser Graziano, qui évoquent la lourdeur du lien marital, que Nerissa ira jusqu'à comparer à l'hérésie ⁴³ :

« *Le vieux proverbe n'est pas un faux enseignement :
Se faire pendre ou se marier, de la fortune dépend.* »
(MV 2.9.81-2)

Le mot « hérésie » qu'emploie Nerissa fait référence au mariage mixte de Lorenzo et Jessica, la fille de Shylock. Jessica s'est convertie au christianisme pour pouvoir épouser Lorenzo, contrariant manifestement la volonté de son père. Si cette conversion n'avait pas eu lieu, le mariage de Jessica et Lorenzo aurait été considéré comme un crime et la punition pour Jessica aurait été d'être brûlée vive. Si Lorenzo s'était converti au judaïsme, il aurait été considéré comme un « hérétique » et aurait lui aussi été brûlé vif, même s'il semble que cette punition fut peu pratiquée à l'époque ⁴⁴. Ce mariage de Jessica et Lorenzo s'accompagne par ailleurs d'un acte de vol par Jessica de l'argent de Shylock avant de fuir avec Lorenzo pour conclure leur union. Si ce vol pourrait vaguement rappeler la notion de gratification faite par l'épouse ou par sa famille ou ses amis au futur mari ⁴⁵, cette qualification est néanmoins difficile à retenir dans ce cas puisque l'argent a été volé et non offert par Shylock à Lorenzo. Ce vol que Shylock subit n'attire néanmoins aucune réaction de réprimande ni de condamnation de la part des autres protagonistes, la confusion s'opérant cette fois-ci entre la haine et le dépouillement des biens. Au contraire,

⁴³ Texte original en anglais: "*The ancient saying is no heresy. / Hanging and wiving goes by destiny.*"

⁴⁴ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p. 133 – 4 : "*In MV 2.9.81-2 Nerissa says to Portia: 'The ancient saying is no heresy. Hanging and wiving goes by destiny'. This quip wryly accepts that marriage choice may also resonate with the play's subplot in which a Christian marries a Jew. If Jessica had not converted under English common law, her marriage would have been a crime, with the punishment of burning alive (Coke, 1797, 3rd Institute, p. 89; the resonances in MV are investigated in Sokol, 1998). If Lorenzo had converted, his heretical apostasy would also have merited burning alive. Although after 1215 the Church no longer directly inflicted such punishments, in an unusual and famous case of 1222 (remarked on by Bracton, Holinshed and others), Archbishop Stephen Langton handed over a Deacon, who had converted to Judaism after marriage, to the sheriff of Oxford. The latter promptly burnt him alive without further trial, contrary to Magna Carta (...). This case is discussed in Pollock and Maitland, 1898, vol 2, p. 584 and in Maitland, 1911a at length.*"

⁴⁵ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.100: "*Shakespeare used the term 'dowry' to refer to the property given on marriage to the husband by a wife's friends or family (...) The term dowry, the bride-gift made by the woman's family to the man was at first called a marriage-gift, or maritagium.*"

le vol par Jessica de l'argent de son père est perçu comme un événement positif, et sera indirectement ratifié par le jugement rendu contre Shylock à la fin de la pièce, le condamnant notamment à léguer ses biens à Jessica et Lorenzo ⁴⁶.

C'est René Girard qui rappelle à juste titre que malgré leur acharnement à se montrer différents et meilleurs que Shylock, les Vénitiens sont tout aussi admiratifs des possessions matérielles, et qu'ils vont même plus loin en mettant la chair humaine et l'argent à pied d'égalité comme deux valeurs interchangeables :

« La symétrie entre la vénalité explicite de Shylock et la vénalité implicite des autres Vénitiens est certainement voulue par l'auteur. La cour que Bassanio fait à Portia est présentée comme une opération surtout financière. Lorsqu'il supplie Antonio de lui venir en aide, Bassanio fait d'abord allusion à la richesse de la jeune héritière, puis à sa beauté, en dernier lieu à ses qualités d'esprit. Les critiques qui idéalisent les Vénitiens font comme si Shakespeare n'avait pas inséré lui-même dans sa pièce les nombreux indices qui contredisent leur point de vue. Il n'y a pas là quelque chose de fortuit, comme le fait de trouver une facture dans le courrier du matin au lieu de la lettre d'amour qu'on attendait ! A tout instant, Shakespeare souligne les analogies entre l'aventure amoureuse de Bassanio et l'entreprise commerciale d'Antonio – son affaire de négoce maritime. Témoin la manière dont Graziano, de retour de Belmont et encore tout émoustillé par le succès de Bassanio, s'adresse à Salerio :

'Votre main Salerio ... Quelles nouvelles de Venise ?

Comment va ce royal Marchand, le bon Antonio ?

Je sais qu'il se réjouira de notre succès.

Nous sommes des Jasons, nous avons conquis la Toison.

Salerio : Que n'avez-vous conquis celle qu'il a perdue ?' ⁴⁷

⁴⁶ "Portia.- What mercy can you render him, Antonio? (...) Antonio. – So please my lord the Duke and all the court / To quit the fine for one half of his goods, / I am content, so he will let me have / The other half in use, to render it / Upon his death unto the gentleman / That lately stole his daughter." (MV 4.1.372-8)

⁴⁷ Texte original en anglais: "Graziano. (...) Your hand, Salerio. What's the news from Venice? / How doth that royal merchant good Antonio? / I know he will be glad of our success. / We are the Jasons; we have won the fleece. / Salerio. – I would you had / won the fleece that he lost'."

« En vérité, c'est exactement ce qu'ont fait Bassanio et ses amis. Même s'il se révélait que les pertes d'Antonio étaient réelles, la conquête de Portia ferait plus que compenser financièrement les bateaux perdus par le marchand vénitien.

La chair humaine et l'argent sont toujours plus ou moins interchangeables à Venise. L'homme n'est plus qu'une marchandise, une valeur d'échange parmi d'autres. Je ne puis croire que l'analogie entre le pari de Graziano et la livre de chair ne soit pas voulue par Shakespeare. »⁴⁸

En plus de constituer un élément symbolique de l'intrigue, le contrat de prêt constitue un outil ou un instrument pour véhiculer les passions de haine et de vengeance de Shylock et Antonio, détournant ainsi le droit de sa finalité première, celle de protéger les parties contre les excès et les abus qui peuvent découler de l'exercice de leur liberté contractuelle. Si le but du prêt sollicité par Bassanio est incertain, le mobile qui pousse chacun des deux personnages principaux, Antonio et Shylock, à signer le contrat de prêt ne fait pas de doute. C'est ce mobile qui sera déterminant dans la conclusion du contrat de prêt, ainsi que dans la résolution du conflit qui résultera de l'inexécution par Antonio de son obligation de rembourser le prêt à échéance.

II) Le prêt, service d'ennemi

Le contrat de prêt fait partie des contrats nommés les plus anciens et les plus répandus. Qualifié d'abord de « service d'ami », son but premier était, comme l'expression l'indique, d'aider un ami qui se trouve dans la gêne et dans le besoin. Dans cette logique, le contrat de prêt était à la base un contrat gratuit, c'est-à-dire sans contrepartie pour le prêteur, donc sans intérêts s'appliquant sur le montant du prêt. Ce contrat est certes devenu par la suite un instrument important du monde des affaires, mais cette évolution n'a pas porté atteinte à l'essence du prêt. L'usure par exemple reste interdite jusqu'à ce jour, notamment parce qu'elle contreviendrait au fondement et à la nature même du contrat de

⁴⁸ R. Girard, op.cit., p.300-301.

prêt car elle permettrait d'abuser de la gêne financière dans laquelle se trouve l'emprunteur.

Dans *Le Marchand de Venise*, le prêt est complètement dénaturé, et s'apparente davantage à un service d'ennemi plutôt qu'à un service d'ami. La haine entre Antonio et Shylock est établie dès le début de la pièce, et c'est cette passion haineuse qui sera l'élément déterminant de leur consentement et les poussera à signer le contrat de prêt. Cette haine est essentiellement due à leur différence de religion, et comme le rappelle Allan Bloom, Antonio et Shylock « *ne diffèrent pas en raison de leurs tempéraments personnels, mais parce que leurs principes s'opposent ; or ces principes ne leur sont pas propres : ils sont dérivés de leurs religions respectives.* »⁴⁹

1) La haine, véritable mobile des contractants

Il est utile pour comprendre le vrai mobile qui aurait poussé Shylock et Antonio à signer le contrat de prêt, de revenir à la scène de négociation du contrat ; c'est tout d'abord Bassanio qui ira négocier le prêt avec Shylock avant l'intervention d'Antonio ⁵⁰ :

SHYLOCK. – « *Trois mille ducats. Fort bien.*

BASSANIO. – *Oui, monsieur, à trois mois.*

SHYLOCK. – *A trois mois. C'est fort bien.*

BASSANIO. – *Pour cela, comme je vous l'ai dit, Antonio sera garant.*

SHYLOCK. – *Antonio sera garant. Fort bien. »*

(MV 1.3.1-5)

⁴⁹ A. Bloom et Harry V. Jaffa, op.cit. p.46.

⁵⁰ Texte original en anglais: "*Shylock. – Three thousand ducats. Well. / Bassanio. – Ay, sir, for three months. / Shylock. – For three months. Well. / Bassanio. – For the which, as I told you, Antonio shall be bound. Shylock. – Antonio shall become bound. Well.*"

Antonio intervient par la suite pour emprunter le montant pour le compte de Bassanio. Lors de son intervention, Antonio affiche de nouveau son côté sacrificiel qui le pousse à accepter la transaction ⁵¹ :

ANTONIO.- « *Shylock, bien que je ne prête ni n'emprunte
En prenant ou donnant des intérêts, pourtant,
Pourvoyant aux besoins urgents de mon ami,
J'enfreindrai une pratique. »*
(MV 1.3.52-5)

Shylock demande d'ailleurs expressément à Antonio la raison pour laquelle c'est à lui qu'il demande un prêt d'argent, alors que les rapports qu'ils entretiennent ne sont basés ni sur le respect ni sur l'appréciation mutuels. La réponse d'Antonio est surprenante, il encourage Shylock à prêter de l'argent uniquement à ses ennemis, reconnaissant ainsi leur inimitié l'un envers l'autre, afin de pouvoir, en cas de défaut d'exécution du contrat, appliquer la pénalité à l'emprunteur défaillant, aussi sévère qu'elle soit, et sans que cela ne pèse sur sa conscience ⁵² :

ANTONIO. – « *Je suis prêt à t'insulter encore, à cracher
Encore sur toi, à te repousser aussi du pied.
Si tu veux me prêter cet argent, ne me le prête pas
Comme à tes amis; quand donc l'amitié prend-elle
A son ami ce qu'engendre un stérile métal ?
Mais prête-le donc plutôt à ton ennemi, de qui,
S'il manque à sa parole, tu peux mieux extorquer
Le dédit. »*
(MV 1.3.121-8)

⁵¹ Texte original en anglais: "Antonio. – Shylock, albeit I neither lend nor borrow / by taking nor by giving of excess, / Yet to supply the ripe wants of my friend, / I'll break a custom".

⁵² Texte original en anglais: "Antonio. - I am as like to call thee so again, / To spit on thee again, to spurn thee too. / If thou wilt lend this money, lend it not / As to thy friends, for when did friendship take / A breed for barren metal of his friend? / But lend it rather to thine enemy, / Who, if he break, thou mayst with better face / Exact the penalty ».

Si l'on rappelle que le contrat de prêt est un contrat *intuitu personae*, donc conclu en considération de la personne, on comprend davantage l'importance du choix par chacun des personnages de la pièce de la personne de son cocontractant. La personne du prêteur n'est pas indifférente à l'emprunteur, et vice versa. D'un autre côté, à travers cette réplique d'Antonio, la manière dont Antonio lui-même pousse Shylock à instrumentaliser sa haine est évidente. Finalement, Shylock accepte de prêter le montant de trois mille ducats à Antonio, à charge pour ce dernier de le rembourser après un certain temps. Shylock ajoute que ce prêt sera gratuit, sans intérêts mais avec une pénalité en cas de défaut de paiement à l'échéance, une pénalité en apparence dérisoire, mais qui s'avère être d'un enjeu bien plus important que celui qui est ouvertement déclaré par Shylock ⁵³ :

SHYLOCK. – « *Cette bonté, je vous la montre.
Venez avec moi chez un notaire et signez-moi
Ce contrat qui est simple. Et, par plaisanterie,
Si vous ne me remboursez pas au jour dit
Et au lieu dit la somme ou bien les sommes
Qui sont consignées dans les clauses, alors,
Qu'on fixe la pénalité à juste une livre
De votre blanche chair qui sera coupée et prise
Dans la partie de votre corps qui me convient. »*
(MV 1.3.135-143)

Le contrat est donc conclu dans les termes suivants : Shylock prête à Antonio trois mille ducats à charge pour Antonio de les rembourser au bout d'un certain temps. A défaut de remboursement à la date de maturité du prêt, et uniquement « par plaisanterie », Shylock pourra prendre une livre de chair du corps d'Antonio ⁵⁴. Un peu plus loin dans la pièce,

⁵³ Texte original en anglais: "Shylock. – *This kindness will I show. / Go with me to a notary, seal me there / Your single bond, and—in a merry sport— / If you repay me not on such a day, / In such a place, such sum or sums as are / Expressed in the condition, let the forfeit / Be nominated for an equal pound / Of your fair flesh, to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me*".

⁵⁴ Il y a par ailleurs un autre contrat sous-jacent entre Antonio et Bassanio, car Antonio s'endette pour Bassanio et pas pour lui-même. Ce contrat n'est pas mentionné ni discuté car Antonio prétend que c'est un service d'ami qu'il effectue. Comme le dit R. Girard, on sait à présent qu'en agissant ainsi, Antonio rend le débiteur (Bassanio) obligé à son égard, et ce, jusqu'à la mort.

Shylock reconnaîtra sa véritable intention lorsqu'il affirme qu'il souhaite extraire la livre de chair « *in what part of your body pleaseth me* » soit « *dans la partie de votre corps qui me convient* »⁵⁵, et c'est au plus près du cœur d'Antonio qu'il choisira d'extraire la livre de chair, cherchant ainsi à lui ôter la vie. Le contrat n'est donc qu'un instrument pour satisfaire la passion haineuse que Shylock ressent envers Antonio.

Dans sa tirade à l'acte 3, et dans un des moments clefs de la pièce, Shylock affirme expressément que le seul intérêt qu'il tire de son affaire avec Antonio, serait la vengeance⁵⁶ :

SALERIO. – « *Eh quoi! Je suis sûr que s'il faillit, tu ne prendras pas de sa chair ! A quoi peut-elle servir ?*

SHYLOCK. – *A appâter le poisson. Si elle ne nourrit rien d'autre que cela, elle nourrira ma vengeance. Il m'a déshonoré et il m'a fait perdre un demi-million, il a ri de mes pertes, il s'est moqué de mes profits, il a méprisé ma nation, contrarié mes affaires, éloigné mes amis, excité mes ennemis et pour quelle raison ? – Je suis juif. Un Juif n'a-t-il pas d'yeux ? Un Juif n'a-t-il pas de mains, d'organes, de proportions, de sens, de sentiments, de passions ; ne mange-t-il pas les mêmes choses, n'est-il pas blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes remèdes, réchauffé et refroidi par le même été et le même hiver que l'est un chrétien ? Si vous nous piquez, est-ce que nous ne saignons pas ? Si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? Si vous nous empoisonnez, ne mourons-nous pas ? Si nous vous ressemblons pour tout le reste, nous vous ressemblerons en cela. Si un Juif fait injure à un chrétien, celui-ci le supporte-t-il humblement ? Vengeance ! Si un chrétien fait injure à un Juif, comment celui-ci devrait-il*

⁵⁵ MV 2.1, 143.

⁵⁶ Texte original en anglais: "Salerio.- *Why, I am sure if he forfeit thou wilt not take his flesh, What's that good for? / Shylock. – To bait fish withal. If it will feed nothing else, it will feed my revenge. He hath disgraced me and hindered me half a million; laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies—and what's his reason? I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villainy you teach me I will execute—and it shall go hard but I will better the instruction.*"

le supporter à l'exemple des chrétiens ? Eh bien ! vengeance ! La vilénie que vous m'enseigniez, je vais la mettre en pratique et ce sera bien le diable si je ne renchéris pas sur ce qu'on m'a appris ».

(MV 3.1.38-54)

La haine et la vengeance sont les seuls motifs pour lesquels Shylock souhaite obtenir l'exécution de la pénalité contre Antonio, et Shylock refusera durant le procès toute proposition d'obtenir le remboursement du montant qu'il a prêté à Antonio alors bien même que c'est l'obligation principale à laquelle a adhéré Antonio dans le contrat de prêt. Shylock a probablement espéré au moment de la conclusion du contrat qu'Antonio ne parvienne pas à rembourser le prêt, afin de pouvoir demander l'exécution de la pénalité et parvenir à ses fins, c'est-à-dire ôter la vie à Antonio. D'ailleurs dès le début des négociations, Shylock mentionne à Bassanio que, malgré la solvabilité d'Antonio, les affaires de ce dernier couraient un risque non négligeable ce qui veut dire que Shylock était au courant de la situation financière de son cocontractant. Pourtant, même en commerçant avisé et informé de la gêne financière de son futur débiteur, Shylock décide de prêter de l'argent à Antonio en lui imposant une pénalité de retard dont la réelle portée est une condamnation à mort d'Antonio. La mauvaise foi de Shylock et son intention de nuire à Antonio constituent désormais le réel mobile de Shylock qui aurait déterminé son consentement à prêter le montant de trois mille ducats à Antonio ⁵⁷ :

« Le contrat de Shylock est une forme de vengeance – sa 'loi' cache des convictions personnelles, et elle le fait de manière plutôt évidente. Les spectateurs se demandent à juste titre comment Antonio aurait pu être si aveugle, et aurait pu considérer naïvement que Shylock ait été 'gentil' lorsqu'il a rédigé le contrat qui manifestement prévoyait un meurtre ? »

Les intentions d'Antonio ne semblent pas être beaucoup plus innocentes que celles de Shylock, qu'il méprise et à l'égard duquel il se vante de sa supériorité qui se

⁵⁷ Rebecca Lemon, op.cit., p. 564: "Shylock's contract is meant as a form of revenge – its 'law' masks personal biases, and it does so quite poorly. Spectators fairly wonder how Antonio could be so blind, as he naively deems Shylock 'kind' in crafting the patently murderous contract".

caractériserait selon lui par une prétendue générosité de prêter de l'argent à ses amis sans leur réclamer d'intérêts. En réalité, au lieu d'imposer des intérêts, Antonio prête de l'argent pour recevoir en contrepartie l'amour de ses concitoyens. L'équation est donc la suivante pour Antonio: amour contre argent, et cette équation s'inscrit ainsi dans la même conception qui prévaut à Belmont, où amour et transaction financière sont intimement liés. La générosité d'Antonio est suspecte, et contrairement à ses prétentions et à celle des Vénitiens, sa supériorité à l'égard de Shylock n'est pas tout à fait établie. Si Shylock impose des intérêts, il n'en reste pas moins que ce qu'il demande en retour c'est l'équivalent pécuniaire, l'équation est donc plus équitable dans ce cas. On lit à ce sujet⁵⁸ :

« La générosité des Vénitiens n'est pas feinte. Elle rend le bénéficiaire plus dépendant de son bienfaiteur que ne le ferait un prêt usuraire de Shylock. A Venise règne une nouvelle forme de vassalité qui ne repose plus sur les délimitations territoriales précises, mais sur de vagues accords financiers. Le fait qu'il n'y ait pas de comptes exactement tenus donne à l'obligation personnelle du débiteur un caractère infini. »

Les deux contractants, qui sont tous les deux des commerçants avisés et au courant de l'importance dans le monde des affaires d'honorer leurs engagements contractuels, concluent désormais le contrat de prêt dans le but de nuire à l'autre ou à sa réputation. La magnanimité d'Antonio le pousse à signer un contrat de prêt pour le compte de son ami Bassanio sans prendre en considération la situation périlleuse de ses propres affaires. La haine de Shylock le pousse à faire glisser de manière dissimulée une condamnation à mort d'Antonio dans le contrat, les deux parties font donc du contrat et de l'engagement contractuel un instrument fragile et dangereux. D'un point de vue du droit des contrats, le mobile de Shylock et d'Antonio constitue un mobile illégitime, ce qui signifie qu'un élément essentiel de la validité et de l'équilibre contractuel est désormais entaché d'irrégularité dès l'établissement du rapport contractuel entre les deux protagonistes.

⁵⁸ R. Girard, op.cit., p.301-302.

Il n'est pas tout à fait vrai, comme l'affirme Richard A. Posner que « *Bad motives do not invalidate a lawful act* »⁵⁹, c'est-à-dire que les mobiles qui poussent à la conclusion d'un contrat, même s'ils étaient de mauvaise foi, ne justifieraient pas l'invalidation d'un acte. Si le mobile de Shylock de se venger d'Antonio apparaît désormais légitime dans la tirade de l'acte 3 (reproduite ci-dessus), il n'en reste pas moins que la vengeance ne peut revêtir l'aspect d'un rapport contractuel. Pour D. Kornstein, le droit n'a pas pour but d'éliminer la vengeance mais de la véhiculer : « *Law channels rather than eliminates revenge* »⁶⁰. Je pense cependant que l'un des points essentiels de la pièce c'est justement de montrer que le contrat ne peut avoir la vengeance pour cause, car il risquerait de mettre la vie du débiteur en péril, ou au moins d'aboutir à une résolution injuste du litige.

En plus de l'instrumentalisation du contrat pour servir leur passion haineuse, les parties ne prennent pas leur engagement au sérieux. Shylock transforme sa « plaisanterie » de vouloir extraire une livre de chair d'Antonio en pénalité contractuelle, pénalité qui d'ailleurs risque de condamner Antonio à mort sans que ce dernier se rende compte de la gravité de l'engagement auquel il adhère. Antonio de son côté n'exprime aucun doute sur le fait qu'il sera en mesure de rembourser ses engagements, alors même que ses affaires courent un risque important dont Shylock est au courant dès le début des pourparlers⁶¹. L'instrumentalisation du contrat par les parties est donc synonyme de leur désengagement contractuel, et de l'absence d'une réelle volonté de s'engager à exécuter de bonne foi la transaction qu'ils ont signée.

2) Le désengagement contractuel

Certaines scènes des tragédies de Shakespeare ont parfois été comparées à une comédie, alors que les comédies shakespeariennes ont parfois été perçues comme étant

⁵⁹ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre de Richard A. Posner, "*Law and Commerce in The Merchant of Venice*", part III, chap.7, p.4.

⁶⁰ Daniel Kornstein, *Kill All the Lawyers ?*, Princeton, Princeton University Press, 1994, op.cit., p.87-88.

⁶¹ "*Why, fear not, man : I will not forfeit it. / Within these two months – that's a month before / This bond expires – I do expect return / Of thrice three times the value of this bond*". (MV 2.1.147-150)

plus tragiques qu'elles ne le laissent paraître à une première lecture. C'est pour cela qu'on a parfois constaté qu'un des enseignements de Shakespeare serait que la comédie est sérieuse, alors que la tragédie peut être comique. Cette perception du registre des pièces de Shakespeare peut être transposée au *Marchand de Venise*, car la plaisanterie de Shylock le mènera à sa perte à la fin de la pièce. Shylock et Antonio font tous deux fi de l'idée même d'engagement contractuel et cette approche s'avèrera être dangereuse, Antonio ayant presque perdu la vie, et Shylock sera condamné lourdement par le jugement rendu contre lui à la fin de la pièce.

L'humour noir de Shylock n'apparaît pas uniquement lors de la négociation du contrat, mais également lors du procès, lorsque Portia et le doge lui demandent de justifier la raison pour laquelle il requiert sans aucune concession l'exécution en nature de la pénalité contre Antonio, et refuse tout remboursement du prêt proposé par Bassanio et Portia ⁶² :

SHYLOCK. – « (...) Vous me demanderez pourquoi je veux choisir une livre
De viande avariée plutôt que de recevoir
Trois mille ducats. Je ne ferai pas de réponse.
Dites que c'est mon caprice. Est-ce là une réponse? »
(MV 4.1.39-42)

C'est pourtant Shylock, lorsqu'il réalise que le contrat ne sera pas exécuté, qui se rend compte du danger que cela pourrait avoir dans une ville comme Venise où le monde des affaires joue un rôle central dans l'attraction des étrangers qui y mènent leur commerce⁶³:

⁶² Texte original en anglais : "You'll ask me why I rather choose to have / A weight of carrion flesh than to receive / Three thousand ducats. I'll not answer that, / But say it is my humour. Is it answered ? " A noter que le mot « humour » exprime davantage la plaisanterie que le terme « caprice » qui lui est attribué en français.

⁶³ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p. 287 : " Shylock reiterates the same point at the trial, warning that he must have the forfeit, or else 'If you deny it, let the danger light / Upon your charter and your city's freedom' (MV 4.1.37-8). The danger Shylock alludes to is ruin following loss of the confidence of alien traders; the resident alien Shylock says 'your charter...your city.' "

«(...) Shylock répète la même idée lors du procès, en menaçant qu'il faut que la pénalité prévue au contrat soit exécutée, à défaut de quoi 'Si vous le refusez, que le péril menace votre charte et les libertés de votre ville !' (MV 4.1.37-8). Le danger auquel Shylock fait référence est la ruine, suite à la perte de confiance des étrangers qui font le commerce ; Shylock, qui est un étranger résident dit 'votre charte ... votre ville. »

Il est important de noter à ce titre que l'engagement contractuel à l'époque de Shakespeare, surtout en matière de commerce, était très rigide et les tribunaux condamnaient très sévèrement les débiteurs défaillants d'une transaction commerciale. Par exemple, les tribunaux de *common law* refusaient parfois d'obliger le créancier à rembourser au débiteur l'excédent de la dette payée que le débiteur aurait payée par erreur ⁶⁴ :

« La position de Portia fait écho à un rapport qui date de 1542 d'une affaire en Angleterre dans laquelle il a été décidé que le montant dû en vertu d'une obligation contractuelle doit être payé deux fois car 'même si la vérité est que le demandeur a reçu le paiement de sa créance, il serait mieux de faire souffrir un seul homme que de créer une inconvenance à plusieurs, ce qui subvertirait la loi' (Waberly c/ Cockrel, 1, Dyer 51a). La même idée qu'une 'erreur dans un pareil exemple' pourrait résulter d'un tel précédent a également été discutée en 1523 dans le premier dialogue de St Germain dans son ouvrage *Doctor and Student*. L'exemple de St Germain concerne le problème que la loi parfois requiert un double paiement quand une créance a déjà été payée et qu'elle n'a pas été annulée sur la base qu'il y a une maxime générale dans la loi anglaise, selon laquelle dans une action de recouvrement d'une dette, le défendeur n'admet pas qu'il doit de l'argent ... et dès lors, il serait injuste à l'égard d'un grand nombre de personnes si une obligation devait

⁶⁴ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p. 288 : "Portia's position echoes a report of a 1542 English case concluding that the amount owed on a bond had to be paid twice because 'although the truth be that the plaintiff is paid his money, still it is better to suffer a mischief to one man than an inconvenience to many, which would subvert a law' (Waberly v Cockrel, 1, Dyer 51a). The same idea that an 'error by the same example' might result from such a precedent was also discussed c. 1523 in the first dialogue of St German's *Doctor and Student*. St German's example concerns the problem that law requiring a double payment when a paid-up bond remains uncanceled, because 'There is a generall maxyme in the lawe of England that in an accyon of dette sued upon an oblygacion the defendant shall not plead that he oweth not the money... And because it should be a hurte to many yf an oblygacyon should be so lightly avoided by a bare word'. This concludes that the careless debtor 'is without remedye at the common lawe: yet he may be holpen in equity' (St. German, 1975, pp 77-9)".

échapper à son exécution à cause d'une simple infirmation. Ceci signifie que le débiteur négligent 'n'a pas de recours en common law : il peut cependant agir en équité' (St Germain, 1975, pp 77-9). »

Le désengagement contractuel de Shylock et Antonio était donc une affaire plutôt sérieuse, eu égard aux règles et à la jurisprudence régissant le droit des contrats dans le contexte de l'époque⁶⁵. L'affirmation de F. Ost selon laquelle le langage de Shylock « *est sans détour, direct, précis – souvent même, on l'a vu, répétitif* », ou que Shylock « *annonce ses engagements et qu'il s'y tient* » (F. Ost, op.cit., p.89) n'est pas tout à fait exact. En effet, c'est Shylock qui utilise des termes tels que « *merry sport* »⁶⁶ (« *plaisanterie* ») ou « *say it is my humour* »⁶⁷ (« *dites que c'est mon caprice* ») pour décrire son engagement. En outre, l'affirmation de F. Ost fait abstraction du vrai mobile de Shylock qui le pousse à signer le contrat de prêt, et qui n'est autre que la vengeance. Shylock n'est donc ni plus sérieux ni plus sincère qu'Antonio dans le rapport contractuel. Avec ces failles dans le contrat, il est possible de deviner que le conflit éventuel entre les deux parties ne pourra être résolu de manière satisfaisante car les conditions d'un contrat équilibré ne sont pas réunies et la bonne foi fait défaut chez Shylock et chez Antonio.

Le déséquilibre contractuel apparaît également au niveau des conditions de remboursement du prêt. En effet, le défaut de remboursement du prêt ne donne pas droit à des intérêts mais donne à Shylock le droit de demander une pénalité. Contrairement à ce que certaines critiques ont affirmé, ce qui est donc en jeu n'est pas la question de

⁶⁵ Cette idée d'absence d'engagement est également présente dans d'autres scènes de la pièce. En effet, la scène où Bassanio et Graziano se désistent facilement de leurs bagues de mariage respectives montre que l'engagement des protagonistes est souvent fragile. « *La morale de l'histoire, c'est Portia qui l'administre à ses hommes dans la scène finale des anneaux à Belmont. 'Voyez comme vous êtes inconstants', dit-elle aux Vénitiens ; 'vous n'apprenez rien, vous restez des joueurs', rétorque-t-elle, amusée, à Bassanio qui, à nouveau, jurait ses grands dieux et à Antonio qui, à nouveau s'apprêtait à cautionner les engagements de son ami. Cette morale légère, et somme toute complice, dit la vérité de Venise : ici le risque est seulement virtuel, les engagements apparents et superficiels – rien n'est vraiment engagé, car rien ne saurait troubler l'ordre séculaire de la Sérénissime (Venise anticiperait-elle une certaine actualité financière ?...).* C'était folie – et tragédie – de Shylock que de s'être engagé sérieusement dans une représentation de comédie » (F. Ost, op.cit. p.88).

⁶⁶ MV 1.3.135.

⁶⁷ MV 4.1.42.

l'usure mais de la pénalité et plus particulièrement d'une pénalité excessive et disproportionnée par rapport à l'obligation du débiteur. Il s'agit donc en d'autres termes d'un prêt gratuit, mais avec une pénalité extravagante.

3) Prêt gratuit avec peine de mort

Il est tout d'abord intéressant de noter que le contrat de prêt entre Antonio et Shylock a été conclu devant notaire⁶⁸ :

ANTONIO. – « *D'accord, Shylock, je scellerai ce contrat.*
SHYLOCK. – *Alors, retrouvez-moi aussitôt chez le notaire,*
Dites-lui de rédiger cet amusant contrat,
Et j'irai sur-le-champ rassembler ces ducats,
Passerai à ma maison – sous la garde peu sure
D'un valet bon à rien – et immédiatement
Je serai avec vous. »
(MV 2.1.163-8)

L'intervention du notaire est un évènement à la fois passager et curieux. Shakespeare n'y prête pas beaucoup d'importance, il n'y a d'ailleurs pas d'autre référence au notaire dans la pièce. Dans la pratique du droit, et sauf exception, la notarisation de l'acte n'est pas en principe une condition de validité du contrat. Les contrats sont conclus lorsque les parties expriment librement leur consentement, l'écrit a une valeur probatoire et n'est pas en général une condition de la validité de l'acte. Cette règle connue sous le principe de la liberté contractuelle et surtout applicable en matière commerciale pour accompagner la rapidité de la conclusion des transactions dans le monde des affaires, semble avoir déjà été reconnue à l'époque de Shakespeare. Sous certaines conditions, il était possible

⁶⁸ Texte original en anglais: "Antonio. – Yes, Shylock, I will seal unto this bond. / Shylock. – Then meet me forthwith at the notary's. / Give him direction for this merry bond. / And I will go and purse the ducats straight, / See to my house – left in the fearful guard / Of an unthrifty knave – and presently / I'll be with you".

de conclure un contrat oralement, sans nécessité d'avoir recours à l'écrit ou à la notariation de l'acte ⁶⁹ :

« La naissance d'une créance ne pouvait résulter de la seule prononciation de quelques mots à l'oral, telle qu'une promesse de donner un montant d'argent ou d'exécuter une obligation dans le futur. Pourtant, une créance pouvait régulièrement exister sur la base d'une affirmation orale, si la preuve en était apportée, et qu'un contrat avait été passé verbalement. Les documents écrits, s'ils existaient, pouvaient être utilisés pour prouver l'existence d'une créance, et auraient bénéficié d'une valeur probatoire bien plus importante que les allégations orales (par ailleurs, les accords scellés ne pouvaient être contredits par un ou des documents non scellés) (...) Les contrats oraux, et même les contrats résultant de gestes acceptés sont encore à ce jour utilisés dans le commerce (où le proverbe suivant prévaut : 'ma parole m'engage'). »

Néanmoins, un acte oral était et demeure jusqu'à nos jours difficile à prouver. Les créanciers à l'époque de Shakespeare auraient par exemple souvent été confrontés à des situations où un débiteur s'engageait oralement à rembourser une dette mais qu'à son décès il soit impossible de prouver l'existence de cette dette. Il semble que le recouvrement des dettes, surtout celles qui étaient consenties oralement ait donc rencontré de multiples difficultés ⁷⁰, et en sollicitant la notariation de l'acte, Shylock affirme sa place de commerçant avisé qui est loin d'ignorer les spécificités et les risques du marché des affaires.

Par ailleurs, par sa notariation, le contrat revêt désormais un aspect solennel, ce qui contrebalance en quelque sorte la légèreté avec laquelle Shylock et Antonio ont conclu leur accord. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que ce soit Shylock qui propose la

⁶⁹ B.J and Mary Sokol, op.cit., p. 75: "The basis of a debt could be not be mere words, such as a promise to give a sum of money or to perform a deed in the future. However a debt could be validly founded on words alone if there was an evident quid pro quo as well as a verbal agreement. Of course written documents, if they existed, could be used to prove a debt, and these would have a much higher evidential value than any verbal allegations (similarly, sealed deeds could not be overturned by unsealed documents – see bonds) (...) Verbal agreements, and even gestural agreements are to this day used in commerce (where 'my word is my bond')"

⁷⁰ B.J et Mary Sokol, op.cit., v. sous "debt", p. 75.

notarisation du contrat, puisque malgré la qualification par lui de la pénalité litigieuse d'une « plaisanterie », Shylock a néanmoins l'intention d'ôter la vie à Antonio à travers cette plaisanterie. La notarisation du contrat serait donc une manière pour Shylock de sceller cet accord, de le rendre davantage irrévocable, renforçant ainsi l'impossibilité pour Antonio d'échapper éventuellement à l'application de cette pénalité.

En ce qui concerne la teneur de cette pénalité, qui prévoit une atteinte à l'intégrité du corps d'Antonio, il faut noter qu'à l'époque de Shakespeare, porter atteinte au corps du débiteur défaillant n'était pas illégal. En effet, selon B.J et Mary Sokol, cette loi était valide à l'époque de Shakespeare, même si elle était rarement appliquée, mais elle pouvait être allégée grâce à un recours devant les tribunaux jugeant en équité ⁷¹ :

« En fait, la tentative de vengeance de Shylock reflète les coutumes barbares de tribunaux locaux de l'époque, qui décidaient de 'punitions telles que la mutilation (...)'. Mais même dans les cours locales, les obligations accompagnées de pénalités étaient rarement appliquées (...) donc même des cours locales n'exigeaient que rarement l'exécution forcée des obligations. Une des questions essentielles par rapport au Marchand de Venise est de savoir si la loi représentée dans la pièce considère la possibilité de ne pas exiger la pénalité à Antonio, ou un recours en équité, et sinon, la raison pour laquelle un tel recours n'est pas mentionné dans la pièce. »

La pénalité de porter atteinte au corps du débiteur défaillant qui était en principe juridiquement valable à l'époque de Shakespeare a depuis été interdite ; le défaut de paiement par le débiteur (sauf cas très exceptionnels) ne donne plus lieu à emprisonnement, mais uniquement à des dommages-intérêts pécuniaires. La source de cette règle ancienne de pouvoir porter atteinte à l'intégrité corporelle du débiteur défaillant

⁷¹ op.cit., p.40 : « *In fact, Shylock's attempted revenge mirrors the barbaric customs of some early English local or borough courts involving 'punishments which included mutilation and allowed participation by the victim' (Selden Society, 1987, p.93). But even in such local courts 'bonds with penalties were not always enforced' (...) So even local courts did not always enforce bonds. A crucial question about MV is whether the law represented in the plays considers non-enforcement or equitable relief for Antonio, and if it does not, why* ».

remonte à l'époque romaine, et était connue sous le nom de la règle des « Douze Tables » ⁷² :

« L'autre source à laquelle Shakespeare devait songer est la loi romaine des Douze Tables, premier corpus de droit romain écrit, rédigé en 450 avant notre ère. La troisième table, relative aux débiteurs en défaut, se rapproche directement de notre affaire. On en cite les principaux extraits :

- Une fois la dette reconnue ou l'affaire jugée en procès légitime, que le débiteur ait 30 jours pour payer ;*
- Ensuite qu'il y ait mainmise sur lui ; qu'on le conduise devant le juge ;*
- S'il ne satisfait pas au jugement ou si personne ne se porte garant pour lui en justice, que le créancier le prenne, l'attache avec une corde ou des chaînes d'un poids minimum de 15 livres, ou, s'il le veut, davantage ;*
- A défaut d'arrangement, le débiteur est enchaîné soixante jours ;*
- Au troisième jour du marché, il est puni de la peine capitale, ou d'être vendu à l'étranger, au-delà du Tibre ;*
- Au troisième jour du marché, qu'on le coupe en morceaux. S'ils en prennent plus qu'il leur en est dû, que cela se fasse en toute impunité. »*

Si Shakespeare s'inspire de cette loi ⁷³, il est certain qu'il en questionne les limites aussi : jusqu'où peut aller la pénalité prévoyant l'atteinte à l'intégrité du corps du débiteur défaillant ? La loi des Douze Tables ne semble pas avoir prévu des limites à cette règle,

⁷² F. Ost, op.cit. p.102.

⁷³ Le droit anglais et la politique anglaise de l'époque de Shakespeare étaient fortement imprégnés des Romains et de la tradition romaine. A. Bloom Harry V. Jaffa rappellent à ce titre dans leur ouvrage précité, p. 112, qu' "A l'époque de Shakespeare, l'héritage de l'Empire romain était encore bien vivant, et on se souvenait encore que la Grande Bretagne elle-même avait fait partie de cet empire. Il y avait encore des Césars au pouvoir, comme ce fut le cas jusqu'à la Première Guerre mondiale. Les seules nations que l'on honorait de l'adjectif 'civilisé' étaient comprises dans les confins de cet ancien empire. Les principes du droit étaient ou romains, ou dérivés du droit romain. L'enseignement des arts libéraux était en large part un enseignement en langue romaine ; la philosophie et la poésie qui fournissaient les critères permanents de l'excellence étaient romaines ou avaient été léguées par les Romains. Point plus important encore : les modèles de la grandeur politique, tant pour les individus que pour les nations, étaient romains. Bonne ou mauvaise chose, la réussite des Romains était si étourdissante qu'elle ne pouvait manquer de faire impression sur ceux qui s'intéressaient à la mise en place de systèmes politiques dignes de ce nom. Cette cité à elle seule avait conquis le monde et produit une multitude de héros jusqu'à la chute de la République."

et prévoyait la possibilité de demander l'application de la peine capitale à l'égard du débiteur défaillant. La pénalité prévue dans le contrat de Shylock et Antonio semble donc être conforme à la réglementation de l'époque.

Ceci explique en partie le recours de Portia durant le procès à un argument « *praeter legem* », qui est celui de la miséricorde, pour tenter de sauver la vie d'Antonio. La convention des parties tenant lieu de loi prévoyant une pénalité excessive mais légale, et Venise étant une république où le doge est tenu de respecter les frontières de la loi, Portia ne pouvait *à priori* s'appuyer sur un argument proprement juridique pour dépouiller Shylock de sa demande. Le fait que Shylock décide d'aller jusqu'à réclamer la vie d'Antonio en application de la pénalité prévue au contrat n'avait en effet rien d'illégal en soi.

Il est important de noter cependant que l'affirmation selon laquelle le créancier pouvait porter atteinte à l'intégrité du corps de son débiteur défaillant et pouvait même aller jusqu'à lui ôter la vie ne fait pas l'unanimité chez les juristes. Pour D. Kornstein ⁷⁴, il était contraire à l'ordre public de stipuler dans un contrat qu'en cas de défaut d'exécution, le débiteur pouvait subir la peine de mort par le créancier. Il n'est pourtant pas clair sur quelle source se base cette approche.

L'intention de Shylock d'ôter la vie à Antonio en cas de violation de ses obligations, même si elle n'est pas déclarée dans le contrat, semble donc avoir été conforme à la loi, et ne pouvait être remise en cause par le tribunal pour irrégularité ou non-conformité à la loi. Dans une des plus belles tirades de la pièce, Shylock montre la symétrie entre son intention de porter atteinte au corps d'Antonio – intention que les Vénitiens considèrent inacceptable – et la possession d'un esclave, pratique acceptée par ceux-là même qui

⁷⁴ op.cit., p.70-71.

accusent Shylock d'être inhumain pour avoir sollicité l'exécution de la pénalité contre Antonio ⁷⁵ :

SHYLOCK. – « *Quel jugement craindrai-je, n'ayant rien fait de mal ?
Vous avez parmi vous bien des esclaves achetés
Que, de même que vos ânes et vos chiens et vos mules,
Vous employez à des travaux bas et serviles
Parce que vous les avez achetés. Irai-je vous dire :
'Libérez-les, mariez-les à vos héritières,
Pourquoi suent-ils à porter des fardeaux ? Qu'ils aient
Des lits aussi doux que les vôtres, que leur palais
Goute les mêmes mets !' Votre réponse sera :
'Ces esclaves sont à nous.' Je vous réponds de même.
La livre de chair que j'exige de lui
A été achetée cher. Elle est à moi. Je la veux. »*
(MV 4.1.88-99)

Shylock compare cette règle à l'esclavage, et par cette extrapolation mettrait à pied d'égalité l'extraction de la livre de chair du corps d'Antonio à la possession d'un esclave. Cette extrapolation signifie en d'autres termes qu'interdire à Shylock d'exécuter la pénalité sous prétexte qu'elle serait choquante et injuste, serait paradoxal, puisque l'esclavage, pratique comparable, est pourtant permis à Venise. L'argument est juste d'un point de vue de raisonnement juridique, et comme l'affirment B.J et Mary Sokol ⁷⁶, cette « *remarque de Shylock sur l'esclavage soulève des questions probablement centrales dans la pièce, sur la distinction entre la vie humaine, la vie animale et les biens matériels (...)* »

⁷⁵ Texte original en anglais: "Shylock. – *What judgement shall I dread, doing no wrong? / You have among you many a purchased slave / Which, like your asses and your dogs and mules / You use in abject and in slavish parts / Because you bought them. Shall I say to you / 'Let them be free, marry them to your heirs. / Why sweat they under burdens? Let their beds / Be made as soft as yours, and let their palates / Be seasoned with such viands'. You will answer / 'The slaves are ours'. So do I answer. / The pound of flesh which I demand of him / Is dearly bought. 'Tis mine, and I will have it.*"

⁷⁶ op.cit., p.353: "Shylock's remark on slavery raises questions perhaps central to the play over distinctions of human life, animal life, and material goods (...)"

En outre, et contrairement à ce qu'ils laissent transparaître, les Vénitiens ne donnent pas une valeur aussi importante à la vie humaine qu'ils le prétendent, puisque la possession d'un esclave, qu'ils assimilent à la possession d'un bien matériel, ne les choque pas et leur semble tout à fait normal et acceptable. Ce n'est que lorsque Shylock demande l'exécution de la pénalité contre Antonio, qu'ils s'insurgent contre ce qu'ils qualifient de demande inhumaine et sans pitié.

La véritable nature des rapports humains à Venise semble désormais claire pour Shylock : Venise et le monde des affaires n'ont rien de la gentillesse et de la bonté présumées d'Antonio et des autres protagonistes de la pièce. Shylock est pour eux un intrus qu'il faut exclure de Venise, ville qui tient elle-même à un équilibre social confondant la vie humaine avec les biens matériels. Shylock est un personnage non seulement haï à cause de sa religion, mais aussi parce qu'il est le seul qui ne craint pas de dénoncer cette hypocrisie. Il est évident que cette mise à nu de la société vénitienne déplait à ceux qui ont largement contribué à l'établissement de l'ordre social et qui en tirent les plus grands bénéfices. Shylock est un personnage que les Vénitiens se sentent contraints de réduire au silence, ses propos sont considérés comme subversifs ou du moins, déconstruisent l'ordre présumé à Venise.

La pénalité qui a été stipulée dans le contrat a par ailleurs souvent été confondue avec une autre stipulation contractuelle, typique du contrat de prêt, celle qui prévoit des intérêts sur le prêt. En effet, nombre de critiques et d'analyses de la pièce ont souvent développé la notion de l'usure et les règles qui la régissaient à l'époque de Shakespeare. Or la confusion entre la pénalité du défaut d'exécution et les intérêts s'appliquant sur le prêt est erronée. F. Ost a raison lorsqu'il dit que « *pour une fois, Shylock va se passer des intérêts.* »⁷⁷ Ce qui fait l'objet du litige entre Shylock et Antonio n'est pas l'intérêt sur le prêt, mais le « *forfeit* » - c'est-à-dire la pénalité - qui a été stipulée. La différence

⁷⁷ op. cit., p. 119.

principale entre les deux c'est que les intérêts s'accumulent durant la période contractuelle, sans tenir compte du fait que le débiteur s'exécute ou pas lors de l'échéance, alors que la pénalité ne s'applique que si le débiteur fait défaut au paiement à l'échéance.

Imposer des intérêts sur un prêt monétaire était équivalent à l'usure à l'époque de Shakespeare et était condamné par les tribunaux ecclésiastiques, car « *prendre de l'argent pour avoir de l'argent était souvent vu avec dédain* » et assimilé à un péché ; l'idée remonte à la tradition grecque, et c'est Aristote qui avait affirmé que « *l'argent ne devrait pas s'auto-engendrer* » ⁷⁸. Cependant, l'obtention de crédit étant devenue primordiale dans l'Angleterre de Shakespeare⁷⁹, l'exclusivité de la compétence des tribunaux ecclésiastiques pour connaître des litiges relatifs aux prêts avec intérêts s'est allégée avec le temps, et les tribunaux jugeant en droit se sont considérés compétents et ont assoupli l'interdiction des prêts à intérêts. Les actions en justice dans le domaine de l'usure étaient en réalité plutôt rares dans l'Angleterre de Shakespeare, et les condamnations peu fréquentes, surtout quand les intérêts ne dépassaient pas le seuil de 10% ⁸⁰ :

⁷⁸ B.J Sokol and Mary Sokol, op.cit., p. 387 : "*Usury was the taking of interest on a loan of money. Aristotle had denounced it, arguing that money should not breed (''). The medieval church considered it a sin (...) Popularly, usury was often considered a serious offence, and usurers were demonized (...) Yet, as noted under debt, fiscal credit was crucial for the economic well-being of Shakespeare's society. Taking money for the use of money was often viewed with distaste (...)*"

⁷⁹ V. *supra*, p.30-1.

⁸⁰ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.387 et s. : « *The Church courts in medieval England punished usury, but their exclusive control over the practice was taken over by early modern statutory provisions of the common law. A 1545 statute (37 Hen. VIII, c.9), although nominally punitive, effectively allowed the taking of interest, as long as it was set at less than 10%. That was because this statute made usury punishable as a praemunire only if interest was above 10%, and although it allowed the confiscation of lesser amounts of interest this provision was not in practiced enforced, and became a "dead letter" eventually eliminated in 1623 (Holdsworth, 1903, vol.8, pp 110-11). Further statutes of 1571, 1597 and 1623 (13 Eliz., c.8, 39 Eliz., c.19, and 21 Jac.I, c.17) renewed or slightly modified the 1545 Act. These early modern statutes reinforced the common law's jurisdiction over usury, despite the fact that all of them contained clauses reserving the punishment of usury as a sin to the Church courts. In fact, actions in the Church courts on "usury causes" became "quite rare" (Helmholz, 1990, p 161, also Houlbrooke, 1979, p.40, although Helmholz, 1987i, p 338, cites some).*

« Les tribunaux ecclésiastiques dans l'Angleterre médiévale punissaient l'usure, mais le contrôle exclusif de la pratique était pris en charge par les règles écrites de la common law. L'Acte de 1545 (...), même s'il punissait l'usurier nominativement, permettait effectivement de prendre des intérêts, tant qu'ils ne représentaient pas plus de 10%. C'était parce que cette règle faisait de l'usure un acte punissable uniquement si l'intérêt était de plus de 10%, et même si elle permettait la confiscation de montants d'intérêt plus petits, elle ne fut pas appliquée en pratique, elle devint 'lettre morte', éventuellement éliminée en 1623 (...) »

Les Actes ultérieurs de 1571, 1597, et 1623, (...) renouvelèrent et modifièrent légèrement l'Acte de 1545. Ces lois écrites renforcèrent la juridiction de la common law sur l'usure, malgré le fait que toutes contenaient des clauses réservant la punition de l'usure comme un péché aux tribunaux de l'Église. En fait, les actions en justice devant les cours ecclésiastiques dans le domaine de l'usure devinrent plutôt rares (...) »

Cependant, prêter de l'argent avec une pénalité en cas de défaut de paiement comme dans le cas du contrat de prêt entre Shylock et Antonio n'était pas assimilé à de l'usure et n'était donc pas interdit. La pénalité pouvait par ailleurs être allégée au cas où elle serait extravagante par les tribunaux jugeant en équité, tribunaux distincts des tribunaux ecclésiastiques ou de *common law*⁸¹ :

« Même si des troubles occasionnels étaient exprimés dans la loi du 14ème siècle, prêter avec des obligations conditionnelles accompagnées d'une pénalité n'était également pas considéré comme de l'usure par le droit anglais (...) Par contre, à l'époque de Shakespeare, la 'Chancellor's Court' qui jugeait en équité allégeait la peine si la pénalité était trop sévère. »

La question principale qui se pose à cet égard, et pour laquelle il n'y a pas de réponse claire, est, pourquoi Antonio n'aurait pas eu recours aux tribunaux jugeant en équité pour

⁸¹ B.J Sokol and Mary Sokol, op.cit., p. 387: "(...)Although occasional disquiet was expressed in case law of the fourteenth century, lending on conditional bonds with penalties was also not treated by the English law as usury (see Baker; 1990b, p.370; Simpson, 1966, pp. 412-15). However, by Shakespeare's time the Chancellor's Court of equity was giving relief if these penalties were unreasonably high".

alléger la pénalité extravagante ⁸². Cette question sera traitée dans la deuxième partie relative au procès et au jugement rendu contre Shylock.

Deuxième Partie : Le litige, le procès et le jugement rendu contre Shylock

La partie de la pièce la plus intéressante pour un juriste est sans doute la scène du procès, ce qui explique l'affirmation de René Girard que c'est le sens que l'on donne au jugement qui détermine la lecture de la pièce ⁸³. Daniel Kornstein l'a bien relevé aussi, quand il affirme que la capacité à percevoir l'injustice du jugement rendu contre Shylock permet d'explorer une lecture plus profonde la pièce et de comprendre l'essentiel du message qu'elle transmet ⁸⁴ :

« La majorité voit la pièce comme tel : le vilain Shylock aurait été vaincu par la bonne et sage Portia. Tout comme les prétendants malheureux de Portia, la majorité des commentateurs se sont donc contenté de faire une lecture superficielle de la scène du procès (...) Mais la minorité voit bien que Shylock est victime d'une injustice, et parvient ainsi à mieux suivre le thème de la pièce. Une telle lecture est conforme au texte de Shakespeare et comme Bassanio a fait le bon choix de la cassette, elle va au-delà des apparences, vers l'essentiel. »

⁸² B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.387-8 : "Among the plays there is also one major presentation of professional moneylending in a context that leaves Shakespeare's critics divided. Shylock complains bitterly of Antonio's public denunciation of 'me, my bargains, and my well-won thrift - / Which he calls interest' (MV 1.3.48-9), and is offended that Antonio ; was wont to call me usurer: let him look to his bond' (3.1.43-4). As we have noted above, advancing money on conditional bonds was not subject to usury restrictions. But if the terms of a penalty were extreme as in Shylock's bond, equity could intervene."

⁸³ V. supra, p.17.

⁸⁴ op.cit., p. 79: "The majority view – that Shylock is a villain routed by a good and wise Portia – is what the play appears to support. Like Portia's failed suitors, the majority commentators are taken in by surface features of the trial scene: 'The seeming truth which cunning times put on / to entrap the wisest' (3.2.100-101). This overwhelming majority ignores Shakespeare's warning, from the mouth of another failed suitor (Aragon), about 'the fool multitude, that choose by show, / Not learning more than the fond eye doth teach, / Which pries not to th' interior' (2.9.25-27). But the minority view – that Shylock is a victim of injustice – follows more closely the theme of the play, wholly accords with Shakespeare's text, and like Bassanio's correct choice of the lead casket, goes behind appearances to essence."

Il est intéressant de noter que l'un des thèmes centraux de la pièce, à savoir la miséricorde, est tout à fait à l'antipode du jugement manifestement injuste rendu à l'égard de Shylock. Face à cette injustice, Shylock se montre passif et résigné à la fin de la pièce, et ce contraste avec la ténacité du combattant dont il fait preuve tout au long de la pièce marque sa défaite face à la supériorité de l'ordre social consacrée dans le jugement. Cette attitude de Shylock a parfois soulevé des réactions émouvantes des critiques et des spectateurs de la pièce, qui se sont demandés à juste titre si le jugement rendu n'était finalement pas un mauvais jugement, qui échoue à rétablir une situation juste et équitable⁸⁵ :

« Le jugement de Shakespeare peut-il être erroné ? Je ne me suis jamais satisfait de la fin du Marchand de Venise, en lisant la pièce ou en la regardant. La défaite de Shylock me semble d'une rapidité brutale, et ses plaintes et sa peine sont insuffisamment exprimées. Je me souviens d'une description, ou d'une performance de Laurence Olivier, dans laquelle, après l'expulsion de Shylock à la fin du quatrième acte, on l'entend hurler un long cri. Mais je suis suffisamment persuadé par Shylock qui quitte la scène en disant qu'il se sent malade, et je l'imagine mal avec assez d'énergie pour se mettre à crier. Je le perçois, avec ses mots 'je suis satisfait' (4.1.391) – comme étant spirituellement handicapé, sans émotion ou compréhension reconnaissable, même pas en colère ou méprisant. »

Le jugement est cruel à un point tel que Shylock se retire, et son « *I am content* » (« *je suis satisfait* ») n'est finalement qu'une révérence tragique d'un personnage que l'on vient d'anéantir, son exclusion ou son expulsion un constat qu'il n'est désormais plus capable

⁸⁵ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre de Stanley Cavell, "Saying in The Merchant of Venice", part IV, chap.12, p.2: "Can Shakespeare's judgment ever be wrong? I have never satisfied myself about the ending of The Merchant of Venice, reading it or attending it. Shylock's defeat has kept seeming to me to be abruptly pat and his thwarting and grief to go insufficiently expressed. I seem to recall, or recall the description of, a performance of Laurence Olivier's in which, after Shylock's expulsion at the end of act 4, he is heard to utter a long scream. But I am sufficiently convinced by Shylock's taking his departure on saying he is sick that I do not imagine him to have available energy enough to scream. I perceive him, with his penultimate words— 'I am content' (4.1.391) —as spiritually disabled, without recognizable emotion or comprehension, not even angry or contemptuous. I do not regard this as a particularly contentious observation (it is probably not clear enough to be so), but I am concerned to understand what causes this perception and to ask how it might plausibly be played."

de mettre en œuvre ses « anciens pouvoirs », et son silence une preuve de l'impossibilité dans laquelle il a été mis de « participer à l'expérience humaine »⁸⁶. C'est pourtant Shylock qui introduit l'instance, en saisissant le doge pour obtenir l'exécution de la pénalité prévue dans le contrat de prêt, suite à la défaillance d'Antonio de lui rembourser le prêt à son échéance. Malgré les propositions répétées d'Antonio et de ses amis de rembourser le prêt à Shylock après la date d'échéance majoré des intérêts de retard, Shylock est intransigeant, il n'accepte aucune autre solution à part faire exécuter la pénalité contre Antonio et extraire une livre de chair de son corps, plus précisément du plus près de son cœur. L'intention véritable de Shylock est désormais déclarée : Antonio doit mourir. Paul Raffield fait un commentaire intéressant sur ce point qui confirme que le contrat ne constitue qu'un instrument d'animosité pour les parties ; Raffield précise que demander l'exécution de la pénalité au lieu du remboursement du prêt montre que ce qui est en jeu n'est pas le consentement ou l'accord des parties, en d'autres termes, le lien qui les unit, mais la punition du débiteur ayant manqué à son engagement⁸⁷. L'attitude de Shylock est donc une attitude punitive, par opposition à l'attitude d'un créancier de bonne foi qui cherche en premier lieu à obtenir le recouvrement de sa créance.

Face à cette demande de Shylock, Antonio ne semble faire aucune objection. La première question qui se pose pour un juriste est la suivante : Pourquoi Shylock saisit-il le doge pour faire exécuter la pénalité, alors qu'Antonio renonce à se défendre contre les réclamations de Shylock et se résigne très vite à l'exécution de la pénalité ?

ANTONIO. – « *Laissez-le.*

Je ne le poursuivrai plus de prières inutiles.

⁸⁶ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre précité de Stanley Cavell, p.4: "If nothing matters, there is no cause for Speech (...) This is how I answer my opening question about Shakespeare's judgment in his calibration of Shylock's decline in the scene of his exclusion or expulsion. I take it that we are to perceive Shylock's ending, his continued mere repetition of words he once upon a time could mean and could use to effect in confronting others, as showing him now working to cover the vanishing powers, or the increasing consciousness of the emptiness, the suffocation, of his possibility of speech; put otherwise, showing him becoming drained of the effort to continue assuming, to the extent he has ever assumed, participation in the human."

⁸⁷ op.cit., p. 57.

*Il en veut à ma vie. Je connais ses raisons :
J'ai souvent délivré de ses confiscations
Bien des gens qui venaient gémir auprès de moi.
C'est pourquoi il me hait. »*⁸⁸
(MV 3.4.19-24)

En général, le créancier ne saisit le juge que si le débiteur refuse de s'exécuter. En d'autres termes, Shylock n'avait pas besoin – du moins d'un point de vue purement juridique – de saisir le doge et de faire un procès à Antonio qui a très vite accepté de livrer son corps et sa vie à Shylock. En effet, Antonio – dans son attitude sacrificielle – décide qu'il est perdant avant même l'introduction du procès par Shylock. Le recours au doge de la part de Shylock semble s'inscrire dans un effet de drame ; même si légalement rien ne s'y oppose, la pièce n'aurait tout de même pas eu le même effet si Shylock avait pris une livre de chair et tué Antonio dans une scène intime, sans témoins et sans public et surtout, sans l'approbation de l'ordre de Venise représenté par le pouvoir judiciaire du doge. Demander au doge de lui donner le droit de tuer Antonio, à travers un jugement rendu en faveur de Shylock avait en effet beaucoup plus de valeur qu'une exécution « privée » du contrat et de la pénalité.

Par ailleurs, la position de résignation d'Antonio est affichée tout au long du procès et dès le début du procès, il affirme qu'il est prêt à exécuter la pénalité⁸⁹ :

ANTONIO. – « *On me l'a dit,*

⁸⁸ Texte original en anglais: "Antonio. – *Let him alone. / I'll follow him no more with bootless prayers. / He seeks my life. His reason well I know: / I oft delivered from his forfeitures / Many tha have a t times made moan to me. / Therefore he hates me.*" Et un peu plus loin : "Antonio. – *The duke cannot deny the course of law. / For the commodity that strangers have / With us in Venice, if it be denied, / Will much impeach the justice of his state, / Since that the trade and profit of the city / Consisteth of all nations. Therefore go. / These griefs and losses have so bated me, / That I shall hardly spare a pound of flesh / Tomorrow to my bloody creditor. — / Well, jailer, on. — Pray God Bassanio, come / To see me pay his debt, and then I care not.*"

⁸⁹ Texte original en anglais: "Antonio. – *I have heard / Your grace hath ta'en great pains to qualify / His rigorous course. But since he stands obdurate / And that no lawful means can carry me / Out of his envy's reach, I do oppose / My patience to his fury, and am armed / To suffer with a quietness of spirit / The very tyranny and rage of his.*"

*Votre Grâce s'est donnée grande peine pour modérer
 Son implacable cours, mais puisqu'on ne peut le fléchir
 Et qu'il n'existe aucun moyen légal
 Qui me mette à l'abri de sa haine, j'oppose donc
 Ma patience à sa rage et me prépare
 A supporter d'une âme sereine
 Jusqu'à sa sauvagerie et jusqu'à sa fureur. »*
 (MV 4.1.6-12)

L'absence de défense d'Antonio soulève une autre question : Un défendeur qui ne souhaite pas se défendre ne nomme pas en général d'avocat pour le représenter. Et même s'il en nomme – ce qui est paradoxal avec son aveu que le demandeur est en droit d'obtenir sa réclamation – l'avocat ne peut tout de même pas aller au-delà des demandes du défendeur et le défendre malgré lui. Pourtant, les amis d'Antonio, dans une attitude « plus royaliste que le roi », prennent sa défense contre Shylock allant ainsi au-delà de la volonté de celui qu'ils défendent, et cette attitude paradoxale aurait dû être censurée par le doge. Or ce dernier apparaît lui aussi comme un défenseur d'Antonio, devenant ainsi à la fois juge et partie au procès.

I) Le doge, juge et partie au procès

Dès le début de la scène du procès (Acte 4, scène 1), le doge apparaît comme une partie au procès et non comme un juge impartial. La scène commence par le doge qui discute avec Antonio avant l'arrivée de Shylock (violant déjà son impartialité) et la conversation révèle que le doge favorise une partie à l'autre, et va même jusqu'à opter pour un vocabulaire brutal pour qualifier Shylock en l'absence de ce dernier ⁹⁰ :

LE DOGE – « *Alors, Antonio est-il là ?*

⁹⁰ Texte original en anglais: "Duke. – *What, is Antonio here? / Antonio. – Ready, so please your grace. / Duke. – I am sorry for thee. Thou art come to answer / A stony adversary, an inhuman wretch / Uncapable of pity, void and empty / From any dram of mercy.*"

ANTONIO – *Présent, s'il plait à Votre Grace.*

LE DOGE – *Je suis navré pour toi. Tu es venu te défendre*

Contre un dur adversaire, un misérable sans cœur,

Fermé à la pitié, exempt et dépourvu

De toute miséricorde. »

(MV 4.1.1-5)

Dès le début, le terme « *mercy* » ou « *miséricorde* » apparaît, et c'est le doge qui est le premier à le mentionner. Il est tout à fait inattendu qu'un juge, avant le procès, c'est-à-dire avant même avoir entendu les parties, évoque au défendeur la miséricorde que le demandeur devrait lui accorder. En termes juridiques, le premier principe qui aurait été violé à l'égard de Shylock dès le début du procès serait le principe du contradictoire qui interdit au juge de communiquer avec une partie sans la présence de la partie adverse, et violant ainsi l'égalité des chances des parties au procès. Le second principe violé par le doge à travers cette réplique serait celui de l'impartialité du juge, garantie principale d'un procès équitable. Son affirmation qu'il a été « attristé » par la nouvelle et par le procès intenté par Shylock contre Antonio est une preuve incontestable qu'il n'est ni neutre ni objectif par rapport au conflit dont il est saisi. Il aurait dû dans un tel cas se désister et s'écarter du procès, mais ce n'est pas du tout ce que le doge entreprend, il considère au contraire que son absence d'impartialité ne constitue pas une entrave au bon déroulement du procès, et va même jusqu'à moraliser le défendeur et faire appel à son sens de la pitié et de la miséricorde.

Dans l'adaptation de la pièce faite par la BBC, la mise en scène du début du procès est très expressive : Shylock n'est pas encore arrivé, et le doge dialogue avec Antonio. Le doge est d'abord assis sur sa chaise et puis se lève et s'approche d'Antonio pour partager avec lui ses sentiments à l'égard de l'action en justice intentée contre lui par Shylock. La conversation achevée, le doge reprend sa place. En se levant de sa chaise pour communiquer avec Antonio avant l'arrivée de Shylock, le doge aurait donc quitté sa fonction de juge en faisant un aparté avec Antonio, et se serait joint au défendeur, devenant ainsi lui-même une partie au procès. Philippe Raynaud rappelle à ce titre les

mots de Lord Norman « *aucun juge raisonnable désirant obtenir un compromis ne commence par assurer la partie qu'il cherche à convaincre de la certitude du succès, aucun juge équitable ne donnerait pareilles assurances en les sachant fausses.* »⁹¹

Shylock, pourtant demandeur au procès, est accusé dès le début du procès non pas d'avoir violé la loi, mais de ne pas se montrer miséricordieux et d'être sans pitié à l'égard de son défendeur. Il ne s'agit donc pas d'un acte illégal qui lui est imputé, mais d'un acte immoral. L'entrée de Shylock sur scène pour démarrer le procès, avec tant d'ennemis sur place, dont le doge lui-même, fait d'ailleurs penser au châtiment public. Une affaire qui fait tant de bruit aurait poussé un juge raisonnable à faire le procès en huis clos afin de ne pas être influencé par l'opinion du public et conserver la neutralité de sa conviction personnelle. Or le doge insiste à ce que Shylock soit présent devant tous ⁹² :

« Que quelqu'un fasse venir le Juif devant cette cour ! (...) Faites-lui de la place et qu'il se tienne en face de nous. »

(MV 4.1.13-15)

On a souvent déduit de cette phrase la nécessité de la comparution personnelle du demandeur, alors que cette notion, applicable en droit pénal et au défendeur, ne l'est pas en droit civil et au demandeur, comme c'est le cas dans le procès opposant Shylock à Antonio. La tirade du doge qui fait démarrer le procès transforme Shylock en défendeur, le doge l'accusant expressément d'être cruel à l'égard d'Antonio. Aucune notion de droit n'est invoquée, le doge ne fait aucune référence au contrat, ni aux termes qui y sont stipulés. Ses propos manquent de base légale, et toute mention du droit de Shylock de se faire rembourser le prêt qu'il a consenti à Antonio est complètement absente ⁹³ :

⁹¹ Philippe Raynaud, cours sur Shakespeare et le Droit, Université Paris II Assas, M2 en Philosophie du droit et droit politique, année 2013-2014, cité par John Russell Brown dans l'édition Arden de 1955 (Londres, Methuen, 1955, trad. in CFL, tome 4, p. 580).

⁹² Texte anglais original: "Go on, and call the Jew into the court (.....) Make room and let him stand before our face."

⁹³ Texte original en anglais: "Shylock, the world thinks, and I think so too, / That thou but lead'st this fashion of thy malice / To the last hour of act, and then 'tis thought / Thou'lt show thy mercy and remorse more

LE DOGE – « (...) *Shylock, de l'avis de tous – et du mien également –
 Tu n'adoptes cette apparence de méchanceté
 Que jusqu'au dernier moment, et on pense qu'alors
 Miséricorde et pitié seront plus étonnantes
 Que ne l'est ton apparente et étrange cruauté,
 Et qu'au lieu, comme maintenant, d'exiger la sanction –
 Qui est une livre de chair de ce pauvre marchand –
 Tu ne voudras pas seulement remettre le dédit,
 Mais, mû par amitié et humaine bienveillance,
 Tu lui feras grâce de la moitié du principal.
 En jetant un regard de pitié sur les pertes
 Qui se sont récemment accumulés sur lui,
 Suffisantes pour ruiner un royal marchand
 Et arracher de la compassion sur son sort
 A des poitrines d'airain et des cœurs durs comme pierre,
 A des Turcs insensibles et des Tartares qui n'ont
 Jamais appris les devoirs de la douce courtoisie.
 Nous attendons tous, Juif, une réponse bienveillante. »*
 (MV 4.1.15-33)

C'est en général au demandeur de commencer par exposer sa demande pour démontrer que le défendeur a porté atteinte à ses droits. En exposant le conflit de la manière dont il l'a fait, le doge aurait pris la place du demandeur, au nom de tous les Vénitiens présents (« *Nous attendons tous, Juif, une réponse bienveillante* »), et inversé les rôles ; il fait de Shylock le défendeur qui doit de surcroît justifier sa demande d'obtenir l'exécution de la pénalité ainsi que son manque d'empathie envers Antonio. Ce qui est d'ores et déjà critiquable d'un point de vue juridique, c'est que le droit pour le demandeur de demander

strange / Than is thy strange apparent cruelty, / And where thou now exacts the penalty— / Which is a pound of this poor merchant's flesh— / Thou wilt not only loose the forfeiture / But—touched with human gentleness and love, — / Forgive a moiety of the principal, / Glancing an eye of pity on his losses / That have of late so huddled on his back / Eno' to press a royal merchant down / And pluck commiseration of his state / From brassy bosoms and rough hearts of flint, / From stubborn Turks and Tartars never trained / To offices of tender courtesy. / We all expect a gentle answer, Jew”.

l'exécution forcée du contrat semble être assimilée par le doge à une agression commise par le demandeur au procès contre son défendeur. Cette approche contrevient à la logique judiciaire mais aussi au droit de l'époque. En effet, la procédure judiciaire à l'époque de Shakespeare admettait déjà le principe selon lequel c'est au débiteur défaillant de justifier la raison pour laquelle il n'a pas remboursé la dette, et non au demandeur de justifier la raison pour laquelle il demande l'exécution du contrat ⁹⁴ :

« La charge de la preuve incombait au débiteur qui devait se défendre contre l'exécution de la pénalité, et non sur le créancier pour obtenir l'exécution de la condition prévue au contrat. »

C'est dans cette logique d'inversion des rôles amorcée par le doge, que Portia, déguisée en « *civil doctor* », interviendra dans le procès. Les « *civil doctors* » ou « docteurs civils » dans une traduction littérale, étaient des avocats spécialisés en droit civil romain qui intervenaient dans des procès où la loi romaine était applicable, mais leur nombre semble avoir été bien plus restreint et la place qu'ils occupaient moins importante que les avocats spécialisés en *common law* :

« Les avocats qui pratiquaient le droit civil romain (principalement dans les cours ecclésiastiques) étaient appelés des docteurs civils, ou civilistes. Ils étaient gradués d'Oxford ou de Cambridge et avaient parfois étudié dans d'autres universités continentales, européennes pour la plupart. Ces avocats étaient membres du parlement des "Docteurs", fondé à la fin du 15ème siècle. Au temps de Shakespeare, ces avocats étaient en gros moins importants et moins nombreux que les avocats de common law, dont le nombre se montait probablement entre deux cent et deux mille.(...) » ⁹⁵

⁹⁴ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.37 : "The legal onus was on the debtor to defend against the penalty, not on the creditor to enforce the condition (Simpson, 1966, p. 397)".

⁹⁵ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.50: "civil doctor (A) Lawyers who practised Roman civil law (mainly in the ecclesiastical courts) were known as civilians, or civil doctors. They were graduated of Oxford or Cambridge and sometimes had studied at other continental European Universities. Civilians were members of Doctor's Commons, founded in the late fifteenth century (...) However in Shakespeare's age civilians were altogether less important and less numerous than common lawyers, probably numbering some two hundred to about two thousand common lawyers (...)"

« (...) Le mot “avocat” embrassait plus d’un type de praticien légal, chacun ayant des fonctions différentes. Shakespeare mentionne deux types de praticiens, le procureur et l’avocat de droit civil ou “docteur civil”, tout en utilisant parfois l’appellation avocat(s). La principale différence entre avocats était ceux qui pratiquaient la common law de ceux qui pratiquaient la loi civile dérivée du code Justinien (...) »⁹⁶

Le recours par le doge à un avocat civiliste semble être en conformité avec la pratique de l’époque, où les tribunaux anglais qui faisaient application de la loi romaine (ce qui étaient notamment le cas dans les litiges entre marchands⁹⁷) consultaient parfois ces avocats, considérés comme des experts de la loi civile, pour les aider à interpréter et appliquer la loi applicable au litige :

« Les juges de la common law, appelaient des experts de la loi civile ou loi romaine pour des consultations aux tribunaux. Dans la pièce, l’introduction d’un expert légal pour aider le juge ainsi que Portia qui participait de manière active à l’interrogation de Shylock, dérivait de la loi civile, ou loi romaine. La loi romaine était pratiquée dans certains tribunaux du 16^{ème} siècle en Angleterre, comme la Cour Admiralty (...) »⁹⁸

« (...) quand les procès de marchands avaient lieu, il était normal pour les tribunaux de consulter un avocat civiliste. C’est précisément ce que fait le doge dans Le Marchand de Venise, bien plus tôt qu’en 1611. »⁹⁹

⁹⁶ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.193-194: “In early modern England, the term ‘lawyer’ embraced more than one kind of legal practitioner, each performing different functions. Shakespeare mentions two types of practitioners by name, the attorney, and the civilian lawyer or civil doctor, as well as using the appellation lawyer(s). The main division among lawyers was between those who practiced the common law and those who practiced the civil law derived from Justinian’s Corpus Juris Civilis. Attorneys, solicitors, utter-barristers and serjeants-at-law were common lawyers, while civil doctors were the inheritors of the classical law tradition (...)”

⁹⁷ V. *supra*, Introduction.

⁹⁸ Christina G. Waldman, op.cit., p. 23: “Common law judges called civilian, or Roman law, experts to consult them in law courts. In the play, the bringing in of a legal expert to advise the judge as well as Portia’s taking an active role in the questioning of Shylock, derived from Roman or civil law. Roman law was practiced in some sixteenth-century English courts, such ‘as admiralty’. The fictional Bellario is an Italian jurist which means he is an expert in the civilian or Roman law, i.e. that based on the Sixth Century Roman Emperor Justinian’s Corpus Juris Civilis. Canon law (ecclesiastical law), too, and its interpretation, was based to a great extent on Justinian’s law as well”.

⁹⁹ Christina G. Waldman, op.cit., p.51: “when hearing merchant cases, it was all right for [courts] to consult a civilian doctor of laws. That is, of course precisely what the Duke does in The Merchant of Venice, much earlier than 1611”.

Portia, faisant de nouveau preuve de ruse, prend la place de Balthasar, l'expert légal que le doge avait appelé au procès, se déguise en *civil doctor*, et intervient au procès apparemment pour donner son expertise juridique, mais son dessein caché est celui de sauver la vie d'Antonio et de sanctionner Shylock. Sous son déguisement, Portia joue donc trois rôles à la fois : elle est dans l'apparence l'expert juridique sollicité pour donner son avis sur la pénalité et son interprétation, mais en réalité elle intervient au procès pour défendre Antonio et lui sauver la vie et finit par remplacer le doge en rendant elle-même un jugement final contre Shylock. Portia commet au moins une usurpation du titre de *civil doctor*, et comme le doge, elle n'est pas impartiale, mais au contraire, cherche à trouver l'explication juridique qui justifie sa réelle intention d'acquitter Antonio et de punir Shylock.

La ruse de Portia commence par une reconnaissance du droit de Shylock de demander l'application de la pénalité dans les termes prévus au contrat, ne trouvant pas *à priori* une interprétation juridique qui permette de sauver Antonio. Cette approbation préliminaire de la demande de Shylock par Portia suscite l'enthousiasme de ce dernier. Il va jusqu'à attribuer à Portia la qualité de juge, "*wise young judge*" ou "*you are a worthy judge*" ou encore "*Oh noble judge*", "*most rightful judge*", "*most learned judge*". Mais il ne s'agit que d'un piège tendu à Shylock, et Portia ne tarde pas à s'aligner à la position prise par le doge, et à demander à Shylock de se montrer miséricordieux envers Antonio. Shylock doit désormais se défendre devant des juges qui manquent de neutralité, et ce n'est pas le contrat qui va le sauver, l'accusation principale qui est formulée contre lui se basant sur un critère moral, que les Vénitiens estiment être supérieure à la loi. Si comme Allan Bloom l'affirme, « *Tout juge doit croire qu'il connaît les principes de justice et qu'il est personnellement désintéressé vis-à-vis des personnes qu'il juge* »¹⁰⁰, il est difficile de croire que le doge de Venise ou Portia étaient désintéressés du conflit entre Shylock et Antonio, et leur part d'arbitraire apparaît dès le début du procès.

¹⁰⁰ op. cit. p. 92.

Les accusations portées contre Shylock par les Vénitiens sont d'ordre biblique, et comme l'affirme R. Lemon, « *du moment que les citoyens Vénitiens accusaient Shylock de transgresser l'humain et la loi biblique, il semblait naturel de refuser la demande d'exécution de son contrat, jugée illégitime.* »¹⁰¹ Le contrat que Shylock et Antonio ont signé n'est pas invoqué par les juges qui sont néanmoins censé interpréter la volonté des parties telle qu'elle apparaît dans le contrat. La première attitude des Vénitiens est de faire complètement fi de l'instrument juridique pourtant essentiel dans la résolution du conflit. Shylock a été critiqué pour s'être accroché à la lettre du contrat, mais en réalité il est le seul à avoir invoqué le contrat dès le début du procès. Contrairement aux Vénitiens, sa demande ne se base pas sur un critère extérieur à la loi, et il n'est pas exagéré d'affirmer qu'en négligeant complètement le contrat et en implorant la miséricorde de Shylock, les Vénitiens auraient eux-mêmes été coupables de violation de la convention des parties qui tient lieu de loi. Shylock est pris au piège, le contrat ne pouvant suffire pour le défendre contre un pouvoir qui invoque une notion biblique à la place de la loi. Comme dit R. Lemon, du moment qu'il est perçu comme inhumain, les Vénitiens n'allaient jamais accepter d'accorder l'exécution du contrat à Shylock et ce dernier apparaît donc comme perdant dès le début du procès. Le savait-il quand il dit à Bassanio, avant même d'entamer le procès, qu'il insiste à faire un procès même perdant (« *a losing suit* ») à Antonio ?

« *Ainsi je n'ai aucune raison (ni ne veux en donner,
Sinon une haine résolue, un solide dégoût
Que j'ai pour Antonio) qui fait que je poursuis
Un procès sans profit contre lui. Est-ce répondre ?* »¹⁰²
(MV 4.1.58-61)

¹⁰¹ Rebecca Lemon, op.cit., p. 563: "Since Venetian citizens accuse Shylock of transgressing human and biblical law, it would seem natural to overturn his contract as illegitimate. This is the position that Bassanio takes when he pleads with Balthasar: *I beseech you / Wrest once the law to your authority. / To do a great right, do a little wrong, / And curb this cruel devil of his will.* (4.1.211-14) The authority of Balthasar, he argues, should supersede the law, transcending problematic positive law (i.e. written, earthly law), in the name of the superior moral authority, the 'great right' of Venetian Christians. Nevertheless Shylock, the Duke, and Portia uphold the contract – it may be murderous but in terms of Venetian law it is legitimate (...)"

¹⁰² Texte original en anglais: "So can I give no reason, nor I will not / (More than a lodged hate and a certain loathing / I bear Antonio), that I follow thus / A losing suit against him. Are you answered?"

Je ne me suis rendue compte de l'importance de cette phrase de Shylock qu'après plusieurs lectures de la pièce: Shylock se doutait, même avant d'entamer un procès contre Antonio, qu'il risquait d'être pris au piège. Ceci ajoute à l'importance symbolique du procès, en rappelant que d'un point de vue processuel, Shylock n'était pas obligé d'intenter un procès à Antonio pour satisfaire sa demande, ce dernier ayant accepté d'exécuter la pénalité sans objection. Shylock semblait savoir qu'en entamant ce procès, il était question soit de tuer Antonio en obtenant l'exécution de la pénalité, soit d'être lui-même éliminé. Le procès apparaît ainsi comme un duel, dans lequel Antonio bénéficie d'un avantage majeur par rapport à Shylock : la force du soutien de la majorité des Vénitiens. Le pouvoir en place auquel Shylock demande justice, est en réalité un pouvoir biaisé qui cherche à préserver l'ordre social prédominant et à éliminer les voix dissidentes comme celle de Shylock.

II) La miséricorde et la loi

Les pièces de Shakespeare soulèvent des questions qui n'ont cessé d'être d'actualité au fil du temps. L'insistance de Shylock à faire appliquer la pénalité prévue au contrat, aussi sévère soit-elle, rappelle l'adage latin « *Dura lex sed lex* », « *la loi est dure mais c'est la loi* ». Si la loi est en général équitable, qu'en est-il lorsque la loi, ou la convention des parties qui tient lieu de loi, conduit désormais à une solution manifestement inéquitable ? La tâche du juge est-elle réellement remplie au cas où il se contenterait d'appliquer la règle de droit et de résoudre le litige, sans se soucier de savoir si la solution retenue est juste et équitable ? La tâche de juger n'a cessé de faire appel à des notions qui transcendent la règle écrite et la lettre de la loi ¹⁰³; si le juge doit rester impartial et objectif,

¹⁰³ La tension entre la loi écrite et l'équité continue de faire l'objet de débats en philosophie du droit (v. not., Henri Mazeaud, « Les notions de 'droit', de 'justice' et d' 'équité' », *Revue internationale de droit comparé*, Vol. 8 No. 3, Juillet-septembre 1956), et s'est infiltrée dans plusieurs domaines du droit, comme par exemple dans le droit de l'arbitrage, mode alternatif de résolution des litiges. A côté de l'arbitrage en droit dans lequel l'arbitre, comme le juge, se doit d'appliquer la loi, un autre type d'arbitrage a été créé, à savoir l'arbitrage « *ex æquo et bono* », ce qui veut dire un arbitrage « en équité ». Si les parties confient à l'arbitre la mission de juger en équité, ce dernier ne doit tenir compte du texte de loi qu'au cas où il apporterait la

ce principe ne doit pas aller à l'encontre de la bonne résolution du litige, laquelle fait nécessairement appel dans certaines situations à son pouvoir d'appréciation personnelle. Le juge se doit parfois de s'inspirer de notions supérieures à la loi et qui constituent des sources indirectes de la règle écrite, sans pour autant qu'il tombe dans l'arbitraire. La question de la loi écrite dont l'application par le juge mène à une résolution insatisfaisante du litige et à une situation manifestement injuste à l'égard de l'une des parties, remonte à la tragédie grecque. Antigone a introduit ce qu'on a plus tard désigné par le « droit naturel », ce droit non écrit qui transcende la règle écrite, qui s'impose à elle, et qui a été consacré par la suite par des principes fondamentaux supérieurs à la loi. Antigone a désobéi à Créon, elle creuse la terre pour y enterrer son frère, ce sont les traces de boue sous ses ongles qui la trahiront, son corps est mis au service de sa désobéissance et c'est grâce à cette désobéissance que le principe relatif au droit à la sépulture a été éventuellement consacré par le droit naturel. Antonio de son côté met son corps au service du sacrifice, il veut donner sa vie pour montrer qu'il est un bon chrétien (« *I'll pay it instantly, with all my heart* » (MV 4.1.275), « *Je la paierai sur-le-champ et cela de tout cœur* »), et le doge et Portia ne font appel à la miséricorde que pour le sauver. Ce recours à une valeur morale, intervenant dans le seul but de sauver une partie au procès tout en ignorant complètement les intérêts de la deuxième partie, n'offre aucune avancée au niveau du droit. Portia et le doge ne font pas appel à la miséricorde comme Antigone fait appel à l'humanité de Créon, refuser que le corps du mort se décompose sous les regards des citoyens, et s'obstiner à l'enterrer est d'une importance qui transcende les époques, et qui relève des droits inhérents à la personne. Ce n'est pas du tout, malgré la très belle tirade de Portia sur la miséricorde dans *Le Marchand de Venise*, ce qu'elle cherche à réaliser en voulant sauver Antonio, puisque comme le doge, sa conviction est biaisée. Portia et le doge vont tous les deux de la prémisse que les deux parties au procès ne

preuve que l'application de la loi mènerait à une solution équitable du litige. L'arbitre se doit dans un tel cas de motiver la sentence arbitrale de manière à démontrer clairement en quoi l'application de la loi est en soi équitable et aurait donc justifié la décision du juge d'appliquer la loi écrite plutôt que de juger selon le sens de l'équité.

sont pas égales, l'appel à la miséricorde ne peut donc avoir pour finalité d'établir un droit dont quelqu'un d'autre qu'Antonio pourra bénéficier.

Aller au-delà de la loi signifie dépasser les frontières que l'autorité dont elle émane a posées. Dans un régime républicain la question est d'autant plus délicate, car le juge ou l'autorité judiciaire doit respecter les limites posées par une autre autorité qui est celle du législateur. Mais même dans le cadre d'un régime monarchique, la question ne manque pas de complexité, et des penseurs se sont demandés depuis plusieurs siècles si le fait de faire prévaloir l'équité ne diminuerait pas en réalité la valeur de la loi. Le fait de juger en ayant l'équité en vue et en relativisant la lettre de la loi, porte-t-il atteinte à l'autorité de la loi et donne-t-il un pouvoir exorbitant au juge ou au monarque ? Parmi les opinions recueillies depuis le 16^{ème} siècle, on retrouve celle de William Lambarde, politologue et théoricien du droit qui considère que l'équité ne diminue pas de la valeur de la loi, mais qu'elle permet au juge « d'adapter » l'application de la loi ¹⁰⁴ :

« Lambarde insiste sur le fait qu'une interprétation équitable ne viole pas l'autorité ultime de la common law ni elle augmente le pouvoir du juge pour le rendre équivalent à celui du législateur ; elle rend simplement adaptée l'application d'une loi positive. Le juge doit demander cependant comment la lettre de la loi positive écrite peut donner lieu à une interprétation équitable. »

Le juge qui fait appel à son sens de l'équité ou de la miséricorde, serait-il en train d'outrepasser ou d'adapter la loi ? Quelle position prend Shakespeare sur cette question dans *Le Marchand de Venise* ? C'est à la notion de miséricorde que le doge et Portia ont recours pour tenter de tempérer la pénalité prévue dans le contrat, sachant que l'équité avait un sens particulier à l'époque de Shakespeare. S'il est vrai que les deux notions d'équité et de miséricorde sont proches, il n'en reste pas moins qu'elles présentent des

¹⁰⁴ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre de Constance Jordan, "Interpreting Statute In Measure for Measure", part II, chap.5, p.6: "Lambarde insists that equitable interpretation does not violate the ultimate authority of the common law or augment the power of the judge to that of legislator; it merely makes suitable the application of a positive law. The judge must ask, however, how the letter of positive "written law" can yield an equitable interpretation."

divergences importantes, la première et probablement la plus importante étant que la miséricorde a pour source directe la religion ; il s'agit d'une notion biblique qui ne présente *à priori* aucun lien avec le domaine juridique. Il est vrai que certaines explications de la notion d'équité par des juristes contemporains de Shakespeare comme Christopher St. Germain, cité par Louise Halper¹⁰⁵ confondent l'équité avec la miséricorde, mais il n'en reste pas moins que les deux notions diffèrent, comme le rappelle notamment François Ost ¹⁰⁶ :

« De nombreux analystes relisent la pièce dans les termes d'un majestueux affrontement entre droit et équité (...) A mieux y regarder cependant, ce n'est pas d'équité qu'il est question dans la pièce (...) mais bien de Mercy, c'est-à-dire de grâce. La miséricorde nous propulse dans un au-delà de la justice et de la loi (...) »

D'autres notions voisines sont également mentionnées dans la pièce, telles que le « pardon » ou la « clémence ». Il semble cependant qu'à l'époque de Shakespeare, il était question de pardon ou de clémence lorsqu'il s'agissait de l'absolution d'un crime, en général un meurtre ou un assassinat, et c'est uniquement le prince ou le monarque qui avait le droit d'accorder une telle absolution du crime commis ¹⁰⁷ :

« pardon/clémence (A) Les pardons absolvait un criminel de la punition. Ils étaient typiquement donnés à ceux qui tuaient accidentellement (voir meurtre/homicide). »

Les tribunaux – même ceux jugeant en équité – ne pouvaient ni accorder le pardon ni la clémence à un accusé, malgré la tentative des jurés d'atténuer les peines jugées parfois trop sévères ¹⁰⁸ :

¹⁰⁵ Louise Halper, « Measure For Measure: Law, Prerogative, Subversion », *Cardozo Studies in Law and Literature*, Vol. 13, No. 2, Fall 2001, pp. 221-264. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/lal.1.2001.13.2.221>, p. 230.

¹⁰⁶ op.cit. p.110-111.

¹⁰⁷ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.252: “*pardon/clemency (A) Pardons absolved a convicted criminal from punishment. They were, for instance typically given to those who killed accidentally (see under murder/homicide)*”.

¹⁰⁸ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.252: “*pardon/clemency (...) No special pleading was possible in criminal law; a defendant must plead the general issue, guilty or not guilty (...) Juries were so likely to find means to minimize or forgive crimes, either at presentment or at trial, that some contemporaries of*

« Les jurés étaient si enclins à minimiser ou pardonner les crimes, soit à la présentation, soit au procès, que certains contemporains de Shakespeare sentirent le besoin d'insister sur le fait que la clémence était le fait du prince. Ils étaient contre l'usurpation d'une prérogative royale à octroyer le pardon. Malgré certaines affirmations contraires, la juridiction d'équité de la Cour de Chancellerie ne pouvait offrir de « pardon » pour les crimes. Le roi, ou plus rarement le parlement, accordait les pardons, et l'implication de la Chancellerie était purement administrative, exerçant sa fonction de secrétaire général de la couronne. »

On lit également sur la spécificité de la notion du « pardon »¹⁰⁹ :

« L'équité anglaise à l'époque de Shakespeare n'offrait pas de pardon pour les crimes. C'est uniquement en exerçant une de ses fonctions administratives en tant que secrétaire royal que le département de la Chancery pouvait accorder des pardons. Certains contemporains de Shakespeare insistaient que la clémence était le fait du prince. »

Si le pardon était le fait du prince, cela signifie que le doge ne pouvait ni pardonner Antonio d'avoir violé son obligation, ni tempérer la pénalité trop sévère prévue dans le contrat entre Shylock et Antonio. Venise étant une république et non une monarchie, le doge de Venise se devait de respecter les frontières de la loi, et ne pouvait aller au-delà de la loi même si son application devait mener à une situation injuste. Portia tente de persuader Shylock d'être miséricordieux car la loi – ou la pénalité prévue au contrat qui tient lieu de loi – ne peut être tempérée sans son accord. Ce n'est notamment pas le cas

Shakespeare felt a need to insist that clemency was a function 'only proper' to the prince' (...) Their objection was against usurpation of the royal prerogative power to grant pardon. Despite some claims to the contrary, the equity jurisdiction of the Court of Chancery could not offer 'pardon' for crimes. The king or more rarely parliament issued pardons, and Chancery's involvement was entirely administrative, exercising its function as a general secretariat to the crown".

¹⁰⁹ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p. 114 : *"Neither did English equity in Shakespeare's time offer free 'pardon for crimes. Only in exercising one of its administrative functions as a royal secretariat did the multifaceted Chancellor's department have to do with issuing pardons. Several contemporaries of Shakespeare saw clemency as a function only proper to the Prince (...)"*

dans *Mesure pour Mesure*, où le duc a le pouvoir de tempérer la loi et d'accorder la miséricorde, étant donné qu'il est le monarque et qu'il a les pleins pouvoirs ¹¹⁰ :

« L'action [dans Mesure pour Mesure] tout au long de la pièce établit que le duc est un prince qui légifère et que son autorité est absolue. Lui ou ses députés fonctionnent comme étant la loi. Il ne gouverne pas par des moyens que lui aurait accordé une cour de justice (...) Bien entendu, un bon roi ajustera ses actions en égard avec la loi. Mais il n'y est pas lié sinon par sa bonne volonté. »

Philippe Raynaud rappelle que le rôle prédominant de Portia qui implore la miséricorde de Shylock s'explique par le fait que le doge est impuissant pour tempérer la loi par l'équité ou pour accorder lui-même la miséricorde étant donné la forme du régime qui prévaut à Venise¹¹¹ :

« L'intervention décisive de Portia dans Le Marchand de Venise est due à l'échec du doge, qui vient lui-même de l'impossibilité de recourir à l'équité dans le régime républicain de Venise. À Venise, en effet, aucune autorité n'a le moyen de modifier un « décret » (decree), c'est-à-dire de faire une exception : l'équité est donc impossible et la seule alternative est entre la miséricorde et le respect de la lettre du contrat et de la loi. »

Il faut néanmoins rappeler qu'à l'époque de Shakespeare, des tribunaux avaient été créés avec la prérogative de pouvoir juger en équité, notamment lorsque l'application de la loi menait à une situation injuste et que « *les dommages civils (...) pouvaient suffire au dédommagement du créancier. Ce dernier se contentait dans ces conditions d'exiger 'équitable relief of the bond's penalty'* ¹¹² . » Spécificité du droit anglais, la question s'est néanmoins posée pour *Le Marchand de Venise* de savoir pourquoi Antonio n'a pas eu recours aux tribunaux jugeant en équité pour se sauver de l'application de la pénalité

¹¹⁰ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre précité de Constance Jordan, p.3 : *“The action [in MM] throughout the play establishes that the Duke is a prince-legislator and his authority is absolute; he (or his deputy) functions as the law; he does not govern by means provided by the institution of a court of law (...) [Admittedly] a good king will frame all his actions to be according to the Law; yet he is not bound thereto but of his good will”.*

¹¹¹ Ph. Raynaud, Cours sur Shakespeare et le Droit, op.cit.

¹¹² F. Ost, op.cit., p.110-111.

excessive. L'omission de toute mention de l'équité et des tribunaux jugeant en équité du *Marchand de Venise* a été remarquée par les critiques de Shakespeare ¹¹³ :

« MM [Mesure pour Mesure] et Le Marchand de Venise sont des pièces dans lesquelles le thème supposé "équité/loi" a fait couler beaucoup d'encre, bien qu'aucune d'entre elles ne contienne d'allusion à la Chancellerie ou à d'autres tribunaux d'équité, ni à aucune représentation explicite des principes ou procédures d'équité. Le rapport entre Le Marchand de Venise et la notion d'équité est rendue complexe, à cause de l'absence dans cette pièce de toute référence à un tempérament équitable d'une obligation conditionnelle injuste, tempérament admis et en vogue du temps de Shakespeare. Malgré de nombreuses lectures qui trouvent les concepts d'équité d'une importance cruciale pour la pièce, ce qui est remarquable d'un point de vue légal est qu'aucun tempérament équitable dans le contrat de Shylock n'est mentionné durant la scène de son procès ou ailleurs (...) Aucune raison pour cette omission n'est convenable. »

L'équité, notion distincte de la miséricorde, se définit, selon une conception moderne du droit par "le principe modérateur du droit objectif (lois, règlements administratifs) selon lequel chacun peut prétendre à un traitement juste, égalitaire et raisonnable"¹¹⁴. De cette idée que la loi était parfois trop sévère et qu'il fallait la tempérer, sont nés dans l'Angleterre de Shakespeare des tribunaux distincts des tribunaux de droit commun, qualifiés de « *Courts of the King's conscience* » (les tribunaux de la conscience du roi)¹¹⁵

¹¹³ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.113: "MM and MV are playtexts in which a supposed 'equity versus law' theme has been much discussed, although neither contains any allusion to Chancery or to other equity courts, nor any explicit representation of equity principles or procedures. The relation of equity with MV is made complex, however, because of the absence in that play of any reflection of the equitable relief from an unfair conditional ('double') bond that was available and well known to be in Shakespeare's time (see under bond). Despite very numerous readings that find concepts of equity crucially relevant to the play, what is most notable legally is that no equitable relief from Shylock's bond is mentioned during the trial scene or elsewhere (this is noted in: Pollock, 1914, p. 175; Windolph, 1956, p. 55; Denning, 1986, p.30 ; Sokol, 1992; Holmer, 1995, pp 212-13, 327-9; White, R.S., 1996, p. 164). No single reason for this omission has been agreed ».

¹¹⁴ <https://www.dictionnaire-juridique.com/definition/equite.php>.

¹¹⁵ L'expression apparaît à plus d'une reprise ; voir sur ce point, ainsi que sur l'étendue de l'atténuation de la loi par le juge de l'équité, Rebecca Lemon, op.cit., p.556-7: "Specifically, as William Lambard and Christopher St German both explore, the court of Chancery allowed a judge, according to his conscience, to free a petitioner trapped by the letter of the law: Chancery, Lambard writes, 'doth so cancell and shut up the rigour of the generall Law, that it shall not breake forth to the hurt of some one singular Case and person. Lambard's claim, that equity can 'cancel' and 'shut up' the general law might sound like reckless

et qui avaient pour fonction de juger en équité, lorsque les conséquences de l'application de la loi étaient trop rigoureuses ¹¹⁶ :

« La pensée juridique médiévale semble ne pas avoir considéré la common law et l'équité comme des corps de règles distincts (...) A partir du 16ème siècle, une base théorique distincte fut proposée pour l'équité. Le point de vue général de l'époque semblait admettre que toute règle générale doit mener à une situation d'injustice dans certains cas, et donc que l'application de la loi positive est sujette à un certain pouvoir de dispense dans l'intérêt de la haute justice (...) ; Selon S.F.C Milsom, l'unique innovation anglaise fut d'instituer les systèmes d'équité et de common law comme des entités de droit séparées (...) »

Il est intéressant de noter que l'époque de Shakespeare a connu plus d'une catégorie de tribunaux et le système judiciaire anglais avait effectué une séparation entre trois principaux types de tribunaux : les tribunaux qui jugeaient en droit ou les tribunaux de *common law* , les tribunaux ecclésiastiques, et ceux qui jugeaient en équité que l'on vient d'évoquer, dits également « *Courts of Chancery* » ou *Cour de la Chancellerie*. L'époque de Shakespeare était une époque qualifiée de « *litigious* »¹¹⁷ ou « litigieuse » et a connu un grand nombre de procès. La multiplicité des tribunaux, auxquels différentes prérogatives étaient attribuées a créé une situation de rivalité ou de concurrence entre ces différentes sortes de tribunaux, et les tribunaux jugeant en équité semblent avoir été parmi les plus influents ¹¹⁸ :

suspension of legal precedent. But J.H Baker explains the process this way: 'The chancellor [in the equity court] came not to destroy law, but to fulfill it by ordering what conscience demanded. In doing so, he did no thwart the common law, because the law did not forbid the conscientious result. Thus judges were not to deviate significantly from positive law but instead temper it in extraordinary cases.'

¹¹⁶ B.J Sokol and Mary Sokol, op.cit., p. 113: "*Medieval legal thinking appears not to have considered that common law and equity were separate bodies of rule (Post, 1983, pp 83-4). But by the sixteenth century a distinct theoretical basis was propounded for equity. The generally accepted view was that 'any general rule must work injustice in particular cases, and therefore that the application of positive law should be subject to some dispensing power in the interest of higher justice' (...); according to S.F.C. Milsom, the unique English innovation was the institution of a system of equity and a system of common law as separate bodies of rule (Milsom, 1981, pp 88-91).*"

¹¹⁷ B.J et Mary Sokol, op.cit. Introduction, p.1.

¹¹⁸ Paul Raffield, « The Trials of Shakespeare: Courtroom Drama and Early Modern English Law », *Law and Humanities*, Vol. 8, No. 1, 2014, pp. 53-76. En ligne: https://www.academia.edu/31466576/The_Trials_of_Shakespeare_Courtroom_Drama_and_Early_Modern_English_Law, p.53: "*The Elizabethan era was a litigious age, and by the 1590s the two principal courts*

« L'ère élisabéthaine était une époque litigieuse, et à partir des années 1590, les deux principaux tribunaux de common law, la Cour du King's Bench et la Cour des Common Pleas, se faisaient concurrence, surtout depuis l'essor du droit des contrats commerciaux. Il s'agissait d'une rivalité entre les cours au sein d'une même juridiction, celles de droit commun. Le principal facteur de complication dans le système juridique anglais pendant cette période était la compétence déclarée d'autres cours pour se prononcer sur des actions en justice. Celles qui étaient de loin les plus influentes (à la fois en termes juridiques et politiques) étaient les tribunaux ecclésiastiques et la Cour de Chancellerie. »

Les tribunaux ecclésiastiques quant à eux ont connu un essor important durant cette période, ce qui a contribué à attiser la rivalité avec les autres tribunaux surtout que ces tribunaux ecclésiastiques appliquaient un droit étranger, à savoir le droit civil romain ¹¹⁹ :

« La principale source de mécontentement face aux litiges de plus en plus nombreux dont étaient saisis les tribunaux ecclésiastiques (spécialement ceux de la Cour de High Commission) était le fondement de ces institutions dans une juridiction étrangère : le droit civil. »¹²⁰

of common law—the Court of King's Bench and the Court of Common Pleas—were competing with each other for business, especially in the burgeoning area of contract law. Theirs was a rivalry played out between courts within the same jurisdiction, that of the common law. The major complicating factor in the English juridical process during this period was the professed competence of alternative courts to determine legal actions. By far the most influential of these (both in juridical and political terms) were the ecclesiastical courts and the Court of Chancery”.

¹¹⁹ Sur l'introduction du droit romano-germanique en Angleterre, v. par ex. Rebecca Lemon, op.cit., p.557: *“Civil law training and practice flourished after Henry VIII's split with Rome, as ecclesiastical courts turned from canon law (the ecclesiastical law of the Catholic Church) to civil law instead”.* Pour un aperçu rapide de la différence entre le droit civil et le droit anglo-saxon, v. par exemple, Rebecca Lemon, op.cit. p.557: *“Practised throughout continental Europe, civil law emerged out of written Roman traditions, and was codified by the emperor Justinian in the monumental Corpus Juris Civilis. Unlike the common law, then, civil law was written and international. It relied not on judicial precedent but on code for its legal authority”.* V. également, sur le désir de certains d'introduire le droit romano-germanique en Angleterre, Joel Wickwire, « Providence and Law in Shakespeare » (article non daté). En ligne: https://www.academia.edu/35177547/Providence_and_Law_in_Shakespeare. p.1: *“(…) Julia Briggs writes, “the philosopher and jurist Francis Bacon fought a lifelong battle for the adoption of the rational, codified system of Roman law in England, but was defeated by the respect for common law (Briggs, pg. 4)”.*

¹²⁰ P. Raffield, « The Trials of Shakespeare: Courtroom Drama and Early Modern English Law », op.cit., p.54: *“The primary source of discontent with the expansive claims of the ecclesiastical courts (especially those of the Court of High Commission) was the foundation of these institutions in a foreign jurisdiction: the civil law”.*

Face à cette concurrence entre les différents tribunaux, et l'influence des tribunaux jugeant en équité, les critiques se sont demandé si l'omission de ces tribunaux de la pièce était délibérée par Shakespeare, qui aurait ainsi pris une position indirecte par rapport à ce débat ¹²¹ :

« Une des questions essentielles par rapport au *Marchand de Venise* est si la loi représentée dans les pièces considère la possibilité de ne pas exiger la pénalité à Antonio, ou un recours en équité, et sinon, pourquoi. »

François Ost rappelle que Mark Andrews – auteur du célèbre article *Law versus Equity in the Merchant of Venice* en 1965 – fait partie des juristes qui ont mis en relief cette question de savoir si « *Shakespeare prendrait part au débat qui agitait son époque et plaiderait pour l'intervention des cours d'équité (...).* »¹²² La conjoncture politique de l'époque permet de comprendre l'importance de cette question : en effet, la raison véritable pour laquelle les tribunaux jugeant en équité ont été créés n'est pas purement juridique et dans le seul et unique souci de rendre une bonne justice lorsque la loi était trop rigoureuse. Il s'agissait pour le roi – à travers la création de ces tribunaux jugeant en équité – de s'octroyer des prérogatives supplémentaires et de renforcer son pouvoir. Il suffit de relire ce que le roi Jacques 1^{er} a affirmé au sujet des tribunaux jugeant en équité,

Rappelons à ce titre que c'est que la loi civile d'inspiration romaine qui semble inspirer la loi qui s'applique au procès entre Shylock et Antonio dans *Le Marchand de Venise*. On aurait pu se demander d'un point de vue purement processuel si les tribunaux qui auraient dû juger de l'affaire n'auraient pas dû être les tribunaux ecclésiastiques. Or cette question est dénuée d'importance tout d'abord parce que le procès a lieu à Venise et non en Angleterre, et surtout parce qu'on peut supposer que Shakespeare ne tenait pas à faire une application exacte de la loi vénitienne de l'époque ou même de la loi anglaise de l'époque ; le droit évoqué dans la pièce est certainement en partie le résultat de l'imagination littéraire de Shakespeare, ce qui ne nie pas son exactitude par rapport au droit positif de l'époque. En effet, dans son article précité, Richard A. Posner imagine que le jugement de Shylock ferait l'objet d'un recours en appel et que lui, l'auteur de l'article, serait le juge qui doit se prononcer sur l'appel. Voici ce que Posner dit par rapport au droit qu'il appliquerait dans la procédure d'appel (op.cit., p. 2): "*La loi que j'applique dans mon opinion judiciaire est la loi décrite dans la pièce, qui est un amalgame de la loi anglaise de la fin du 16ème siècle et de la loi vénitienne imaginée.*" ("*The law that I apply in my judicial opinion is the law described in the play, which is an amalgam of late sixteenth-century English law and imaginary Venetian law.*")

¹²¹ B.J et Mary Sokol, op.cit. p.40: "*A crucial question about MV is whether the law represented in the play considers non-enforcement or equitable relief for Antonio and if it does not, why.*"

¹²² op.cit., p.110-111.

pour comprendre que ces tribunaux ont été créés pour permettre au roi d'exercer son pouvoir tout en échappant à l'autorité de la loi ¹²³ :

« En résumé, le pouvoir du roi était en dehors de la loi, comme Jacques 1^{er} l'a lui-même écrit : 'Je ne suis soumis qu'à l'autorité divine'. Selon Jacques 1^{er}, la 'prérogative absolue' de la couronne ne pouvait faire l'objet de discussions de la part d'avocats, ni était-il admis qu'elle soit remise en question'. La prérogative du roi de créer des tribunaux a donné corps à ce pouvoir dont il jouissait, à savoir les tribunaux jugeant en équité qui ont octroyé 'un droit qui prend en compte toutes les circonstances particulières de l'acte juridique, tempéré à son tour par la miséricorde' selon les mots du savant Tudor, Christopher St. Germain. »

Les tribunaux de *common law* limitaient le pouvoir du roi en soumettant la résolution des litiges à l'autorité de la loi ; c'est pour se libérer des frontières de la loi dans l'exercice par le prince de l'autorité judiciaire que les tribunaux jugeant en équité ont donc été créés. Ces tribunaux constituaient des *« alternatives discrétionnaires au jugement de droit commun (...) L'équité, dit le Chancelier Nottingham, est une dispense arbitraire administrée par le Chancelier au nom du roi en tant que confiance spéciale confiée au roi et dont le pouvoir est absolu et illimité. »* ¹²⁴

Cette dualité des tribunaux qui reflétait un conflit politique entre le roi et le parlement a mené à un rapport parfois difficile entre les deux juridictions. Les tribunaux jugeant en équité, forts du soutien du monarque, pouvaient aller pour asseoir leur pouvoir, jusqu'à interdire à d'autres tribunaux de juger d'une affaire, et se réserver la prérogative de

¹²³ Louise Halper, op.cit., p.230: "In short, the king's power was outside the law and, as James himself wrote: "I have only God to answer to". According to James, the "absolute prerogative" of the crown was "no Subject for the tongue of a Lawyer, nor... lawful to be disputed". It was the king's prerogative to create courts which would embody this power - the courts of equity which provided "a right wisdom that considereth all the particular circumstances of the deed, the which also is tempered with the sweetness of mercy," in the words of the Tudor jurist, Christopher St. German".

¹²⁴ Louise Halper, op.cit., p. 230: "These courts (...) all posed discretionary alternatives to common-law adjudication. Indeed, the jurisdiction of equity courts had doubled during Elizabeth's reign and increased by half again in James' first ten years on the throne. Equity, said Chancellor Nottingham, is an arbitrary dispensation administered by the chancellor in the King's name as a special trust committed to the king, the power of which court is absolute and unlimited".

résoudre certains litiges. Ceci a mené à augmenter leur influence notamment à travers le grand nombre de litiges dont ils se sont saisis, et qui aurait doublé durant la deuxième partie du seizième siècle. Cependant, cette prérogative que les tribunaux jugeant en équité se sont réservés était souvent arbitraire, et traduisait en réalité l'élargissement de l'autorité judiciaire et du pouvoir du roi ¹²⁵ :

« La réforme des Cours de Chancellerie est intervenue à un moment critique de l'histoire judiciaire. Le nombre de cas dont était saisie la Cour de Chancellerie avait plus que doublé dans les années 1550 à 1595. L'injonction du Chancellor pour prévenir les parties de paraître devant d'autres tribunaux, et de voir leurs affaires transférées à la Cour de Chancellerie, devenait de plus en plus fréquente, sans qu'il y ait une intention claire et certaine qui justifierait une telle décision. »

Le nombre de tribunaux jugeant en équité s'est par ailleurs élargi, et au moins deux autres tribunaux ont été investis de cette prérogative, *la Court of Requests* et *la Star Chamber* ¹²⁶. Cette rivalité entre les tribunaux de *common law* et les tribunaux jugeant en équité a donné lieu à une controverse juridique importante. En effet, on s'est demandé si les tribunaux jugeant en équité pouvaient être considérés comme ayant une suprématie sur les tribunaux de droit commun. L'importance de la question résidait notamment dans l'étendue des pouvoirs du roi : pouvait-il aller jusqu'à rendre obsolète une décision rendue par les juges de la *common law*, et imposer sa propre décision dans l'affaire ?

«Le conflit a été élargi à la question générale concernant la 'suprématie' des Cours de Chancellerie et King's Bench (...) Les personnes favorables aux Cours de Chancellerie arguaient que la Chancellerie était la cour où le roi exerçait son pouvoir, que c'était la cour

¹²⁵ Louis A. Knafla, *Law and Politics in Jacobean England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p.158: "*Chancery reform came at a critical period in the history of the court. The number of cases that came before the Chancery had more than doubled in the years 1550 to 1595. The Chancellor's injunction to prevent parties from appearing in other courts, and to have their causes transferred to the Court of Chancery, was being used more frequently and without a clearly fixed intent*". V. les pages 159 à 181 sur le rapport entre la *common law* et les tribunaux jugeant en équité.

¹²⁶ Louise Halper, op.cit., p. 230: "*These courts began with Chancery and came to include the Court of Requests, the Star Chamber made up on the King's Council, Exchequer and other "quasi-administrative courts ... Indeed, the jurisdiction of equity courts had doubled during Elizabeth's reign and increased by half again in James' first ten years on the throne*".

*la plus importante, et que résoudre le litige entre les parties en lui donnant une solution équitable était un droit 'coutumier ancien' du roi. »*¹²⁷

Ces affirmations montrent qu'il semble que les tribunaux jugeant en équité pouvaient émettre l'injonction de leur transférer les affaires dont étaient saisis les tribunaux de droit commun. Cependant, il n'est pas clair si, une fois une décision rendue par les tribunaux de droit commun, elle pouvait faire l'objet d'une révision par les tribunaux jugeant en équité, afin de tempérer le jugement rendu par les tribunaux de droit commun en application d'une loi jugée trop sévère. Il s'agit en effet de deux situations différentes d'un point de vue processuel : réviser un jugement déjà rendu n'est pas équivalent à juger une affaire en cours, avant la clôture de l'affaire. Par ailleurs, si les tribunaux jugeant en équité pouvaient aller jusqu'à modifier une décision rendue par les tribunaux de droit commun, cela signifie qu'ils agissaient comme des tribunaux « supérieurs », ou comme des tribunaux de « second degré » qui auraient donc une suprématie sur les tribunaux de droit commun et un droit de révision des décisions rendues par eux. François Ost considère notamment que les tribunaux jugeant en équité possédaient la prérogative d'effectuer une révision des jugements rendus par les tribunaux de *common law* ¹²⁸ :

« Dans un deuxième sens, plus technique, l'équité s'entend de la justice rendue par la Chancery Court, sous l'autorité du Chancellor, dans le but de tempérer la rigueur des décisions des cours de common law. »

La question reste ouverte, mais en tout état de cause, la rivalité entre les différentes juridictions de l'époque ainsi que l'augmentation importante des cas de transfert des affaires devant les tribunaux jugeant en équité, créait une situation d'instabilité judiciaire. Il est important de noter aussi que les tribunaux jugeant en équité ne rendaient pas toujours des décisions justes et satisfaisantes. Ces tribunaux pouvaient parfois aller

¹²⁷ L. Knafla, op.cit., p.159-160: "(...) The dispute was enlarged to general statements regarding the 'supremacy' of the courts of Chancery and King's Bench (...) Penned by the hands of 'Chancery-men', they argued that the Chancery was the King's prerogative court, the highest court in the realm; and that giving equitable relief to parties after verdict at common law was an 'ancient customary' right'".

¹²⁸ op.cit., p.110-111.

jusqu'à abuser du pouvoir qui leur était donné d'aller au-delà de la loi pour tempérer ses excès, au point où ces tribunaux sont devenus synonyme de la tyrannie exercée par le roi dans le domaine de la justice ¹²⁹ :

« La Cour la plus notoire du pays, la Star Chamber, avait originairement servi, comme la Cour de Chancellerie, d'une cour jugeant en équité. Cependant, à partir de la période moderne, la Star Chamber est devenue associée à l'exercice de prérogatives souveraines au-dessus de la loi, au point où le mot Star Chamber est devenu synonyme de pouvoir tyrannique, et ses jugements rendus par caprice de souveraineté. »

Ce n'est qu'au moment où le conflit politique entre le roi et le parlement a pris fin que les tribunaux jugeant en équité ont cessé d'exister ¹³⁰ :

« La révolution a mis un terme à la distinction entre l'autorité de la loi et les prérogatives du roi. Le Commonwealth a aboli les tribunaux de Star Chamber et a transformé les Cours de Chancellerie en une commission (...) alors que la cour jugeant en équité a volontairement réduit son pouvoir de discrétion et a conformé la majorité de sa jurisprudence aux tribunaux de common law. »

La controverse était donc importante, et *Le Marchand de Venise* illustre un cas type où les parties auraient saisis les tribunaux jugeant en équité dans l'Angleterre de Shakespeare. En omettant de faire mention des tribunaux jugeant en équité dans une pièce où le conflit tourne autour du tempérament d'une loi trop sévère, Shakespeare aurait-il pris parti par rapport au conflit qui existait en Angleterre entre les différents tribunaux ? Un article de B.J Sokol et Mary Sokol intitulé "*Shakespeare and the English*

¹²⁹ R. Lemon, op.cit., p.556, footnote 6: "The country's most notorious court, the Star Chamber, had originally served like Chancery as an equity court. By the early modern period, however, Star Chamber became associated instead with the exercise of sovereign prerogative over and above the law to the point that Star Chamber is a term synonymous with tyrannical rule and judgments delivered through sovereign caprice".

¹³⁰ L. Halper, op.cit., p. 251: "The distinction between law and prerogative was ended by revolution. The Commonwealth abolished the Star Chamber and turned Chancery into a Commission (...) while the court of equity voluntarily curbed its own discretion and conformed much of its jurisprudence to the courts of common law".

Equity Jurisdiction – The Merchant of Venice and the Two Texts of King Lear”¹³¹ confirme qu’en réalité, Shakespeare ne cherche pas dans *Le Marchand de Venise* à évoquer les failles du système judiciaire de l’époque ni la rivalité entre les différents tribunaux.

Cet article se base sur la chronologie des événements pour démontrer que l’intention de Shakespeare dans *Le Marchand de Venise* n’aurait logiquement pas pu porter sur une critique des juridictions anglaises de l’époque et du conflit entre les juridictions de droit commun et celles jugeant en équité. En effet, à travers une étude détaillée, l’article parvient à démontrer que *Le Marchand de Venise* a été écrit avant la crise de rivalité qui a éclaté entre les tribunaux de droit commun et les tribunaux jugeant en équité. Dès lors, il est impossible de considérer que *Le Marchand de Venise* avait pour but d’adresser ou de traiter, même implicitement, ce conflit entre les juridictions. Cet article compare *Le Marchand de Venise* au *Roi Lear*, pièce qui a succédé au *Marchand de Venise* et qui a été écrite et publiée en pleine crise entre les tribunaux de *common law* et d’équité. Selon cet article, Shakespeare aurait fait exprès de ne pas mentionner ces tribunaux dans *Le Roi Lear* justement pour éviter d’évoquer un sujet controversé. Il est donc difficile de croire que Shakespeare aurait omis de mentionner ces tribunaux dans *Le Roi Lear* alors que la crise entre les différentes juridictions était à son apogée, et que dans *Le Marchand de Venise*, écrite avant *Le Roi Lear*, donc avant l’éclatement du conflit, Shakespeare aurait cherché à prendre une position par rapport à ce conflit.

En somme, *Le Marchand de Venise* ne semble pas s’intéresser aux tribunaux jugeant en équité, ni au conflit entre les différentes juridictions de l’époque et c’est pour cela qu’Antonio n’a pas eu recours à ces tribunaux pour tempérer la pénalité.

Il est intéressant de noter à ce titre que le conflit entre les différentes juridictions a eu des conséquences sur les règles de compétence dont devaient se soucier les parties au moment d’intenter leur procès. Ces conséquences se sont manifestées dans plusieurs

¹³¹ The Review of English Studies, New Series, Vol. 50, No. 200, November 1999, pp. 417-439. En ligne: <http://www.jstor.org/stable/517390>.

domaines du droit, y compris dans le domaine contractuel, chacun de ces tribunaux ayant une compétence différente pour connaître des demandes qui leur étaient présentées. En effet, une même demande en matière contractuelle ne pouvait être introduite à la fois devant les tribunaux jugeant en droit et ceux jugeant en équité ; il semble que les tribunaux jugeant en droit traitaient principalement des demandes de compensation ou de dommages-intérêts en cas de violation d'un contrat par une des parties contractantes et que les tribunaux jugeant en équité traitaient quant à eux des demandes d'exécution en nature du contrat, c'est-à-dire des demandes qui tendaient à obtenir autant que possible l'exécution de l'obligation principale du contrat.

En appliquant ce principe au *Marchand de Venise*, il semble que la demande de Shylock qui tend à l'exécution de la pénalité pour violation par Antonio de son obligation principale de rembourser le prêt à l'échéance, aurait été présentée devant les tribunaux jugeant en droit. Par contre, Bassanio et Portia ayant proposé de rembourser le prêt à Shylock, majoré d'un certain montant qui aurait largement couvert les intérêts moratoires, une telle demande aurait pu être qualifiée d'une demande d'exécution en nature du contrat de prêt, et aurait pu être présentée devant les tribunaux jugeant en équité ¹³² :

« L'action intentée par Shylock est une action pour violation du contrat. La dette d'Antonio est fondée sur un document officiel, et toute demande subséquente formulée par Shylock aurait été entendue par une cour jugeant en common law, spécifiquement la Cour des Common Pleas ; pourtant il faut noter que si un demandeur a demandé l'exécution d'une obligation contractuelle (plutôt que des dommages-intérêts pour violation du contrat), alors la réparation aurait été décidée par la Cour de Chancellerie. »

¹³² Paul Raffield, « The Trials of Shakespeare: Courtroom Drama and Early Modern English Law », op.cit., p. 56: "Shylock's is an action for breach of contract. Antonio's debt is founded on a document under seal, and any subsequent cause of Shylock's would have been heard in a court of common law, specifically the Court of Common Pleas; although it must be noted that if a plaintiff sought specific performance of a contractual term (rather than damages for breach of contract), then the remedy lay in the Court of Chancery".

Le fait que Shakespeare ait mis en scène un seul procès, contenant toutes ces demandes, présentées devant le même doge, est déjà un indice incontournable qu'il ne s'agissait pas dans cette pièce de mettre en scène la rivalité entre les différents tribunaux de l'époque. Ceci confirme l'analyse de B.J et Mary Sokol, que Shakespeare ne cherchait pas à renvoyer une image du conflit qui existait dans le système judiciaire anglais de son époque entre les tribunaux de droit commun et ceux jugeant en équité.

Par ailleurs, comme l'affirme P. Raffield, la pièce représente un exemple d'absence d'équité, il est donc difficile de comparer – comme certaines critiques l'auraient fait – l'intervention de Portia et son opposition à l'argumentation legaliste de Shylock, au conflit entre les tribunaux de droit commun et les tribunaux jugeant en équité ¹³³ :

« Dans *Le Marchand de Venise*, l'introduction de Portia (déguisée en Balthazar) au procès d'Antonio, et principalement sa méditation sur « la qualité de la miséricorde » (4.1.180), a eu tendance à jeter dans la boue les venelles juridiques d'après certaines critiques, démontrant ce que Dennis R Klinck décrit comme 'une faille apparente entre la subjectivité de la conscience et la nécessaire objectivité de la loi'. Il est incorrect de dire que la participation de Portia au procès représente un conflit entre les tribunaux de droit commun et ceux d'équité dans l'Angleterre élisabéthaine. En effet, Gary Watt va jusqu'à plaider que *Le Marchand de Venise* n'est pas un exemple d'équité. C'est au contraire un exemple d'absence d'équité (...) Bien sûr, EFJ Tucker a raison d'affirmer que dans l'Acte 4, scène 1 du *Marchand de Venise*, rien qui ressemble de loin à ce procès n'a jamais eu lieu à Westminster Hall :¹⁴ La salle d'audience dans *Le Marchand de Venise* est un hybride

¹³³ Paul Raffield, « The Trials of Shakespeare: Courtroom Drama and Early Modern English Law », op. cit. p.56: "In *The Merchant of Venice*, the introduction of Portia (disguised as Balthazar) into the trial of Antonio, and especially her meditation on 'The quality of mercy' (4.1.180), has tended to muddy the juridical waters for some critics, demonstrating what Dennis R Klinck describes as 'the apparent rift between the subjectivity of conscience and the necessary objectivity of law'. It is incorrect to state that Portia's participation in the trial represents 'a conflict between the courts of law and of equity (chancery) in Elizabethan England'. Indeed, Gary Watt goes so far as to argue that '*The Merchant of Venice* is not a study in equity; it is a study in the absence of equity' (...) Of course, EFJ Tucker is correct to state of Act 4, Scene 1 of *The Merchant of Venice* that 'nothing remotely resembling this trial ever took place at Westminster Hall':¹⁴ the courtroom in *The Merchant* is an imaginary hybrid, which draws upon aspects of both the Court of Common Pleas and the Court of Chancery".

imaginaire qui tire des leçons des deux cours de justice, celle des Common Pleas et celle de la Chancellerie. »

Le tribunal saisi de l'affaire opposant Shylock à Antonio n'est donc pas un tribunal jugeant en équité, et le doge, lié par sa fonction de juge dans la république de Venise, est tenu de trouver la solution au litige sans dépasser les frontières de la loi, c'est-à-dire de la pénalité prévue au contrat de prêt. Ceci explique que Portia reconnaît dans un premier temps que la demande de Shylock est en conformité avec la pénalité prévue au contrat de prêt. Portia et Shylock sont d'accord sur une chose, si Shylock refuse la miséricorde, le contrat doit être appliqué :

SHYLOCK.- *« J'ai informé Votre Grace de mes intentions
Et j'ai fait le serment, par notre saint sabbat,
D'avoir mon dû et le dédit de mon contrat.
Si vous le refusez, que le péril menace
Votre charte et les libertés de votre ville ! »*¹³⁴
(MV 4.1.34-38)

PORTIA. – *(à Antonio) « Reconnaissez-vous ce contrat ?*
ANTONIO. – *Oui.*
PORTIA. – *Il faut donc que le Juif soit miséricordieux. »*¹³⁵
(MV 4.1.176-8)

Portia introduit la miséricorde comme seul moyen de sauver la vie d'Antonio. Son monologue sur la miséricorde, parmi les plus célèbres de la pièce, oppose la miséricorde à la justice. Portia met les deux notions face à face, sous entendant que l'une exclut

¹³⁴ Texte original en anglais: *"I have possessed your grace of what I purpose, / And by our holy Sabbath have I sworn / To have the due and / If you deny it, let the danger light / Upon your charter and your city's freedom."*

¹³⁵ Texte original en anglais: *"Portia. Do you confess the bond? / Antonio. – I do. / Portia. – Then must the Jew be merciful."*

l'autre et que si justice doit être rendue, elle irait nécessairement à l'encontre de la miséricorde ¹³⁶ :

PORTIA. – « (...) *Donc, Juif, quoique tu réclames justice, considère
Que si justice suivait son cours, nul d'entre nous
Ne serait sauvé (...) J'ai parlé de la sorte
Pour atténuer la justice de ta demande,
Car si tu la poursuis, cette cour rigoureuse
De Venise devra condamner ce marchand. »*
(MV 4.1.191-9)

Si Shylock refuse la miséricorde, Antonio devra mourir. Voilà l'équation que pose Portia. Soit Shylock fait preuve de posséder des qualités divines, car « *la miséricorde peut sembler supérieure à la justice comme l'amour (agapè) est supérieur à la loi* »¹³⁷, soit Antonio périra. L'approche de Portia est donc radicale : Antonio doit mourir en vertu du contrat, ou bien le contrat est à mettre de côté et à remplacer par une notion *praeter legem*, qui relève de l'ordre du divin.

En effet, Portia semble poser la miséricorde non comme un tempérament à une loi trop sévère, mais sa tirade va manifestement plus loin, et pose la miséricorde comme une alternative à l'application de la loi. Il s'agit donc moins d'une notion qui viendrait tempérer la loi trop rigoureuse, et plus d'une notion qui viendrait remplacer la loi et la justice, comme l'amour remplacerait la justice.

Cette recherche de Portia – qui serait dans l'apparence louable, car condamner à mort un emprunteur pour avoir tardé à rembourser le prêt est en effet excessif – soulève néanmoins une première question du point de vue de la sécurité juridique et de la

¹³⁶ Texte original en anglais: "Therefore, Jew, / Though justice be thy plea, consider this, - / That in the course of justice, none of us / Should see salvation (...) / I have spoke thus much, / To mitigate the justice of thy plea, / Which if thou follow, this strict court of Venice / Must needs give sentence 'gainst the merchant there."

¹³⁷ Philippe Raynaud, « L'équité Shakespearienne », *Institut Michel Villey*, folio 49, 2011, pp.47-57. En ligne : https://www.droitphilosophie.com/upload/files/pdf/14108048723Villey_1a266Raynaud.pdf, p.49.

prévisibilité des parties en matière contractuelle. En effet, quelle serait la valeur de la loi ou du contrat conclu entre les parties si lors de la survenance d'un litige, il s'agit – afin de résoudre le litige – de persuader le demandeur de se désister de son droit d'appliquer la loi ou d'exécuter le contrat ? Portia a raison de considérer que la demande de Shylock d'obtenir l'exécution de la pénalité est « étrange »¹³⁸. Or l'étrangeté de la demande de Shylock, qui s'explique surtout par son insistance à tuer Antonio plutôt que de recouvrir l'argent prêté, ne doit pas s'étendre à considérer qu'il est étrange à un demandeur de solliciter du juge l'exécution du contrat. Shylock a bien raison lorsqu'il affirme au début du procès qu'il ne commet aucun tort lorsqu'il sollicite l'exécution du contrat : “*What judgment shall I dread, doing no wrong ?*”¹³⁹ (« *Quel jugement craindrai-je, n'ayant rien fait de mal ?* »). Décourager un demandeur d'intenter une action en justice contre son débiteur défaillant signifierait l'encourager à se faire justice soi-même.

Demander à Shylock de se désister de son droit soulève par ailleurs une autre controverse juridique. Le juge doit être en mesure de trancher lui-même le litige, il s'agit de son *imperium*, pouvoir associé à sa fonction de juge et symbolisé par le glaive, à côté de la balance qui symbolise l'équité et la justice. La première approche adoptée par le doge et par Portia, à savoir de solliciter la bonne conscience du demandeur pour résoudre le litige, s'apparente à un désistement de la part du doge de son pouvoir de trancher le litige. Ce désistement par le doge de son *imperium* a pour conséquence de faire de Shylock à la fois le demandeur et le vrai juge du procès. En effet, dans cette approche adoptée au début du procès par Portia et le doge, c'est la décision de Shylock de renoncer ou non au procès qui serait en mesure de mettre fin au litige. C'est le début de la ruse de Portia, octroyer en premier lieu un pouvoir démesuré à Shylock, pouvoir qui se retournera finalement contre lui, comme si, en refusant la miséricorde, Shylock aurait raté l'opportunité que les Vénitiens lui aurait offerte pour leur ressembler. Cette opportunité ratée, Shylock subira une punition sévère.

¹³⁸ MV 4.1. 172: “*Of a strange nature is the suit you follow*”.

¹³⁹ MV 4.1.88.

Comme R. Lemon l'a bien rappelé, du moment que les citoyens vénitiens accusaient Shylock de transgresser l'humain et la loi biblique, il était certain qu'ils n'allaient pas lui accorder sa demande d'obtenir l'exécution du contrat ¹⁴⁰. C'est bien la stratégie de Portia : puisque Shylock refuse de se montrer miséricordieux, il ne pourra pas espérer obtenir l'exécution de son contrat. Le doge avait déjà annoncé ce piège, lorsqu'il demande à Shylock comment il pourrait espérer que l'on soit miséricordieux avec lui, si lui ne sait pas faire preuve de miséricorde « *How shalt thou hope for mercy, rendering none ?* » (« *Quel espoir de miséricorde sans qu'on la fasse ?* ») ¹⁴¹

Lorsque Shylock, à la fin du procès, réalisant qu'il a été pris au piège finit par se désister de sa demande d'exécuter la pénalité et demande qu'on lui donne le triple du montant du prêt « *I take this offer then ; pay the bond thrice, and let the Christian go* », (« *Alors, je prends cette offre, Payez trois fois mon dû et que le chrétien soit libre* ») ¹⁴² Portia refuse cette demande : « *Soft ! The Jew shall have all justice : - soft ! – no haste : - He shall have nothing but the penalty* » (« *Doucement, le Juif aura toute la justice. Doucement, pas de hâte. Il n'aura rien que la pénalité* ») ¹⁴³ ou encore, un peu plus loin « *He hath refus'd it in the open court: He shall have merely justice, and his bond* ». (« *il l'a refusé devant la cour, publiquement. Il aura seulement la justice et son contrat.* ») ¹⁴⁴ Shylock est puni d'avoir refusé de se montrer miséricordieux envers Antonio, non seulement sa demande d'exécuter la pénalité est refusée, mais en plus il est dépouillé de son droit d'obtenir le remboursement de l'argent prêté. Cette punition de Shylock résulte directement de l'introduction par Portia de la notion de miséricorde au début du procès, la punition de Shylock s'expliquant par une approche moralisante des Vénitiens à l'égard de l'usurier juif. La vie d'Antonio pouvait-elle être sauvée sans avoir recours à la notion de miséricorde ?

¹⁴⁰ V. *supra*, p. 67

¹⁴¹ MV 4.1.87.

¹⁴² MV 4.1.313.

¹⁴³ MV 4.1.315-6.

¹⁴⁴ MV 4.1.331-3.

III) Les alternatives juridiques à la miséricorde

Lors du déroulement du procès, plusieurs propositions sont faites à Shylock d'accepter le remboursement du prêt avec des intérêts de retard s'élevant au double ou même au triple du montant du prêt. C'est Bassanio qui est le premier à proposer cette solution, en présence du doge, à condition que Shylock se désiste de sa demande d'extraire la livre de chair au plus près du cœur d'Antonio ¹⁴⁵ :

PORTIA. – « *N'est-il pas en mesure de rembourser la dette ?* »

BASSANIO. – *Si, je l'offre pour lui, ici en cette cour,*

Et même deux fois cette somme. Et si cela ne suffit pas,

Je fais serment d'en payer le décuple

Et mets en gage mes mains, ma tête, mon cœur. »

(MV 4.1.202-205)

Shylock refuse cette proposition sans aucun motif légitime, et réitère avec obstination sa demande d'obtenir l'exécution de la pénalité. Le doge ne réagit pas à ce refus de la part de Shylock. Portia plus tard, déguisée en « *civil doctor* », propose à Shylock le triple de la somme du prêt ¹⁴⁶:

PORTIA. – « *Shylock, on t'offre le triple de ton argent. »*

(MV 4.1.221)

Shylock refuse une deuxième fois, toujours sans motif légitime, et le doge s'abstient de nouveau de réagir au refus injustifié et abusif de Shylock. Le doge ou Portia auraient-ils pu contraindre Shylock à se faire rembourser le montant du prêt, et se désister de sa demande de tuer Antonio ? Lorsque Bassanio réitère sa proposition devant Portia et lui demande d'obliger Shylock à se plier à cette proposition « *curb this cruel devil of his will* »

¹⁴⁵Texte original en anglais: "Portia. – *Is he not able to discharge the money. / Bassanio. – Yes, here I tender it for him in the court; / Yea twice the sum: if that will not suffice, / I will be bound to pay it ten times o'er, / On forfeit of my hands, my head, my heart.*"

¹⁴⁶Texte original en anglais: "Portia. – *Shylock, there's thrice thy money offer'd thee.*"

(« *Et empêchez ce que veut ce farouche démon* ») ¹⁴⁷, Portia justifie l'impossibilité de contraindre Shylock à prendre l'argent par le fait qu'il s'agirait d'une modification du contrat à laquelle elle ne peut se livrer ¹⁴⁸ :

*« Cela n'est pas possible. Nul pouvoir à Venise
Ne peut changer un décret une fois ratifié.
Ce serait enregistré en tant que précédent,
Et bien des abus, se fondant sur cet exemple,
Envahiraient l'État. Cela ne peut se faire. »*
(MV 4.1.212-216)

Il n'est pas sûr que la réponse de Portia soit correcte d'un point de vue juridique. On sait déjà qu'elle tend un piège à Shylock et qu'elle ne souhaite donc pas en réalité que le procès soit clôturé par une décision simple de condamnation de Shylock à prendre son argent. L'obligation principale d'Antonio était de rembourser le prêt à Shylock, et contraindre Shylock à prendre son argent n'aurait pas en soi constitué une modification du contrat, comme le prétend Portia, mais au contraire, une telle condamnation aurait été conforme au but principal du contrat de prêt. La question s'est posée dans les analyses de la pièce, et certaines opinions ont considéré que cette alternative était effectivement légalement possible ¹⁴⁹ :

« Indépendamment de l'ordre public, d'autres bases légales existaient pour rendre une décision plausible. Portia aurait pu refuser le recours en équité au motif que Shylock disposait d'un recours juridique en dommages et intérêts, surtout qu'on lui offrait en plus du principal, des intérêts. Le simple fait de donner le principal plus les intérêts devrait à

¹⁴⁷ MV 4.1.211.

¹⁴⁸ Texte original en anglais: "It must not be. There is no power in Venice can alter a decree established: / 'Twill be recorded for a precedent, / And many an error, by the same example, / Will rush into the state. It cannot be."

¹⁴⁹ D. Kornstein, op. cit. p.76: "Quite apart from public policy, other independent legal grounds exist for plausible rulings. Portia could have refused the equitable remedy of specific performance on the ground that Shylock had an adequate remedy at law for damages, especially because he had been offered more than principal and interest. Indeed, mere tender of the principal plus interest could by itself suffice to rule against Shylock. Repayment was, after all, the only legitimate purpose of the contract".

lui seul suffire à condamner Shylock. Le remboursement était, après tout, le seul but du contrat. »

Cependant, la suite du texte de D. Kornstein explique que c'est une solution qui selon plusieurs commentateurs, n'aurait pas été conforme au droit de l'époque ¹⁵⁰ :

« Tout le monde n'est pas d'accord avec ces objections légales au procès de Shylock. Plusieurs avocats qui ont commenté la pièce sont arrivés à la conclusion que l'obligation d'Antonio est inconditionnelle et automatique. Ils soutiennent que la common law anglaise et le droit civil romain, tous deux empêcheraient une offre en liquide en audience publique de sauver Antonio si Shylock insistait sur la pénalité. D'autres soutiennent que le droit civil romain aurait pu appliquer la pénalité de Shylock contre Antonio. »

En effet, la possibilité de cette alternative ne fait pas l'unanimité – certains considèrent que la pénalité était considérée comme un droit acquis lorsque le débiteur faisait défaut, ce qui signifie que le créancier pouvait également demander le remboursement du prêt, ou bien l'exécution de la pénalité, toutes deux étant à pied d'égalité ¹⁵¹ :

« Il n'est pas non plus juste de forcer un prêteur à accepter de l'argent à la place de la chair du débiteur : l'argent était nécessaire au moment où le contrat arrivait à terme (peut-être pour acheter une propriété qui ne se trouve plus sur le marché). Aucun tribunal ne devrait arbitrairement décider de l'étendue de la perte du prêteur à cause du défaut de paiement du débiteur. L'obligation et l'obligation seule, devrait définir la pénalité. »

¹⁵⁰ op.cit. p.72: "Not everyone agrees with such legal objections to Shylock's suit. Several lawyers who have written on the play have concluded that Antonio's obligation is unconditional and automatic. They argue that English common law and Roman civil law would prevent even the cash tender in open court from rescuing Antonio if Shylock were to insist on the penalty. Others contend that Roman law might have enforced Shylock's penalty against Antonio."

¹⁵¹ William Chester Jordan, « Approaches to the Court Scene in The Bond Story: Equity and Mercy or Reason and Nature », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 33, No.1, Spring 1982, pp. 49-59. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/2870336>, p. 6: Nor is it fair to force a lender to accept money instead of the debtor's flesh: money was needed at the time the bond was due (perhaps to buy a piece of property no longer on the market). No court should arbitrarily decide the extent of the lender's loss because of the debtor's default. The bond-and the bond alone-should define the penalty."

La controverse ne semble pas avoir été tranchée et la question demeure donc ouverte. Il est d'ailleurs commun en pratique qu'un prêt ne soit pas remboursé à l'échéance, et qu'il y ait un retard dans le paiement, et il n'est pas rare que le juge donne un délai de grâce au débiteur pour exécuter son obligation de rembourser le prêt au prêteur. Le fait que Bassanio et Portia aient proposé à Shylock de lui payer le double ou le triple du montant du prêt montre qu'il s'agissait bien d'une pratique commune même à l'époque de Shakespeare de rembourser le montant du prêt majoré d'un certain montant en cas de retard dans le paiement.

Certains considèrent que Shakespeare n'a pas fait usage de cette possibilité parce qu' « *une telle issue aurait banalisé le conflit ; elle l'aurait transformé en contentieux ordinaire, justiciable d'une raison commune, alors qu'il s'agit ici, de toute évidence, d'un différend, justiciable de la poetic justice.* »¹⁵² Il est peut-être vrai que si Shylock aurait accepté le remboursement du prêt ou qu'il aurait été contraint à l'accepter par le doge, la pièce n'aurait pas eu le même effet, le jugement rendu contre Shylock étant, comme le dit René Girard, la pierre angulaire de la pièce. Mais c'est justement en évaluant les autres alternatives possibles et leur plausibilité que la portée du jugement rendu contre Shylock devient plus claire.

Obliger Shylock à se faire rembourser le montant du prêt, majoré des intérêts de retard n'était par ailleurs pas la seule alternative possible. Il était également possible que le doge ou Portia fassent une interprétation du contrat qui soit un peu moins large que celle proposée par Shylock ; en effet, le contrat ne stipule pas que la livre de chair pouvait être extraite « *au plus près du cœur d'Antonio* », comme le prétend Shylock. Le contrat stipule que la livre de chair pouvait être extraite du corps d'Antonio, dans la partie qui convient à Shylock, sans préciser la proximité par rapport au cœur d'Antonio. Rappelons en effet

¹⁵² F. Ost., op.cit. p.109.

la scène de négociation du contrat dans laquelle l'accord a été conclu et la pénalité consentie ¹⁵³ :

SHYLOCK. – « (...) *Qu'on fixe la pénalité à juste une livre
De votre blanche chair qui sera coupée et prise
Dans la partie de votre corps qui me convient.* »
(MV 1.3.135-143)

Il y a bien une différence entre la lettre du contrat et l'interprétation proposée par Shylock, qui aurait dénaturé la lettre de la pénalité prévue au contrat ¹⁵⁴ :

SHYLOCK. – « *Oui, sa poitrine.
C'est ce que dit le contrat, n'est-ce pas vrai, noble juge ?
« Au plus près de son cœur » - ce sont les propres termes* ». *»*
(MV 4.1.247-250)

Le doge ou Portia auraient pu au moins rappeler la lettre du contrat, surtout qu'un écrit existait (rappelons que le contrat a même été notarié)¹⁵⁵. L'existence de l'écrit ou de *l'instrumentum* a pour utilité principale de faciliter la preuve. Certes la pénalité stipule que Shylock pouvait extraire la livre de chair de la partie du corps d'Antonio qui lui convient, et cela aurait pu être interprété comme comprenant n'importe quelle partie du corps, y compris à proximité du cœur. Cependant l'expression « livre de chair » aurait pu donner un indice dans l'interprétation : une livre ou en anglais « *a pound* », signifie nécessairement une très petite partie du corps d'Antonio, voire même une partie symbolique de la chair d'Antonio. Rappelons d'ailleurs que Shylock a affirmé lors des négociations que cette livre de chair n'était qu'une simple « plaisanterie. »¹⁵⁶

¹⁵³ Texte original en anglais: "Shylock. – *This kindness will I show. / Go with me to a notary, seal me there / Your single bond, and—in a merry sport— / If you repay me not on such a day, / In such a place, such sum or sums as are / Expressed in the condition, let the forfeit / Be nominated for an equal pound / Of your fair flesh, to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me.*"

¹⁵⁴ Texte original en anglais: "Ay, his breast. / So says the bond, doth it not, noble judge? / "Nearest his heart" – those are the very words."

¹⁵⁵ MV 2.1.163-8.

¹⁵⁶ MV 1.3.135-143.

Les négociations sont tout aussi valables que l'écrit pour élucider la volonté des parties. Bassanio, présent lors des négociations du contrat de prêt, et ayant même participé activement à la négociation avec Shylock, pouvait par exemple rappeler que pour Shylock, la pénalité ne représentait qu'une plaisanterie, il est donc inconcevable qu'Antonio ait prévu que la plaisanterie d'extraire une livre insignifiante de sa chair mènerait éventuellement à sa mort en cas de défaut de paiement à l'échéance : Antonio n'a donc pas donné son consentement à ce que sa vie soit ôtée s'il ne parvenait pas à rembourser le prêt. En d'autres termes, le doge ou Portia auraient pu, par une recherche de l'intention des parties, considérer que la livre de chair, pénalité symbolique qualifiée de « plaisanterie » par le créancier au moment de la conclusion du contrat, ne pouvait se transformer au moment de son exécution en condamnation à mort du débiteur défaillant. Le doge ou Portia auraient donc pu considérer que Shylock était en droit d'extraire la livre de chair du corps d'Antonio sans pour autant que cela porte atteinte à la vie de dernier. Une telle interprétation du contrat aurait été davantage en conformité avec la lettre de la pénalité et la volonté des parties au moment des négociations et de la conclusion du contrat.

Portia ne relève pas cette dénaturation par Shylock de la pénalité, mais affirme que Shylock a raison et que le contrat stipule que la pénalité peut être extraite du plus près du cœur d'Antonio ¹⁵⁷ :

PORTIA. – *«Laissez-moi, je vous prie, regarder le contrat*

SHYLOCK. – *Le voici, très révérend docteur, le voici (...)*

PORTIA. – *Eh bien ! Le contrat est échu,*

Et ainsi, légalement, le Juif peut exiger

Une livre de chair qui sera par lui coupée

Au plus près du cœur du marchand (...)

(MV 4.1.219-227)

¹⁵⁷ Texte original en anglais: "Portia. – *I pray you, let me look upon the bond. / Shylock. Here 't is, most reverend doctor; here it is (...)* / Portia. *Why, this bond is forfeit, / and lawfully by this the Jew may claim / A pound of flesh, to be by him cut off / Nearest the merchant's heart (...)*"

Portia ne se contente pas de faire cette affirmation une première fois mais va jusqu'à demander à Antonio de se préparer pour que Shylock puisse prendre son dû, et répète que la demande de Shylock est juste et doit être exécutée ¹⁵⁸ :

PORTIA. – « *Et donc, découvrez votre sein.*

SHYLOCK. – *Oui, sa poitrine. C'est ce que dit le contrat, n'est-ce pas vrai, noble juge ?*

'Au plus près de son cœur' – ce sont les propres termes.

PORTIA. – *C'est cela. Pour peser cette chair, y a-t-il une balance ? »*

(MV 4.1.247-250)

Plutôt que de poser l'équation en termes radicaux, soit le contrat et la mort d'Antonio, soit la miséricorde de Shylock et la vie d'Antonio, Portia aurait pu « adapter » l'application de la pénalité, selon l'idée avancée par Lambarde¹⁵⁹, pour préserver la vie d'Antonio et rembourser le prêt de Shylock. Si le doge était tenu d'appliquer la loi, cela ne signifie pas qu'il devait appliquer *la lettre* de la loi. Le célèbre adage prévoit que « *la lettre tue et l'esprit libère* », ce qui suppose que le juge doit chercher l'esprit du texte pour faire prévaloir la justice et qu'une application superficielle conforme à la lettre de la loi serait insuffisante pour aboutir à une résolution satisfaisante du litige. Chercher l'esprit du texte suppose que Portia ou le doge auraient dû garder à l'esprit la notion de l'équité, sans perdre de vue la lettre du contrat, l'équité n'ayant pas toujours vocation à remplacer la loi, mais à donner au juge une direction dans la résolution du litige. Une application plus adaptée de la pénalité par le doge et Portia devait faire appel à un exercice inhérent à une bonne résolution d'un conflit, celui de l'interprétation de la loi et du contrat. Si une interprétation plus juste du contrat avait été retenue, et que Shylock avait été contraint d'accepter le remboursement du prêt, ou d'extraire une livre de chair du corps d'Antonio sans lui ôter la vie, les Vénitiens n'auraient pas eu besoin de le supplier d'être miséricordieux. La radicalité de l'approche adoptée par Portia et le doge serait donc

¹⁵⁸ Texte original en anglais: "*Portia. – Therefore, lay bare your bosom. / Shylock. Ay, his breast! So says the bond: - doth it not, noble judge? Nearest his heart: those are the very words. / Portia. It is so. Are there balance here to weigh the flesh?*"

¹⁵⁹ V. *supra*, p.70-1.

également dû au fait qu'ils n'ont pas cherché à interpréter la loi. La question de l'étendue des pouvoirs du doge est importante dans *Le Marchand de Venise* et l'idée que j'avance ici serait que le doge se devait d'avoir recours à son pouvoir d'interprétation de la pénalité litigieuse pour aboutir à une meilleure résolution du litige.

L'interprétation, notion qui n'est pas propre au droit (Allan Bloom par exemple considère que « *c'est la tâche de l'interprétation de rendre éloquent ce qu'on ne fait que ressentir et de préciser la portée plus vaste des personnages et de l'action* »¹⁶⁰) est néanmoins fondamentale dans le domaine juridique. C'est Montesquieu qui aurait développé l'importance de ce pouvoir du juge, en affirmant que le pouvoir d'interprétation permet de délimiter la réelle étendue du pouvoir judiciaire au sein d'un système politique.

Le travail de l'interprétation par le juge commence par la reconnaissance par celui-ci qu'une règle déterminée doit être appliquée au litige, ce qui suppose une qualification préalable des faits. Comme dirait Allan Bloom, cette règle de base que le juge identifie est ce qui constitue la « connaissance certaine » par le juge, et qui lui permettrait de résoudre le litige : « *[Le juge] doit avoir une connaissance qu'il croit certaine, sans quoi il ne pourrait juger les autres hommes en conscience. Les juges tirent cette connaissance du droit.* »¹⁶¹ Si le devoir de juger en conscience commence par l'application d'une règle de droit que le juge est censé connaître, ce devoir ne se limite pas à une connaissance de la loi. Montesquieu a évoqué l'idée selon laquelle le juge qui interprète la loi ne doit être autre que « *la bouche de la loi* », expression devenue célèbre depuis, mais qui restreint considérablement le pouvoir d'interprétation du juge. Pour Montesquieu cette nécessité de restreindre le pouvoir du juge d'interpréter la loi aurait pour justification deux notions cruciales dans le droit : la première c'est la notion de prévisibilité des parties, prévisibilité qui est d'autant plus importante en matière contractuelle où les parties concluent un contrat dans le but de pouvoir prévoir la manière dont un litige éventuel serait résolu, et la deuxième c'est l'interdiction pour le juge d'émettre des opinions

¹⁶⁰ op. cit., p. 68.

¹⁶¹ op. cit., p. 92.

personnelles afin de préserver son impartialité et sa neutralité dans la résolution du litige¹⁶² :

« Mais, si les tribunaux ne doivent pas être fixes, les jugements doivent l'être à un tel point, qu'ils ne soient jamais qu'un texte précis de la loi. S'ils étaient une opinion particulière du juge, on vivrait dans la société, sans savoir précisément les engagements que l'on y contracte (...) Mais, les juges de la nation ne sont, comme nous avons dit, que la bouche qui prononce les paroles de la loi ; des êtres inanimés qui n'en peuvent modérer ni la force ni la rigueur. »

Le juge « inanimé » de Montesquieu correspond bien à l'image du doge dans *Le Marchand de Venise* qui n'intervient d'ailleurs que très rarement dans le procès. Heureusement que depuis Montesquieu, le pouvoir d'interprétation du juge a connu une importante évolution et on a reconnu au juge, en dehors des règles impératives ou d'ordre public, un assez large pouvoir d'interpréter les lois. D'ailleurs l'arbitrage, mode alternatif de résolution des litiges, devenu aujourd'hui le mode principal de résolution des litiges en matière contractuelle lorsque les enjeux sont importants, est né de cette idée que le juge n'est pas un simple automate qui applique la loi, mais que les parties, pour augmenter leurs chances de parvenir à un jugement équilibré, peuvent choisir un juge privé, ce qui leur permettrait de mieux prévoir le travail et la profondeur de l'investissement du juge dans le cadre d'un litige éventuel.

Il y a une différence non négligeable entre l'interprétation par le juge d'un texte de loi ou de la convention des parties, et le fait pour le juge de donner une opinion personnelle basée sur ses propres convictions. La crainte de Montesquieu que les décisions de justice seraient trop imprévisibles ou cas où le juge cesserait d'être « la bouche de la loi » n'est pas tout à fait justifiée. Cette crainte semble sous-entendre que si le juge interprète la loi, ses convictions ou ses opinions personnelles pourraient s'infiltrer dans son interprétation et donc dans la résolution du litige. Dans un tel cas, la résolution du litige

¹⁶² Montesquieu, *De l'Esprit des lois* (1748), Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, 2 vol., 1995, vol.1, p.330-337.

deviendrait en effet conditionnée par une opinion subjective du juge et porterait au moins atteinte au principe de prévisibilité des parties mais aussi à celui de l'impartialité du juge. Mais interpréter la règle n'équivaut pas à donner une opinion personnelle sur l'affaire dont le juge est saisi, et le système anglo-saxon où les juges créent la loi à travers la jurisprudence, connu sous le nom de « *case law* », représente probablement un exemple important de l'importance du pouvoir d'interprétation des juges.

Un des critères principaux qui permet de distinguer entre la situation où le juge se serait livré à une interprétation de la loi, et la situation où il se serait contenté de donner son opinion personnelle, c'est la motivation du jugement. Le juge qui rend une décision doit expliquer comment il y est parvenu, l'acheminement de son raisonnement et la conformité à la loi de la solution retenue doivent transparaître dans le jugement rendu. La motivation du jugement est devenue aujourd'hui une condition essentielle pour qu'un jugement soit conforme aux conditions de légalité, et si elle fait défaut, le jugement pourrait être censuré par la Cour de cassation ¹⁶³. S'il est vrai comme le dit Allan Bloom que le juge doit tirer sa connaissance du droit¹⁶⁴ pour pouvoir résoudre le litige, cette connaissance doit également s'étendre aux faits du litige. Il s'agirait cependant moins d'une connaissance des faits, et plus d'une analyse des faits afin de pouvoir passer à leur qualification exacte. En motivant sa décision, le juge montre aux parties la qualification retenue des faits de l'affaire et comment la loi s'y applique. Cette motivation permet aux parties, surtout à la partie perdante, de suivre le raisonnement qui a permis au juge de rendre son jugement ou sa décision.

Le travail d'interprétation de la loi et son corollaire, celui de la motivation du jugement, permettent de donner une explication possible à la question de savoir pourquoi le droit a échoué dans *Le Marchand de Venise* à consacrer une solution juste du litige opposant Shylock à Antonio. S'il est vrai que le doge ne peut dépasser les frontières de la règle

¹⁶³ V. par ex. Art. 455 du Code de Procédure Civile français qui dispose expressément que le juge doit motiver sa décision.

¹⁶⁴ V. *supra*, p.96.

écrite, il a néanmoins refusé de se livrer à une interprétation de la règle de droit ; Shakespeare aurait donc fait une application fidèle de cette idée que le juge n'est qu'un automate qui appliquerait la règle de manière littérale. En d'autres termes, celui qui jouit du pouvoir d'interpréter la loi et qui aurait pu avoir une marge de manœuvre en interprétant la pénalité, s'est satisfait d'une interprétation excessivement littérale et restreinte du texte. Il faut préciser que ce n'est pas Shylock qui fait une interprétation littérale de la pénalité, mais au contraire, c'est à une interprétation trop large que Shylock se livre, en vertu de laquelle il considère que la pénalité qu'il avait décrit de « plaisanterie » serait à même de lui permettre de tuer Antonio. C'est Portia qui se livre à l'interprétation la plus littérale de la pénalité, en considérant qu'extraire une livre de chair ne signifie pas faire couler le sang du débiteur. La pénalité pour elle devait également prévoir littéralement que le sang d'Antonio doit couler. Sans que cette éventualité ne soit prévue dans la lettre du contrat, Portia considère qu'elle en est exclue.

L'usage restreint ou l'absence totale d'usage par le doge de son pouvoir d'interprétation du contrat et de la pénalité litigieuse signifie que le doge aurait choisi de faire abstraction de ce pouvoir, ce qui implique que le doge n'avait pas pour souci de « bien juger » l'affaire. Pour aboutir à un jugement équilibré, le juge ne peut uniquement être la bouche de la loi, et appliquer les connaissances qu'il a de la loi, il doit nécessairement *vouloir* bien juger. La personne du juge est donc aussi importante que le texte de loi dont il doit faire application, il est difficile de concevoir un juge « robotique » qui appliquerait la lettre de la loi, et qui serait à même de rendre un jugement équitable. S'il est vrai que « *les lois dépendent de la fragilité humaine* »¹⁶⁵, c'est justement cette fragilité que le juge doit être à même de percevoir et y remédier grâce à la recherche par lui de la clef qui permet de dénouer le conflit, cette recherche devant parfois faire appel à son imagination et à son sens de la justice.

¹⁶⁵ A. Bloom et Harry V. Jaffa, op. cit., p.61.

Si le cheminement du raisonnement qui dépouille Shylock de sa demande d'ôter la vie à Antonio, et lui refuse tout remboursement du prêt, apparaît dans le jugement rendu par Portia, le reste du jugement condamnant Shylock n'est néanmoins pas motivé. Cette absence de motivation permet de percevoir que le jugement dérivera vers une consécration de la conviction personnelle du juge, par opposition à un raisonnement objectif qui prend en compte la loi des parties et son interprétation la plus exacte et la plus raisonnable. Portia ne serait donc pas aussi héroïque qu'on le croirait à la première lecture de la pièce, et c'est «*la notion que Portia ne serait peut-être pas l'héroïne qu'elle apparaît être, qui devient cruciale pour comprendre et interpréter la pièce de manière générale, et plus particulièrement, d'un point de vue juridique.* »¹⁶⁶

IV) Un raisonnement erroné menant à un jugement injuste et surabondant

Face au refus de la part de Shylock de faire preuve de miséricorde, Portia fait une interprétation erronée de la pénalité, considérant que Shylock est en droit d'extraire une livre de chair au plus près du cœur d'Antonio sans néanmoins faire couler le sang d'Antonio, car la pénalité ne prévoit pas que Shylock peut verser le sang d'Antonio¹⁶⁷ :

PORTIA. – « *Prépare-toi donc à découper la chair.
Ne verse pas de sang, n'en coupe ni plus ni moins,
Mais juste une livre de chair, Si tu prends plus ou moins
Qu'exactly une livre, que ce ne soit même pas plus
Que ce qui l'allège ou l'alourdit du poids
D'une fraction de la vingtième partie d'un unique
Pauvre scrupule – même si la balance penche*

¹⁶⁶ D. Kornstein, op.cit., p.77: "The notion that Portia may not be the heroine she appears to be becomes a crucial aid to interpreting the play as a whole and its legal meaning in particular."

¹⁶⁷ Texte original en anglais: "Portia. – Therefore prepare thee to cut off the flesh. / Shed thou no blood, nor cut thou less nor more / But just a pound of flesh. If thou takest more / Or less than a just pound, be it but so much / As makes it light or heavy in the substance / Or the division of the twentieth part / Of one poor scruple—nay, if the scale do turn / But in the estimation of a hair, / Thou diest and all thy goods are confiscate".

*Ne serait-ce que de la valeur d'un cheveu,
Tu meurs et tous tes biens sont confisqués. »*
(MV 4.1.318-326)

Cette interprétation a souvent été qualifiée d'« hyper littérale », faisant écho à l'intransigeance de Shylock qui s'est attaché à l'application de la pénalité. En plus d'être trop attachée à la lettre du contrat, cette interprétation de Portia est entachée d'erreur : si l'on reconnaît qu'extraire une livre de chair du corps du débiteur défaillant était une pénalité licite à l'époque, on est dès lors obligé de reconnaître comme licite tout ce qu'elle implique comme conséquences, notamment faire couler le sang du débiteur.

Il est impossible de distinguer entre l'extraction de la livre de chair et sa conséquence évidente, à savoir celle de verser le sang du débiteur défaillant. Une telle distinction est artificielle et crée un paradoxe entre la reconnaissance de la licéité de la clause d'une part et considérer d'autre part que ses conséquences soient illicites. Or Portia n'a jamais prétendu que cette pénalité était illicite ; elle a admis sa licéité dès le début du procès et de ce fait les conséquences pratiques de cette pénalité ne pouvaient en être détachées car elles constitueraient une partie intégrante de la pénalité. Ce paradoxe n'apparaît cependant pas suffisamment important pour pousser Portia à réévaluer son interprétation de la pénalité, qu'elle formule d'autant plus à la manière d'une menace plutôt qu'une sanction de la violation d'une règle de droit : si Shylock osait faire couler le sang d'Antonio, il serait condamné à mort et dépouillé de tous ses biens. Certaines opinions ont affirmé que la pénalité aurait pu être « neutralisée » par Portia, car elle serait contraire à l'ordre public ; or ces affirmations ne semblent pas être satisfaisantes, et cette alternative peu plausible en raison du fait que comme nous l'avons déjà vu, la pénalité prévue au contrat semblait être licite ¹⁶⁸ :

¹⁶⁸ D. Kornstein, op. cit. p.70: *"Portia's legalistic and hypertechnical 'flesh-but-no-blood' construction is probably unnecessary. There are alternative rationales for denying Shylock's suit. Instead of resting her decision on interpreting the text of the bond, Portia could explicitly rely on public policy. Rather than ingeniously quibbling about the wording of the contract, Portia could have forthrightly addressed whether the bond was legal in the first place. It may be more accurate to understand Portia's ruling as in fact based on public policy, though explained by her in terms of construing contract provisions"*.

« La construction legaliste et hyper-technique de Portia, chair oui sang non, n'est probablement pas nécessaire. Il existe des alternatives pour refuser de donner suite à la demande de Shylock. Au lieu de baser sa décision sur l'interprétation du contrat, Portia pouvait se baser sur la notion de l'ordre public. Plutôt que de chicaner sur les termes du contrat, Portia aurait pu se demander si les termes du contrat étaient légaux en premier lieu. Il est peut-être plus juste de comprendre le jugement de Portia comme un fait basé sur l'ordre public, même si elle tente de l'expliquer en termes d'interprétation du contrat. »

Shylock ne s'oppose pas à cette menace, ni à l'argumentation erronée de Portia ; malgré son attitude de combattant tenace durant le procès, il semble se résigner à l'interprétation de Portia. Les critiques se sont posés la question de savoir pourquoi Shylock renonce à se défendre à la fin du procès ¹⁶⁹ :

« Suis-je le seul à me demander pourquoi apparemment il n'est pas donné à Shylock de contester la lecture faite par Portia du contrat, d'insister sur le fait que tout le monde sait que le sang est implicitement entendu dans la pénalité, et n'est pas un élément séparé qui rend la pénalité impossible à accomplir ? »

La seule réaction de Shylock est de demander à Portia de manière complètement résignée si la loi prévoit effectivement cela : *« Is that the law ? »* (*« Est-ce bien la loi ? »*)¹⁷⁰ On a souvent considéré que l'interprétation de Portia faisait écho au legalisme de Shylock durant le procès. Or Shylock n'a pas réellement été legaliste, il a néanmoins demandé l'application d'une pénalité dont la sévérité n'était pas déclarée dans le contrat. Son affirmation qu'il serait *« assoiffé de loi »* *« I crave the law »*,¹⁷¹ confirme que c'est la règle qu'il souhaitait appliquer, mais il ne s'est pas livré à une interprétation aussi littérale que celle de Portia. Il est néanmoins surprenant que l'interprétation de Portia de lui

¹⁶⁹ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre précité de Stanley Cavell, p.4: *“Am I alone in wondering why apparently it is not given to Shylock to contest this reading, say, to insist that everyone knows blood must be implied in the bond and not be understood as a separate element meant to make the bond effectively unachievable?”*

¹⁷⁰ MV 4.1.308.

¹⁷¹ MV 4.1. 200-1.

interdire, sous peine de mort, de faire couler une goutte de sang, n'ait soulevé aucune réaction de sa part. C'est un moment clef de la pièce et du procès, Shylock semble réaliser qu'il est désormais trop tard pour retourner les choses en sa faveur, il tente désespérément de sauver ce qu'il peut du montant qu'il a prêté ; mais même cette demande lui est refusée ¹⁷² :

SHYLOCK. – « *Donnez-moi le principal et laissez-moi partir.*

PORTIA. – *Il l'a refusé devant la cour, publiquement.*

Il aura seulement la justice et son contrat.

SHYLOCK. – *Ne puis-je avoir seulement mon principal ?*

PORTIA. – *Tu n'auras rien que la pénalité.*

A prendre à tes risques et périls, Juif. »

Portia aurait dû accepter la requête de Shylock d'obtenir le remboursement du prêt, Shylock était en effet en droit de renoncer à l'application de la pénalité au cours du procès et de demander le remboursement de son prêt ¹⁷³ :

« Mais tout comme Shylock avait le droit de choisir entre le remboursement du montant du prêt et l'exécution de la pénalité, il était également en droit de renoncer à l'exécution de la pénalité s'il n'avait pas d'autre moyen d'obtenir l'exécution du contrat avec un certain degré de précision, et éviter de mettre sa propre vie en danger. »

Le refus de Portia d'accorder à Shylock ce qu'elle lui avait pourtant proposé durant le procès semble être abusif : elle considère à tort que Shylock ne pouvait plus renoncer à l'application de la pénalité, argument erroné d'un point de vue juridique et dont la connotation s'apparente à une attitude de vengeance plutôt que celle d'un raisonnement juridique. Shylock est donc mis dans une situation impossible où l'exécution de la pénalité

¹⁷²Texte original en anglais: "Shylock. – Give me my principal, and let me go. / Portia. – He hath refused it in the open court. / He shall have merely justice and his bond. / Shylock. – Shall I not have barely my principal? / Portia. – Thou shalt have nothing but the forfeiture / To be so taken at thy peril, Jew."

¹⁷³ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre de Charles Fried, "Opinion of Fried, J., Concurring in the Judgment", part III, chap.8, p.6: "But just as Shylock was entitled to make his election between the money and the penalty, so was he entitled to forgo the penalty if he could see no way to exact it with the requisite degree of precision and thereby avoid endangering his own life".

le sanctionnerait de la peine de mort, et où le remboursement du prêt lui est refusé. Cette situation impossible le réduit au silence, et c'est à ce moment que la suite du jugement qui est rendu contre lui est proclamée par Portia. Une fois tombé dans le piège de Portia, Shylock est désormais en proie à la punition des Vénitiens. Il est d'ailleurs utile de reprendre le jugement rendu contre Shylock ¹⁷⁴ :

PORTIA. – « *Reste, Juif.*
La justice a encore prise sur toi autrement.
Il est prescrit dans les lois de Venise,
Que s'il peut être prouvé qu'un étranger,
Par tentatives directes ou indirectes.
Attente à la vie d'un citoyen quel qu'il soit.
Celui qui sera victime de ses machinations
Saisira la moitié de ses biens ; l'autre moitié
Partira dans le trésor privé de l'État.
Et la vie du délinquant dépend de la miséricorde
Du seul doge, dont la voix l'emporte sur toutes les autres –
Dans cette situation, je dis que tu te trouves,
Car il apparaît bien de manière évidente
Qu'indirectement, et directement aussi,
Tu as ourdi un complot contre la vie même
Du défendeur, et tu as encouru la peine
Que je viens d'indiquer.
A genoux, donc ! Demande miséricorde au doge. »
(MV 4.1.341-357)

¹⁷⁴Texte original en anglais: "Portia. – Tarry, Jew. / The law hath yet another hold on you. / It is enacted in the laws of Venice, / If it be proved against an alien / That by direct or indirect attempts / He seek the life of any citizen, / The party 'gainst the which he doth contrive / Shall seize one half his goods. The other half / Comes to the privy coffer of the state, / And the offender's life lies in the mercy / Of the Duke only 'gainst all other voice. / In which predicament I say thou stand'st, / For it appears by manifest proceeding / That indirectly—and directly too— / Thou hast contrived against the very life / Of the defendant, and thou hast incurred / The danger formerly by me rehearsed. / Down, therefore, and beg mercy of the Duke."

Ce jugement est en réalité une persécution de Shylock : ce dernier a donné un prêt qui ne lui a pas été remboursé, il est par ailleurs dépouillé de tous ses biens, dont la moitié serait payée à Antonio, et condamné à mort sur la base d'une loi qui interdirait à un étranger de comploter contre la vie d'un Vénitien. La loi supposée contre les étrangers dont Portia prétend faire application pour condamner Shylock à mort (d'ailleurs la nationalité de Shylock n'est pas mentionnée dans la pièce, il semble que son appartenance à la religion juive suffit pour le qualifier d'étranger aux yeux des Vénitiens). Il s'agit d'une loi qui semble avoir été inventée par Shakespeare, pour faire notamment écho aux appels formulés à son époque, d'appliquer aux étrangers des règles différentes (probablement plus sévères) que celles appliquées aux citoyens de l'État ¹⁷⁵ :

« Par ailleurs, la loi vénitienne qui opère une discrimination contre les étrangers que Portia invoque dans Le Marchand de Venise a été introduite par Shakespeare pour une raison de fiction, alors qu'en réalité, les appels pour appliquer des lois contre les étrangers faisaient beaucoup de bruit à l'époque de Shakespeare (...) Ce dernier a de cette manière exploré des questions d'actualité dans MV, et ce, en inventant une loi fictive contre les étrangers dans des termes qui faisaient l'objet de discussions à son époque. »

C'est le doge qui décide, dans sa seule intervention durant le procès, de pardonner Shylock, dans une attitude moralisante, comme pour donner une bonne leçon à Shylock de ce qu'est la miséricorde qu'il aurait refusée à Antonio ¹⁷⁶ :

LE DOGE. – *« Pour que tu voies la différence de notre état d'esprit,
Je te fais grâce de la vie avant même ta demande »*
(MV 4.1.362-3)

¹⁷⁵ B.J Sokol et Mary Sokol, op.cit., p.351: "Similarly, the Venetian statute discriminating against aliens expounded by Portia in MV was posited by Shakespeare for a fictional locale, while in actuality calls for anti-alien laws were clamorous in his own time and place (...) Shakespeare explored live issues in MV in this way, and by inventing a fictional anti-alien statute along lines that were argued for in his time".

¹⁷⁶ Texte original en anglais: "That thou shalt see the difference of our spirit. / I pardon thee thy life before thou ask for it (...)"

L'effet que cette loi opère sur le jugement rendu est d'accentuer son injustice. La persécution de Shylock devient d'autant plus visible lorsqu'on évalue la situation d'Antonio à la suite du jugement rendu à la fin du procès : Antonio a emprunté de l'argent qu'il n'a pas été contraint de rembourser, ne supportant ainsi aucune perte sous quelque forme que ce soit. Shakespeare nous informe d'ailleurs par la suite qu'Antonio a recouvré les pertes qu'il avait subies dans son commerce et qui avaient causé sa faillite et l'impossibilité pour lui de rembourser le prêt à Shylock. Non seulement Antonio sort indemne du procès, mais il lui est en plus donné le pouvoir de décider du sort des biens de Shylock. Dans une humiliation ultime de ce dernier, Antonio décide que la moitié des biens de Shylock, censée lui revenir selon le jugement de Portia, soit donnée à Lorenzo et Jessica, et que Shylock se convertisse au christianisme ¹⁷⁷ :

ANTONIO. – « *Qu'il plaise à monseigneur le doge et à la cour*

De lui remettre l'amende sur la moitié de ses biens,

J'y suis disposé, pourvu qu'il me laisse

L'autre moitié dont je serai dépositaire

Et que je remettrai à sa mort au gentilhomme

Qui lui a récemment volé sa fille.

A deux conditions de plus : qu'à cause de cette faveur

Il se fasse chrétien sur-le-champ ; et l'autre condition,

Qu'en cette cour, ici, il fasse enregistrer

Le don qu'il fait de tout ce qu'il aura à sa mort

A son fils Lorenzo et à sa fille. »

(MV 4.1.374-383)

La saisie des biens de Shylock revêt une importance capitale, si l'on considère la place fondamentale qu'occupait le droit de propriété à l'époque de Shakespeare, comparable d'ailleurs à celle qui lui est donnée aujourd'hui dans les pays qui reconnaissent à ce droit

¹⁷⁷ Texte original en anglais: "So please my lord the duke, and all the court, / To quite the fine for one half of his goods; / I am content, so he will let me have / The other half in use, to render it, / Upon his death, unto the gentleman / That lately stole his daughter; / Two things provided more, - that for this favour, / He presently become a Christian; / The other, that he do record a gift, / Here in the court, of all he dies possess'd, / Unto his son Lorenzo, and his daughter".

une valeur constitutionnelle ¹⁷⁸, car « *protéger [les droits de propriété] était le souci principal de la common law.* » Même le roi ne pouvait se permettre de porter atteinte au droit de propriété, dont la protection émanait principalement de l'institution parlementaire ¹⁷⁹ :

« L'existence de ces droits [de propriété] constituait désormais non seulement un écran contre les demandeurs usurpateurs, mais également contre le roi lui-même, et de la sorte, ont été posées les limites des prérogatives du roi, et ce par le Parlement, ou du moins, c'est l'impression sous laquelle étaient les membres du Parlement. Nicholas Fuller, membre du Parlement, a dit en 1610 : selon les lois de l'Angleterre, les sujets ont un droit de propriété sur leur terre et leurs biens si bien que le roi ne peut, sans leur consentement, prendre part à ces droits de manière légale, sans une intervention du Parlement. Les lois de la common law octroient au roi des prérogatives de manière à ce qu'elles n'empiètent pas sur l'héritage de la personne. Et un avocat a écrit que 'les prérogatives du roi ne peuvent pas porter un préjudice à la propriété d'une personne – que le roi ne peut pas octroyer le pouvoir à une personne pour qu'elle agisse contrairement aux règles de la common law ou de la loi écrite, et que la prérogative du roi ne doit pas être étendue de manière à ce qu'il puisse porter atteinte à un individu. »

Le fait d'avoir obligé Shylock à léguer ses biens est donc une décision qui revêt une gravité particulière. Shylock réalise la gravité de cet acte, et compare l'aliénation de ses biens à une condamnation à mort ¹⁸⁰ :

¹⁷⁸ Louise Halper, op.cit., p.231: "As Margaret Judson says, 'To protect [property rights] was the principal concern of the common law'".

¹⁷⁹ Louise Halper, op.cit., p. 231: "The existence of those rights [property rights] came to be not only a shield against usurping claimants, but against the king himself, and thus described the boundaries of the king's prerogative, boundaries that were policed by parliament, or at least so its members believed. Nicholas Fuller, a member of parliament, said in 1610: By the laws of England the subjects have such property in their land and goods as that without their consent the King can take no part thereof from them lawfully without act of parliament. The common laws do so measure the King's prerogative as it shall not tend to take away or prejudice the inheritance of the subject. And a lawyer wrote in his commonplace book that the 'king's prerogative cannot prejudice the property of the subject - that the king cannot grant power to any person to act contrary to common or statute law that the king's prerogative shall not be extended to the injury of any subject'".

¹⁸⁰ Texte original en anglais: "Nay, take my life and all; pardon not that; / You take my house, when you do take the prop / That doth sustain my house; you take my life. / When you do take the means whereby I live."

SHYLOCK. – « *Non, prenez tout et ma vie, ne me gratiez pas ainsi.*

Vous prenez ma maison quand vous prenez l'étai

Qui soutient ma maison ; et vous prenez ma vie

En prenant les ressources qui me permettent de vivre. »

(MV 4.1.368-371)

Par ailleurs, le jugement n'a pas simplement décidé de dépouiller Shylock de ses biens, mais l'a également contraint de léguer une partie de ses biens à sa mort à sa fille Jessica et son conjoint Lorenzo. Déjà, le jugement a quelque chose de pervers lorsqu'il mentionne le terme « *gift* » alors qu'il s'agit d'une contrainte ; Portia demande au greffier de dresser le legs, « *a deed of gift* »¹⁸¹ (« *Un acte de donation* »). Aux termes du jugement, cette « gratification » serait exécutée à la mort de Shylock, ce qui la rapproche davantage d'un testament. L'ambiguïté de la qualification juridique de cette condamnation de Shylock de « léguer » ses biens au moment de son décès soulève plusieurs questions d'un point de vue juridique :

- La première serait de savoir pourquoi la signature de Shylock, partie perdante au procès, serait requise pour l'efficacité de cette partie du jugement. La contrainte qui lui est imposée de donner son accord n'est autre qu'une forme d'abus exercé contre Shylock : un jugement est rendu contre lui, et *l'imperium* du juge signifie que le jugement devrait s'exécuter même sans le consentement de la partie perdante. Il n'y a aucune justification juridique à cette injonction qui lui est faite de donner son accord pour que la condamnation le dépouillant de ses biens prenne effet.
- Sous « *will/testament* », B.J. et Mary Sokol affirment en outre que la signature du testateur n'était pas une condition de validité du testament, le testament pouvant notamment être effectué oralement. Si même en dehors d'une condamnation judiciaire, le testament ne requiert pas la signature du testateur, la contrainte

¹⁸¹ MV 4.1.388.

imposée à Shylock de signer le legs dans le jugement rendu contre lui apparaît d'autant plus injustifiée et dénuée de toute logique légale ¹⁸² :

« A condition que le testateur soit en pleine capacité, un testament valide aurait pu être fait oralement ou à l'écrit (l'écrit est exigé pour les testaments à partir de 1540). Il n'y avait pas d'exigence que le testament soit rédigé ou signé par le testateur en personne, même si en pratique les testateurs parfois signaient, ou même scellaient leurs testaments. Les testaments étaient rédigés par des locaux, des notaires ou souvent le prêtre local. »

- Une interprétation possible de l'injonction faite à Shylock de signer l'acte testamentaire serait de considérer que le doge et Portia auraient tout simplement obligé Shylock à léguer ses biens, sans que cela fasse partie du jugement rendu contre lui. Il est en effet difficile de concilier la force obligatoire du jugement, avec l'obligation faite à la partie perdante de donner son consentement à la teneur du jugement. Or, obliger le testateur à léguer ses biens pose la question de la validité du testament fait sous contrainte. Le testament irrégulier, même s'il était signé par le testateur pouvait être attaqué devant les tribunaux compétents jusqu'au moment du décès du testateur ¹⁸³ :

« Comme c'est le cas aujourd'hui, un testament même signé aurait pu être révoqué à n'importe quel moment jusqu'au décès, ce qui justifie l'expression 'dernier testament'. »

En plus de l'illicéité apparente de ce volet du jugement rendu contre Shylock, contraindre ce dernier à léguer une partie de ses biens à Jessica et Lorenzo est une décision qui semble surabondante. Jessica, en sa qualité d'héritière, aurait en tout cas hérité des deux

¹⁸² op.cit., p.410: "Provided a testator was sound in mind, a valid will could be made orally or in writing (writing was required for wills of land after 1540). There was no requirement for a will to be written or signed by the testator in person, although in practice testators did sometimes sign, mark or seal their wills. Wills were drafted by local literate people, notaries, or often the local priest".

¹⁸³ op.cit., p.411: "As today, a will once executed could still be revoked any time up to the date of death, so explaining the descriptions 'last will and testament'."

tiers au moins de la masse successorale appartenant à Shylock après son décès. En effet, B.J et Mary Sokol affirment sous « *will/testament* » ¹⁸⁴:

« Les tribunaux ecclésiastiques reconnaissaient la coutume selon laquelle un testateur avait la liberté de disposer librement du tiers de sa propriété (les deux tiers restants étaient réservés à sa femme et ses enfants). »

B.J et Mary Sokol mentionnent cependant que cette réserve héréditaire était parfois négligée par les tribunaux de l'époque. Ce qui est d'autant plus important à noter c'est que Jessica étant devenue une femme mariée, le principe de la « couverture » s'appliquerait à elle, aux termes duquel tous les biens dont elle aurait hérité seraient devenus la propriété de son mari ¹⁸⁵ :

« Dans le droit, une femme non mariée était connue sous l'appellation 'feme sole'. Elle pouvait acheter, détenir et aliéner un bien, conclure des contrats sous son propre nom. Mais une fois mariée, elle devenait une 'feme covert', ce qui avait des conséquences sur son droit de propriété dans les relations contractuelles et dans le droit pénal (...) La femme mariée n'était pas 'morte' légalement, comme un membre d'un ordre religieux, et elle n'était pas dépouillée de sa capacité juridique, mais elle était dépouillée de la capacité d'être propriétaire de biens en son nom. Une propriété personnelle qui lui appartenait,

¹⁸⁴ op.cit., p.412: "These [the Church courts] recognized the custom which allowed a testator freedom to dispose as he wished of one third of his property (the remaining two thirds was reserved for the use of his wife and children)".

¹⁸⁵ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.221: "In law, an unmarried woman was known as a 'feme sole'. She could purchase, hold and alienate property, and enter into contracts in her own name. But once married she became a 'feme covert', which had consequences on property rights, in contractual relations, and in criminal law. A wife could enter into contracts as the agent of her husband. She could not sue or be sued in her own name. Yet the principle of 'one person' was not wholly consistent: she was not liable for her husband's debts, neither was she liable for his crimes (...) The wife was subject to the husband's guardianship and authority, for he was her baron or lord (...) There was no concept of community of ownership of property between husband and wife in England in Shakespeare's time, although such a system of community did exist in some other parts of Western Europe, and may have existed to a certain extent in England in the earlier Middle Ages. On marriage a woman had no legal interest in any matrimonial property. Therefore the legal status of a married woman differed considerably from that of an unmarried woman. The married woman was not dead in law, like a member of a religious order, and she did not suffer from a general lack of legal capacity, but she lacked the capacity to own property in her own name. Any personal property she owned vested absolutely in her husband, and he could deal with it as he wished. This included money, furniture, jewelry, and clothing."

revenait de manière absolue à son mari, et il pouvait en disposer à sa guise. Ceci comprenait l'argent, les meubles, les bijoux et les habits. »

C'est donc en réalité Lorenzo qui serait le principal bénéficiaire du legs. Il est difficile de concevoir que Shylock aurait librement consenti à ce que Lorenzo bénéficie du legs, surtout que Shylock a été victime d'un vol commis par Jessica lors de son union avec Lorenzo. Ceci confirme que le consentement de Shylock au moment de signer le legs est vicié, et que s'il n'avait pas subi la contrainte du doge et de Portia, il n'aurait certainement pas consenti à léguer ses biens à Jessica et Lorenzo.

En somme, avoir obligé Shylock à signer l'instrument à travers lequel il aurait légué une partie de ses biens à sa fille et son mari soulève des questions quant à la licéité et à l'intérêt d'un tel jugement. Shylock aurait pu attaquer cette partie du jugement par la suite, l'injonction qui lui a été faite de signer l'instrument du legs aurait pu en effet lui servir d'argument solide pour établir qu'il s'agissait d'un testament et non d'un jugement, et que son consentement n'était pas libre au moment de la signature. Mais la suite du jugement le condamnant à se convertir au christianisme l'anéantit complètement¹⁸⁶. Shylock comprend que le combat est lourdement perdu, il accepte la teneur du jugement, et demande qu'on lui envoie le legs pour le signer à l'abri des regards ¹⁸⁷ :

« Permettez-moi, je vous prie, de m'en aller d'ici. Je ne me sens pas bien. Vous ferez suivre l'acte et je le signerai. »

(MV 4.1.588-391)

¹⁸⁶ Dans son ouvrage *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, New York, Routledge Classics, 2001, Frances Yates donne un sens au jugement contraignant Shylock de se convertir au christianisme qui va au-delà de sa simple humiliation, et qui évoquerait le problème qui s'était posé à l'époque de Shakespeare relatif à la conversion des juifs par la kabbale chrétienne, faisant ainsi écho aux travaux d'un kabbaliste Vénitien reconnu de l'époque: *"The Merchant of Venice is believed to allude to the contemporary issue of the conversion of the Jews by Christian Cabala, and to echo the work on universal harmony by the Cabalist Friar of Venice, Francesco Giorgi."* p.90.

¹⁸⁷ Texte original en anglais: *"I pray you, give me leave to go from hence. I am not well. Send the deed after me. And I will sign it."*

Shylock se soumet au jugement et accepte sa persécution, son silence est troublant, on aurait voulu qu'il intente un recours pour invoquer les violations de la loi, ainsi que la dénaturation du contrat par Portia dans l'interprétation qu'elle a retenue de la pénalité. Non seulement Shylock n'a aucune intention d'attaquer le jugement rendu, mais en plus il accepte de manière inconditionnelle d'obéir à l'injustice qui lui a été infligée, or l'obéissance à une loi injuste est une attitude de résignation qui fragilise ce que Tocqueville appelle « *la souveraineté du genre humain* » : « *Quand donc je refuse d'obéir à une loi injuste, je ne dénie point à la majorité le droit de commander ; j'en appelle seulement de la souveraineté du peuple à la souveraineté du genre humain.* »¹⁸⁸

Il est difficile de dire qu'à travers ce jugement, justice ait été rendue, et l'impression que nous avons à la fin de la pièce lorsqu'on réalise l'injustice infligée à Shylock, c'est que le conflit est maintenu, et l'apaisement qu'un jugement juste et équitable aurait pu favoriser, est absent. Allan Bloom affirme à juste titre que « *[Portia] n'a rien fait sur le fond pour résoudre les problèmes qui ont mené à la guerre entre Shylock et Antonio. Aussi ne sont-ils pas résolus. On peut seulement se hâter de retourner à Belmont pour les oublier.* »¹⁸⁹

Certaines analyses de la pièce ont à juste titre qualifié le jugement rendu contre Shylock d'inéquitable, et certains ont considéré que c'est la loi vénitienne qui aurait poussé Portia à rendre un tel jugement¹⁹⁰ :

«*La société vénitienne est capable de tout : alors que la loi de la ville garantit l'équité devant la loi, une spécificité qui aurait attiré les étrangers à Venise, sa législation serait également capable de rendre cette qualité incertaine, si ce n'est même fictive.* »

Je ne pense pas que ce soit la loi vénitienne, ou la pénalité et le contrat de prêt, qui auraient justifié le jugement persécuteur rendu par Portia et le doge contre Shylock. C'est

¹⁸⁸ Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835-1840), Paris, Flammarion, coll. GF, 2010, p. 91.

¹⁸⁹ Allan Bloom et Harry V. Jaffa, op. cit. p.62.

¹⁹⁰ James Shapiro, cité par R. Lemon, op.cit., p.566: "*Venetian society is able to have it both ways : while the city's charter guarantees equity before the law, a feature that has attracted foreigners to Venice, its retains legislation that renders this equality provisional, if not fictional*".

d'avantage l'interprétation du contrat qui a été retenue par Portia et le doge, qui a mené à ce jugement contre Shylock. Comme nous l'avons déjà démontré, cette même loi ou ce même contrat, interprété(e) autrement, aurait pu mener à une solution plus satisfaisante du litige et aurait permis de rétablir une situation bien plus équitable pour les parties au procès. La pièce pose donc une question fondamentale sur la possibilité pour une république comme celle de Venise, d'instaurer la justice lorsque celle-ci pourrait entraver les intérêts de la classe dominante.

Cette question a par ailleurs ouvert la voie aux analystes des pièces de Shakespeare de se demander quel serait selon Shakespeare le meilleur régime politique : une lecture possible du *Marchand de Venise* nous dit que pour Shakespeare, un régime républicain comme celui de Venise ne permet pas au juge d'aller au-delà de la loi pour la tempérer grâce à l'équité et que ceci pourrait mener à une solution injuste du conflit. Par contre, dans un régime monarchique comme dans *Mesure pour Mesure*, le monarque peut tempérer la loi par l'équité et aboutir à une meilleure résolution du conflit. La différence entre les solutions préconisées par Shakespeare dans ces deux pièces et ce qu'on aurait pu en déduire sur la position prise par Shakespeare quant au régime politique qu'il préconise a été notamment résumée par Philippe Raynaud ¹⁹¹ :

« La condition de l'équité est donc la souveraineté du prince ; le modèle de l'équité shakespearienne est platonicien et impérial : c'est comme Roi que le juge peut s'affranchir de la loi et la lèse-majesté royale reste à ses yeux, sinon le seul crime impardonnable, du moins le moins aisément pardonnable. Des pièces comme Le Marchand de Venise et Mesure pour Mesure montrent que l'équité et la miséricorde n'ont pas de place dans les Républiques, et qu'elles n'existent vraiment que dans les monarchies – où elles sont aussi un moyen de renforcer le pouvoir du monarque. »

Allan Bloom affirme également ce qui suit ¹⁹² :

¹⁹¹ « L'équité Shakespearienne », op. cit., p.55.

¹⁹² Bloom et Jaffa, op.cit., p.151.

« On s'accorde généralement à dire que Shakespeare considérait la monarchie comme la meilleure forme de gouvernement possible. »

Allan Bloom tempère cependant cette affirmation dans le dernier paragraphe de son ouvrage portant sur *La pensée politique de Shakespeare* où il affirme que c'est en théorie que la monarchie serait un meilleur régime ¹⁹³ :

« J'ai dit auparavant que, selon Shakespeare, la monarchie est la meilleure forme de gouvernement. On pourrait à présent nuancer cela en disant qu'elle est la meilleure forme seulement en un sens théorique, et en disant plutôt que la compréhension de la monarchie, en tant que condition indispensable à la compréhension de la vie politique, est la condition de toute la perfection réelle qui puisse entrer dans le champ de la vie humaine. La compréhension de la monarchie est la condition de la compréhension de la véritable relation du politique à l'humain et de l'humain au divin. Et certainement, un tel savoir n'a jamais été aussi nécessaire. »

Frances Yates explique cependant que si la conception de Shakespeare d'une bonne gouvernance est intimement lié à l'imaginaire de l'Empire, cette conception ne résulte pas d'une conviction de la part de Shakespeare que le régime monarchique serait meilleur que la république. Yates considère que ce dont la majorité des études qui émettent une telle affirmation ignorent ou ne mentionnent pas, c'est la propagande que la reine Elizabeth et après elle, le roi Jacques 1^{er}, auraient diffusée dans le but de renforcer le pouvoir du monarque, propagande qui aurait sans doute influencé l'œuvre de Shakespeare ¹⁹⁴ :

« La conception shakespearienne de la société est liée à sa croyance en la monarchie en tant que principe d'ordre, canal divin pour maintenir sur la terre un ordre juste correspondant à la divine loi du cosmos ; c'est un des aspects les plus visibles et les moins contestables de sa conception de l'existence. Que son idée de la monarchie

¹⁹³ op. cit., p.186.

¹⁹⁴ Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays, A New Approach*, London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1975. Trad., *Les dernières pièces de Shakespeare, une approche nouvelle*, Paris, Belin, 1993, p. 49.

s'étende au-delà du point de vue étroitement national jusqu'à de vastes vues d'ordre, ou de désordre, spirituel, universel, voilà qui est fortement suggéré par les images auxquelles il recourt. C'est pourquoi il est naturel et légitime de parler de 'thème impérial' en relation avec Shakespeare ; The Imperial Theme est de fait le titre d'un ouvrage fameux de G. Wilson Knight, qui examine dans l'œuvre de Shakespeare les représentations de la royauté, la majesté divine et cosmique dont il investit la charge royale, et les descriptions saisissantes qu'il fait, lorsqu'elle vient à faillir, de la chute dans le chaos et la confusion – tempête et désordre dans le cosmos, tempête et désordre dans l'État. Les études sur Shakespeare, en revanche, sont moins informées, semble-t-il du fait que cet imaginaire de l'Empire, avec son caractère sacré, était le fondement de la propagande Tudor, et du symbolisme utilisé pour la reine Elizabeth 1^{re}, ses portraits et les grands spectacles. Ces images d'un Empire universellement pur ou impur, ont surgi dans la propagande du temps de Shakespeare, et en relation avec la réforme de l'Église. Et l'un des éléments essentiels de la propagande Tudor pour la réforme de l'Église consistait à évoquer l'histoire britannique, la légende arthurienne et la chevalerie dont la mission était de répandre dans le monde entier un ordre spirituel de pureté (...) Shakespeare s'était mesuré à de telles conceptions sa vie durant, tantôt avec espoir, tantôt avec désespoir, dans ses tragédies et histoires. »

Je suis plutôt de l'avis de Louise Halper, selon qui « *le vrai problème que pose la règle de droit pour Shakespeare ne vient pas de sa conviction que la monarchie était supérieure au parlementarisme, mais de la croyance que la loi n'est finalement qu'un outil de pouvoir, au moins aussi arbitraire et corrompu que tous les autres outils.* »¹⁹⁵ C'est ce que Shakespeare semble illustrer dans *Le Marchand de Venise* ; une règle de droit, prévoyant une pénalité certes excessive, doit être interprétée et appliquée par une classe dominante qui tient en priorité à protéger ses propres intérêts. Le pouvoir judiciaire réussit à manipuler la loi de manière à satisfaire ses propres aspirations, mettant ainsi en péril la bonne résolution du conflit et la consécration de la justice.

¹⁹⁵L. Halper, op.cit., p.248: "*Shakespeare's quarrel with the rule of law did not stem from a conviction that monarchy was superior to parliamentary rule, but from a belief that law was merely a tool of power, at least as arbitrary and corrupt as any other*".

Une des plus belles descriptions de la tyrannie de la classe dominante à travers le contrôle qu'elle exerce sur toutes les institutions de l'État a été faite par Tocqueville dans son ouvrage intitulé *De la démocratie en Amérique*. Si l'État dans toutes ses institutions, législative, exécutive et judiciaire était contrôlé par la majorité, qui légifère en fonction de ses propres intérêts et qui contrôle les organes qui veillent à l'exécution de ces lois, il est difficile de concevoir que la justice puisse être réalisée et que les personnes ayant des intérêts contraires à ceux de la majorité (comme Shylock) puissent espérer que leur demande pourtant juste, puisse être satisfaite ¹⁹⁶ :

« Lorsqu'un homme ou un parti souffre d'une injustice aux USA, déjà qui voulez-vous qu'il s'adresse ? à l'opinion publique ? c'est elle qui forme la majorité ; au corps législatif ? il représente la majorité et lui obéit aveuglement ; au pouvoir exécutif ? il est nommé par la majorité et lui sert d'instrument passif ; à la force publique ? la force publique n'est autre chose que la majorité sous les armes ; au jury ? le jury, c'est la majorité revêtue du droit de prononcer des arrêts : les juges eux-mêmes, dans certains États, sont élus par la majorité. Quelque inique ou déraisonnable que soit la mesure qui vous frappe, il faut donc vous y soumettre. Supposez au contraire, un corps législatif composé de telle manière qu'il représente la majorité, sans être nécessairement l'esclave de ses passions ; un pouvoir exécutif qui ait une force qui lui soit propre, et une puissance judiciaire indépendante des deux autres pouvoirs ; vous aurez encore un gouvernement démocratique, mais il n'y aura presque plus de chances pour la tyrannie. »

Le meilleur régime semble donc être une illusion plutôt qu'un régime qui ait existé ou qui pourrait exister : *« Si nous devons supposer qu'un tel régime [monarchique] est le meilleur auquel la vie humaine puisse prétendre, nous devrions dire, néanmoins, que le meilleur régime est, dans un sens décisif, une illusion. »*¹⁹⁷

¹⁹⁶ Tocqueville, op.cit., p. 92-93.

¹⁹⁷ Bloom et Jaffa, op.cit. p. 178.

Chapitre 2 – Mesure pour Mesure

« Le crime, outre sa victime immédiate, attaque le souverain; il l'attaque personnellement puisque la loi vaut comme la volonté du souverain; il l'attaque physiquement puisque la force de la loi, c'est la force du prince. Car 'pour qu'une loi puisse être en vigueur dans ce royaume, il fallait nécessairement qu'elle fût émanée directement du souverain, ou du moins qu'elle fût confirmée par le sceau de son autorité'. »¹⁹⁸

Mesure pour Mesure a été jouée pour la première fois en 1604, après une fermeture des théâtres pendant plus d'une année suite à la pandémie de la peste.

La pièce se déroule à Vienne, où le duc Vincentio décide soudainement de se retirer de la vie publique et de ne plus gouverner. Il est insatisfait des résultats de son laxisme à faire appliquer la loi dans la cité, et décide de se faire remplacer par Angelo, un homme qu'il semble considérer comme bien plus strict et donc plus apte à gouverner que lui.

Aussitôt arrivé au pouvoir, Angelo ressuscite une loi désuète interdisant la fornication et condamne à mort un jeune homme, Claudio pour avoir couché avec sa fiancée, Juliette, avant le mariage. Bien que Claudio ait toutes les intentions d'épouser Juliette, Angelo est intransigeant à l'égard de Claudio, et insiste pour faire appliquer une loi pourtant restée lettre morte pendant quatorze années sous le règne du duc Vincentio.

La sœur de Claudio, Isabelle, est novice dans un couvent et apprend la nouvelle grâce à Lucio, un *fantaisiste*, qui la convainc de plaider la cause de Claudio devant Angelo pour sauver la vie de son frère. Malgré l'imploration d'Isabelle, Angelo ne plie pas mais développe par contre un sentiment de désir envers Isabelle et lui propose un troc : la vie

¹⁹⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.58.

de son frère contre sa virginité. Isabelle refuse de céder et préfère laisser périr son frère que de coucher avec Angelo.

Le duc, absent en apparence, se déguise en moine et suit la séquence des événements. Il intervient sous son déguisement et apporte de l'aide à Isabelle pour tendre un piège à Angelo et sauver la vie de Claudio. Par un jeu de déguisement que le duc met en place, Marianne, l'ex fiancée d'Angelo, se fait passer pour Isabelle et couche avec Angelo. Ce dernier croit qu'il s'agit d'Isabelle qui se serait pliée à sa demande pour sauver son frère, et malgré cela, ordonne l'exécution de la peine de mort à l'égard de Claudio. Le duc intervient de nouveau, et par un jeu habile faisant passer un autre prisonnier mort en prison d'une maladie pour Claudio, fait croire à Angelo que conformément aux ordres de ce dernier, la peine de mort a été exécutée à l'égard de Claudio.

Le duc décide alors de reprendre le pouvoir, et dans la dernière scène qui s'apparente à un procès, le duc condamne Angelo à épouser Marianne, pour avoir couché avec elle, même sans le savoir. Claudio est également contraint d'épouser Juliette, condamnation heureuse puisqu'il s'agissait de leur intention initiale. Lucio, qui tout au long de la pièce critique le duc pour avoir déserté la cité, subit quant à lui la sentence la plus lourde : il est condamné par le duc à épouser une prostituée, ce qui équivaut pour Lucio à être condamné au fouet et à la peine de mort. Isabelle, quant à elle, accepte d'épouser le duc qui a demandé sa main.

Il est intéressant de se pencher sur les décisions prises par le duc dans sa capacité de gouverneur de la cité, de tenter d'en percevoir la portée d'un point de vue juridique, à commencer par la décision du duc de quitter Vienne jusqu'à la scène finale du procès, qui marque le retour du duc à la gouvernance de Vienne.

Première Partie : La décision du duc de quitter Vienne et le choix de son délégué

I) La décision du duc de quitter la gouvernance de Vienne : une décision controversée

La pièce débute par la décision soudaine du duc Vincentio d'abandonner la gouvernance de la cité de Vienne. Seul Lucio est critique par rapport à cette décision importante et prise de manière hâtive par le duc, sans aucun préavis ni justification claire ¹⁹⁹ :

LUCIO. – « *Le duc étrangement s'en est allé d'ici,
Laissant maint gentilhomme – comme moi – dans l'attente
Et l'espoir d'une campagne ; maintenant on apprend,
Par ceux qui savent tout des rouages de l'État,
Que ses propos étaient à distance infinie
De son dessein sincère.* »
(MM 1.4.48-54)

Je peux comprendre la déception de Lucio. Comment celui qui gouverne décide-t-il de partir de manière soudaine sans raison apparente, et sans préciser quelle serait la durée de son absence ? Le duc se contente de faire circuler une rumeur que son départ serait dû à un voyage urgent qu'il doit faire en Pologne, sans aucune explication supplémentaire. Le duc se contente d'expliquer à Angelo qu'il est dans une situation de grande urgence, et qu'Angelo doit impérativement le remplacer et l'urgence extrême justifierait selon lui que le peuple ne soit pas mis au courant de son départ ²⁰⁰ :

LE DUC. – « *L'urgence de notre départ est de si pressante nature
Qu'elle l'emporte sur tout et qu'elle laisse en suspens*

¹⁹⁹ Texte original en anglais: "Lucio. – *The Duke is very strangely gone from hence; / Bore many gentlemen, myself being one, / In hand and hope of action: but we do learn / By those that know the very nerves of state, / His givings-out were of an infinite distance / From his true-meant design*".

²⁰⁰ Texte original en anglais : "Duke. – *Our haste from hence is of so quick condition / That it prefers itself and leaves unquestion'd / Matters of needful value*".

Des questions de réelle importance. »

(MM 1.1.53-55)

Ce n'est que plus tard que l'on comprend pourquoi le duc a décidé de partir. Les lois de la cité étant trop rigides, le duc aurait été laxiste dans leur application pendant quatorze longues années. Le duc est insatisfait des résultats de ce laxisme se traduisant notamment par un excès de liberté dans la cité. Il choisit Angelo, qui selon ses propres termes est bien plus rigide que lui pour imposer l'application de la loi et rétablir l'ordre à Vienne²⁰¹ :

LE DUC. – *« Nos statuts rigoureux et nos lois incisives,
Mors et freins nécessaires aux herbes indociles,
Nous les avons depuis quatorze ans laissé filer (...) »*

FRERE THOMAS. – *Il incombait à Votre Grâce
De libérer à votre heure cette justice entravée ;
Et elle aurait paru plus terrible chez vous
Que chez le seigneur Angelo.*

LE DUC. – *Trop terrible je le crains.
Puisque j'avais péché en laissant les gens libres,
Ce serait tyrannie de frapper et harceler
Qui agit selon mes ordres (...) »*
(MM 1.3.19-37)

Le duc considère qu'il serait « tyrannique » d'imposer l'application de la loi après toutes ces années de négligence ; il décide de sacrifier son pouvoir – du moins de manière momentanée – et de se faire remplacer par un autre gouverneur qui réussirait davantage selon le duc à limiter les excès dans l'exercice des libertés à Vienne. Il ne s'agit

²⁰¹ Texte original en anglais : *“Duke. – « We have strict statutes and most biting laws, / The needful bits and curbs to headstrong weeds, / Which for this fourteen years we have let slip (...) Friar Thomas – It rested in your grace / To unloose this tied-up justice when you pleased: / And it in you more dreadful would have seem'd / Than in Lord Angelo. Duke. – I do fear, too dreadful: / Sith 'twas my fault to give the people scope, / 'Twould be my tyranny to strike and gall them / For what I bit them do (...)»*

probablement pas de la seule raison qui pousse le duc à quitter Vienne. On devine rapidement que le duc est assez habile pour s'abstenir de prendre une telle décision à moins que l'importance des enjeux la justifie. Le duc était probablement conscient du fait que la non application de la loi pendant toutes ces années aurait un impact négatif sur l'autorité de son pouvoir et qu'une situation pareille pourrait donc mettre éventuellement son règne en péril ; il fallait donc y remédier.

Ce dont le duc se plaint n'est pas une situation propre à *Mesure pour Mesure*. Dans un contexte plus contemporain, cet écart entre, d'une part le texte de loi, et d'autre part son application, a notamment été évoqué par Simone Veil dans son discours devant l'Assemblée Nationale, à la veille de l'adoption de la loi sur l'IVG ²⁰² :

« Lorsque l'écart entre l'infraction commise et celle qui est poursuivie est tel qu'il n'y a plus à proprement parler de répression, c'est le respect des citoyens pour la loi et donc l'autorité de l'État qui est mise en cause. »

La décision du duc de changer le statu quo est donc justifiable, mais néanmoins radicale. Du moment que le duc incarne l'autorité absolue, et qu'il réunit entre ses mains les pleins pouvoirs, il posséderait de ce fait les attributs divins pour gouverner la cité de Vienne ²⁰³. Sa gouvernance de Vienne ayant été insatisfaisante, le duc aurait pu avoir recours à une solution moins brutale pour corriger sa négligence. La situation du monarque trop indulgent dans l'application des lois et la manière dont il devrait remédier à une telle situation et aux conséquences qu'elle implique, a été évoquée notamment par Montesquieu dans son ouvrage « *De l'Esprit des lois* ». Montesquieu donne des solutions

²⁰²Discours de Simone Veil du 26 novembre 1974 devant l'Assemblée Nationale en France, soumettant le projet de loi sur l'IVG.

²⁰³ William W. Lawrence, « Measure for Measure and Lucio », *Shakespeare Quarterly*, Vol.9, No. 4, Fall 1958, pp. 443-453. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/2867127>, p.446: "Critics often discern in him [duke Vincentio] the incarnation of justice, mercy, piety, and so forth, without considering sufficiently whether he always acts in accordance with these qualities. Since he embodies the absolute power in the city, he may naturally be compared to a divinity presiding over the destinies of all men (V.i.37 ff.). But when we try to interpret the action consistently as revealing his beneficent activities, we get some very queer results. A case can indeed be made by picking our selected passages, but we must see how well it stands up in relation to the play as a whole".

auxquelles le monarque pourrait avoir recours dans une situation pareille, afin de préserver l'autorité de son pouvoir : au lieu de désertir la cité, de nommer un délégué dont la bienveillance est douteuse, trait de caractère d'Angelo dont le duc était d'ailleurs au courant, le duc aurait pu recourir à des solutions moins drastiques, telles que corriger la négligence dont il a fait preuve jusque-là (quitte à perdre l'amour de son peuple) ou changer de conseil si telle était la cause de la non-application des lois ²⁰⁴ :

« Car il est clair que dans une monarchie, où celui qui fait exécuter les lois se juge au-dessus des lois, on a besoin de moins de vertu que dans un gouvernement populaire, où celui qui fait exécuter les lois sent qu'il y est soumis lui-même, et qu'il en portera le poids. Il est clair encore que le monarque qui, par mauvais conseil ou par négligence, cesse de faire exécuter les lois, peut aisément réparer le mal : il n'a qu'à changer de conseil, ou se corriger de cette négligence même. »

Mais le duc ne livre pas un diagnostic clair de la raison pour laquelle il aurait laissé la situation aboutir à ce laxisme et ce relâchement dans l'application des lois. D'ailleurs un des conseillers du duc, Escalus, semble symboliser l'indulgence poussée et « *tend, virtuellement, à faire de la tentation une excuse pour tous les pécheurs.* »²⁰⁵ Le duc ne semble remettre en cause ni ses propres actes et la gestion par lui du pouvoir durant les quatorze dernières années, ni le conseil qu'il reçoit des personnes qui l'entourent, notamment Escalus. Le duc se contente de trouver une solution à une situation qui s'est pourtant posée à cause de sa manière de gouverner la cité, et l'absence de recherche par le duc des causes qui auraient mené à ce laxisme dans l'application des lois pendant toutes ces années n'est pas rassurante pour l'avenir de la gouvernance de Vienne.

La décision du duc d'abandonner la cité a largement été négligée par la majorité des analyses de la pièce, le duc ayant été souvent comparé à un monarque semi-divin qui aurait réussi à la fin de la pièce à rendre un jugement équitable et juste, rétablissant ainsi l'ordre et la paix à Vienne. Certaines analyses et adaptations de la pièce ont néanmoins

²⁰⁴ Montesquieu, op.cit., vol. 1, p.116.

²⁰⁵ Philippe Raynaud, op.cit., p. 54.

constaté le départ brutal du duc. Louise Schleiner dans son article intitulé *Providential Improvisation in Measure for Measure* ²⁰⁶, fait référence à certaines critiques qui auraient décrit le duc de manière satirique, comme étant « *loin d'être dieu, un être désagréable et bruyant, qui fuit la responsabilité dans un monde minable et salace, dont il ne trouve aucun autre moyen pour gouverner qu'à travers des trucages hors normes.* » ²⁰⁷ Louise Schleiner évoque d'ailleurs une adaptation de la pièce qui débute par « *un duc habité par des pensées sadiques de religieuses pendues, puis prononce sa première réplique concernant la nature du gouvernement dans une distraction agitée, et décide de fuir son règne ducal effrayé par sa propre sexualité.* » ²⁰⁸ Nous sommes bien loin de la figure paternelle du duc qui finit par sauver la cité de Vienne du règne corrompu d'Angelo. Une telle interprétation permet de voir que les agissements du duc dès le début de la pièce ont interpellé quelques lecteurs qui ont vu en lui une image plus nuancée et moins portée à la divinité que les analyses classiques de la pièce: le duc s'apparente-t-il à une image semi-divine ou à celle d'un « *pauvre homme sur le point de s'effondrer* » ? ²⁰⁹

La dégradation de l'image du duc – tout comme l'assimilation du duc à un demi-dieu – seraient toutes deux exagérées. Comparer le duc à un homme sur le point de s'effondrer fait complètement fi de l'habileté avec laquelle le duc maîtrise sous son déguisement les événements qui font suite à son départ, ainsi qu'à la scène culminante de la pièce, c'est-à-dire la scène finale du procès, avec le retour du duc qui rétablit la justice et l'ordre à Vienne. Néanmoins, il est vrai que le début, ainsi que le déroulement des événements de

²⁰⁶ Louise Schleiner, « Providential Improvisation in Measure for Measure », *PMLA, Journal of Modern Language Association of America*, Vol. 97, No.2, March 1982, pp.227-236. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/462189>.

²⁰⁷ Louise Schleiner, op.cit., p. 227: "(...) a return of the pendulum brought us back to the dark, satiric Measure of Clifford Leech and A.P Rossiter, whose still-productive strain of criticism says that the duke, far from being God, is an unpleasant busybody, who flees responsibility in a world of salacious seediness that he can cope with only through incredible tricks".

²⁰⁸ op.cit., p. 227: "Perhaps these tendencies have reached their apogee in such productions as that of a recent Ashland Shakespeare Festival, where the opening curtain revealed the duke rapt in sadistic fantasies of hanging, twisting nuns, then pronouncing his lines about the nature of governance in frenzied distraction and fleeing his ducal rule for fear of his own sexuality".

²⁰⁹ op.cit., p. 227: "Is this the black-robed, red-crossed, fatherly figure we used to see? No other Shakespeare play has left us in doubt whether the hero is God or a poor man on the verge of nervous collapse".

Mesure pour Mesure ne laissent pas *à priori* transparaître une image rassurante de celui qui gouverne la cité et qui est responsable d'en préserver l'ordre et la paix. Mais mise à part cette représentation de la pièce évoquée par Louise Schleiner, la majorité des analyses de la pièce associent le duc à l'image du divin, qui incarne la justice et la miséricorde, sans pour autant relever les différentes actions plus nuancées du duc tout au long de la pièce jusqu'au moment où le duc rend le jugement au dernier acte.

Louise Schleiner rappelle que la première action du duc, à savoir sa décision de quitter Vienne et de se faire remplacer par un délégué aurait pour source des paraboles bibliques. On retrouve dans la Bible plusieurs références à un maître qui s'absente, sans qu'il soit dans l'obligation de justifier les raisons de son absence ni la destination de son départ, et qui désigne des servants pour le remplacer. Les servants sont alors mis à l'épreuve et seront récompensés au retour du maître, chacun à hauteur de ce qu'il mérite et des actes qu'il aurait entrepris durant l'absence du maître ²¹⁰. Selon L. Schleiner, Le duc fait allusion à ces paraboles en désignant Angelo au titre de délégué. L'affirmation du duc à Angelo que les vertus qui le caractérisent lui auraient été données par la Nature pour qu'il en fasse usage, sous-entend une mise à l'épreuve d'Angelo par le duc durant l'absence de ce dernier ²¹¹ :

« Le ciel nous traite ainsi que nous traitons les torches,

²¹⁰ op.cit., p.227: "The duke's decision to delegate his rule and disappear – and this derivation received hardly any notice – the duke's decision has at its primary model the parables of the synoptic gospels that state or imply that a man planning a journey or absence called in servants and gave them responsibilities. These are the parables of the wicked vineyard tenants (e.g., Matt.xxi.33-43); the wicked steward (e.g. Matt.xxiv.45-51); the traveler and his doorkeeper (Mark xiii.33.37); the master absent at a wedding (Luke xii.35-39) and the talents or pounds (e.g. Luke xix.11.27). A departing ruler or land owner gives responsibility to servants, who will be called to an accounting on his return, for which they are to be constantly ready. The master's destination or motives abroad are of no importance; the servants are to be tested and later rewarded".

²¹¹ L. Schleiner, op.cit., p. 228: "In his commission to Angelo, after his gospel analogy 'Heaven doth with us as we with torches do, / Not light them for themselves' (Matt.v.14-16), the duke alludes to the talents or pounds parable:...'nor Nature never lends / The smallest scrupule of her excellence, / But like a thrifty goddess, she determines / Herself the glory of a creditor, / Both thanks and use'. The testing master, lending different amounts to the servants according to each one's capacity and expecting a corresponding return with interest, is here figured as the goddess Natura, perhaps on the assumption that the testing aspect of God is imply part of the nature of creation".

*Que nous n'allumons pas pour leur plaisir ; si nos vertus
 Ne sortaient pas de nous, il serait bien égal
 Que nous n'en eussions pas. L'âme n'est touchée noblement
 Que par nobles questions : jamais nature ne prête
 La plus petite parcelle de son excellence
 Sans déterminer, telle une déesse économe,
 Elle-même la splendeur de chaque créancier
 Par mercis et profits. »²¹²
 (MM 1.1.32-40)*

L'article de L. Schleiner démontre que malgré les trucages auxquels le duc a recours dès le début de la pièce, il porterait néanmoins en lui tout au long de la pièce l'image d'un maître providentiel qui met ses servants à l'épreuve, dans le but de chercher et de discerner les bons actes pour les récompenser, et de corriger les actes de ceux qui s'avèrent être indignes de le remplacer ²¹³. Le duc lui-même qualifie ses pouvoirs de « *hidden power* » ou « *pouvoir secret* »²¹⁴ et Angelo reconnaît à la fin de la pièce le pouvoir discret du duc de discerner les actes de ses serviteurs même durant son absence²¹⁵ :

ANGELO. – « *O redouté seigneur,
 Je serais plus fautif encore que n'est ma faute*

²¹² Texte original en anglais: "Heaven doth with us as we with torches do, / Not light them for themselves; for if our virtues / Did not go forth of us, 'twere all alike / As if we had them not. / Spirits are not finely touch'd / But to fine issues; nor nature never lends / The smallest scruple of her excellence / But, like a thrifty goddess, she determines / Herself the glory of a creditor, / Both thanks and use."

²¹³ L. Schleiner, op.cit., p. 228: "Commitment to searching out and supporting the right and the good is his [the duke's] leading trait, as the gossip's flippancy is Lucio's, lofty idealism Isabella's" (...) the duke, though perhaps not totally consistent, is the testing master from beginning to end (...) Thus the simple king of the earlier story becomes the unseen testing master, attempting to watch providentially. The duke must be present and his role must expand midway in the action, since he must first test and observe, then devise a remedy for the failures, as a teacher seeing the whole class has flunked a test must devise a new pedagogical strategy and new tests".

²¹⁴ MM 5.1.376.

²¹⁵ Texte original en anglais: "Angelo. – O my dread lord, / I should be guiltier than my guiltiness / To think I can be indiscernible, / When I perceive your grace, like power divine, / Hath looked upon my passes. Then, good prince, / No longer session hold upon my shame, / But let my trial be mine own confession. / Immediate sentence then, and sequent death, / Is all the grace I beg".

*Si je croyais que je peux rester indiscernable,
Quand je constate que Votre grâce, telle la puissance divine,
Assistait à mes dévoiements (...) »*
(MM 5.1.351-8)

Le choix par le duc de l'habit du moine comme dissimulation fait d'ailleurs écho à la source biblique que L. Schleiner évoque. A. Bloom rappelle à ce titre que « *Shakespeare, à la suite de Machiavel comme d'ailleurs de toute la tradition classique, désapprouve le gouvernement des prêtres* », mais que « *le déguisement du duc lui permet d'être omniscient comme un dieu et de manipuler et de modérer la toute-puissance de son lieutenant.* »²¹⁶ A. Bloom suggère que la surveillance d'Angelo par le duc dissimulé sous l'habit du moine suppose une surveillance du pouvoir du monarque par l'Église et les prêtres et que cela aurait permis par la suite une résolution plus juste et équitable de la situation qui s'est créée suite à l'arrivée d'Angelo au pouvoir. La dissimulation du duc sous son habit de moine représente donc pour A. Bloom une forme d'intervention de la divinité dans l'exercice du pouvoir terrestre pour satisfaire ses insuffisances se traduisant notamment par une injustice dans la résolution des litiges. D'un autre côté, le duc pour A. Bloom fait office d'un moine qui « *agit de façon menteuse et malhonnête* ». ²¹⁷ J'avoue que ce n'est pourtant pas l'image d'un dieu ni d'un scélérat que le duc m'a inspirée.

En réalité, cet habit de moine octroie au duc certains pouvoirs, notamment celui de se faire entendre, ce qui lui permet de mener à terme son dessein de sauver Claudio en ordonnant aux différents personnages d'accomplir certaines actions. Il va même jusqu'à prétendre qu'il est investi d'une mission par le pape lorsqu'il s'adresse au prévôt pour sauver Claudio de la peine de mort qu'Angelo a ordonné d'exécuter. Cet habit lui est donc surtout utile, le duc sait que s'il veut manipuler le pouvoir quand la situation le requiert, il est obligé de représenter une figure d'autorité, et la pièce montre l'importance de l'autorité religieuse pour diriger l'action des gens et influencer le cours des événements.

²¹⁶ Allan Bloom, *Love and Friendship*, New York, Simon and Schuster, 1994. Trad. *L'amour et L'amitié*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 390.

²¹⁷ op.cit., p.389.

Je suis donc davantage de l'avis de L. Schleiner, selon qui, malgré les nombreuses sources bibliques de la pièce, le duc dans *Mesure pour Mesure* ne s'apparente en réalité ni à dieu ni à un gouvernant hypocrite. Il s'agit d'une figure plus nuancée et plus ludique d'un gouvernant qui tente d'imiter les actions divines et qui tantôt réussit la tâche, tantôt y échoue, et par son habileté, parvient à mener son échec vers une résolution positive de l'intrigue ²¹⁸ :

« Alors que Mesure pour Mesure n'est pas une pièce sans défaut ni la plus grande des pièces de Shakespeare, je pense que le personnage du duc et son rôle sont soigneusement élaborés, de manière à ce que les allusions bibliques et théologiques de la pièce évoquent en effet un parallèle entre le duc et Dieu, comme un maître qui met à l'épreuve, un rédempteur et un juge, mais que ces attributs fonctionnent de manière comique, afin de montrer que le duc n'est pas dieu, mais un gouvernant qui tente d'imiter Dieu dans son gouvernement, parfois avec succès et parfois avec des résultats comiques. Sa quête de connaissance de soi, son amour du retrait de la vie active et son sens de la modération (III.ii.232-37), son talent pour l'intrigue, et ses efforts pour améliorer le sens de la moralité de ses sujets le distinguent de manière claire du reste des personnages, et ne devrait pas le réduire à un hypocrite ou un névrotique. Il ne devrait pas non plus être élevé au rang de la divinité. Pourquoi la pièce devrait-elle être soit sombre soit sensuelle ? Il s'agit d'une comédie, d'un gouvernant bien intentionné qui imite de manière chimérique le Dieu du nouveau testament dans sa manière de gouverner (...) Les metteurs en scène devraient être capables de nous donner un duc sous cette image-là, qui tente de connaître

²¹⁸ L. Schleiner, op.cit. p.235: "While not regarding *Measure for Measure* as flawless or as one Shakespeare's greatest plays, I believe the duke's character and role are carefully worked out, that the play's biblical and theological allusions do indeed evoke a parallel between the duke and God, as testing master, redeemer, and judge, but that they function comically, to point up that he is not God but a ruler attempting imitation dei in his government, with partly successful and sometimes humorous results. His quest for self-knowledge, his love of retirement and temperance (III.ii.232-37), his talent for intrigue, and his efforts to bring moral improvement to his subjects clearly set him off from the other characters, and should not be seen as hypocritical or neurotic. Neither should he be elevated to divinity. Why must the play be either dark or sensuous? Let it be a comedy of a well-intentioned ruler with the rather quixotic notion of actually imitating the New Testament God in his government (...) Directors should be able to give us such a duke, who is leaning to know his subjects as he has tried to know himself, a duke who is human, sometimes a butt of humor, inclined to meddling and theatricality, sensitive to slander, yet self-aware, resourceful, charitable and judge of character. Such a measure approach might give us more of the richness of this much maligned and distorted play".

ses sujets et de se connaître lui-même, un duc qui est humain, parfois très drôle, qui a un penchant vers la manipulation et la théâtralité, sensible au point de la calomnie, et pourtant conscient de lui-même, a des ressources, charitable et juge de caractère. Une telle approche pourrait donner bien plus de richesse à cette pièce pleine de malignité et de distorsions. »

La personne du duc dans *Mesure pour Mesure* est donc plus complexe qu'elle ne le paraît. Il ne s'agit pas simplement – comme certains critiques l'auraient affirmé – d'un personnage créé par Shakespeare et qui, contrairement aux pièces historiques, n'a jamais réellement existé. Ceci signifierait selon ces critiques que les actions du duc seraient purement fictives et donc une analyse des décisions prises par lui dans la pièce serait artificielle et sans grande importance. Cependant, il n'en reste pas moins que le duc créé par Shakespeare représente le pouvoir, et cette raison suffit pour que ses décisions méritent d'être étudiées de près ²¹⁹ :

« Dans cette pièce, le duc n'est pas au sens ordinaire un personnage, uniquement [quelle découverte !], et encore moins d'un fantoche. Il s'agit du pouvoir. »

Cela sans perdre de vue le fait qu'il s'agit en effet d'une comédie, que le duc qui quitte Vienne, n'abandonne pas complètement la cité, et se dissimule sous l'habit du moine non seulement pour se comporter en image divine et manipuler de près ou de loin l'exercice du pouvoir par son remplaçant, mais aussi pour contribuer à créer une intrigue dans une ambiance ludique d'une pièce qui finit joyeusement. Il est loin de ressembler au cas qu'Allan Bloom évoque dans *L'amour et l'amitié*, rapporté dans *Le Prince* de Machiavel. Dans ledit ouvrage, Machiavel relate l'histoire de César Borgia qui aurait désigné Remy

²¹⁹ William W. Lawrence, op.cit. p.447: "As we all know, Shakespeare's extraordinary power in creating characters that seem like living human beings has often led critics to treat them as if they were historical personages. For example, it has been debated whether the Duke knew, when he abdicated that Angelo has deserted and slandered Mariana. But such speculation is fruitless; the Duke has no existence outside the lines of the play, and all we are told is that in the beginning, although he does not, apparently, quite trust Angelo, he gives him the supreme power in the city (since the plot demands it), but later on that he knows of the discreditable incident in Angelo's past (in accordance with making the bedtrick plausible). Mr. Middleton Murry has questioned my statement that the Duke is essentially a puppet in the hands of the dramatist. 'In this play the 'sky duke' is not in any ordinary sense a character [quite an admission!], but still less is he a puppet. He is a power' (...)".

d'Orque pour le remplacer dans l'exercice du pouvoir en Romagne. Une fois sa mission accomplie, Remy d'Orque est lourdement puni, il est coupé en deux par César sur une place publique ²²⁰. Malgré ses erreurs graves dans la gestion du pouvoir, Angelo n'est pas si lourdement puni, la scène du procès annonçant le retour du duc dans la gouvernance de Vienne, montre ce dernier sous son vrai visage, un homme capable de contenir une situation conflictuelle qui s'est propagée dans la cité (le duc émet trois jugements à la fois à la fin de la pièce) sans qu'il lui soit nécessaire d'avoir recours à un excès de violence. Il est néanmoins important avant d'en arriver à la fin de la pièce, de voir le déroulement des événements et les moments critiques qui se sont posés suite au départ du duc.

II) Le choix par le duc de son délégué : un choix douteux

La deuxième décision que le duc prend suivant son départ est le choix de son délégué. La personne du délégué que le duc choisit est un moment crucial de la pièce, car c'est avec la prise du pouvoir par ce délégué que les événements de la pièce prennent leur tournure tragique. Le choix d'Angelo n'est en effet pas aussi évident que le duc le prétend au début du premier acte. Dans un premier temps, le duc informe Escalus qu'il aurait choisi Angelo pour suppléer à son absence, sans néanmoins expliquer les éléments justifiant son choix d'Angelo ²²¹ :

*« Je dis, faites comparaitre Angelo devant nous.
De quelle façon croyez-vous qu'il nous représentera ? –
Car il vous faut savoir qu'avec ferveur spéciale
Nous l'avons choisi pour suppléer notre absence.
Lui prêtant nos terreurs, le vêtant de notre amour,
Et confiant à sa délégation tous les organes
De notre propre puissance. »*

²²⁰ A. Bloom, op.cit., p. 390.

²²¹ Texte original en anglais: "I say bid come before us, Angelo. / What figure of us think you he will bear ? – / For you must know we have with special soul / Elected him our absence to supply, / Lent him our terror, dressed him with our love, / And given his deputation all the organs / Of our own power".

(MM 1.1.18-21)

C'est un peu plus tard, lorsqu'il s'adresse à Angelo pour partager avec lui sa décision de s'absenter que le duc donne une justification peu élaborée du choix de son délégué ; il qualifie Angelo d'un homme d'une grande vertu qu'il se doit de partager avec les autres ²²² :

*« Ton existence possède un certain caractère.
Qui à l'observateur peut toute ton histoire
Pleinement révéler. Ta personne et tes dons
Ne sont point tiens en propre au point de gaspiller
Ta personne sur tes vertus, tes vertus sur toi (...) »*

(MM 1.1.27-31)

Il faudra attendre la troisième scène du premier acte pour comprendre que le duc ne voit pas chez Angelo uniquement des « qualités » qui lui permettent d'être un bon gouverneur. En effet, le duc ne tarde pas à attribuer à Angelo les termes propres au puritanisme et ira même jusqu'à le traiter d'inhumain à cause de sa rigidité excessive :

*« J'ai donc remis aux mains du seigneur Angelo –
Homme de discipline et de ferme abstinence –
Mon pouvoir absolu, ma place ici à Vienne »²²³*

(MM 1.3.11-12)

*« Le seigneur Angelo est austère,
Se méfie de la malveillance, répugne à avoir
Que du sang coule en lui, ou que son appétit
Vise pain plutôt que pierre. Ainsi donc nous verrons*

²²² Texte original en anglais: "There is a kind of character in thy life, / That to the observer doth thy history / Fully unfold. Thyself and thy belongings / Are not thine own so proper as to waste / Thyself upon thy virtues, they on thee (...)"

²²³ Texte original en anglais: "I have delivered to Lord Angelo – / A man of stricture and firm abstinence – / My absolute power and place here in Vienna (...)"

S'ils sont ce qu'ils paraissent, jusqu'où le pouvoir corrompt »²²⁴

(MM 1.3.50-4)

Par ailleurs, un évènement qui aura lieu un peu plus loin dans la pièce montre que le duc était au courant – avant la désignation d'Angelo pour le remplacer – de certains actes reprochables commis par ce dernier. L'évènement dont il s'agit nous est raconté au troisième acte : le duc déguisé en moine, tend un piège à Angelo qui demande à Isabelle de perdre sa virginité en contrepartie de la liberté de son frère Claudio. Le duc demande à une autre femme, Marianne de se déguiser et de faire croire à Angelo que c'est elle Isabelle. On comprend que Marianne s'était fiancée à Angelo, et que ce dernier aurait rompu les fiançailles de manière brutale et injuste, pour une affaire de dot ²²⁵ :

LE DUC. – « *N'avez-vous point entendu parler de Marianne, la sœur de Frédéric, le vaillant soldat qui se perdit en mer ? (...)*

C'est elle que devait épouser notre Angelo, elle avait prêté serment de fiançailles, la date du mariage était fixée (...) Il la quitta en larmes, dont il ne sécha pas une par ses consolations ; il ravala tout rond ses engagements, prétendant découvrir en elle le déshonneur ; bref, il la livra à ses propres lamentations, qu'elle continue par amour pour lui ; quant à lui, de marbre face à ces larmes, il en est inondé, mais ne fléchit point.»

(MM 3.1.200-217)

Lorsqu'il eut choisi Angelo pour le remplacer, le duc était au courant de cette histoire, et de l'injustice dont Angelo avait fait preuve à l'égard de Marianne. Le duc a donc décidé

²²⁴ Texte original en anglais: "Lord Angelo is precise; / Stands at a guard with envy; scarce confesses / That his blood flows, or that his appetite / Is more to bread than stone : hence shall we see, / If power change purpose, what our seemers be".

²²⁵ Texte original en anglais: Duke – Have you not heard speak of Mariana, the sister of / Frederick the great soldier who miscarried at sea? / Isabella. – I have heard of the lady, and good words went with her name. / Duke. – She should this Angelo have / married; was affianced / to her by oath, and the nuptial appointed: between / which time of the contract and limit of the / solemnity, her brother Frederick was wrecked at sea, / having in that perished vessel the dowry of his/ sister. But mark how heavily this befell to the / poor gentlewoman: there she lost a noble and / renowned brother, in his love toward her ever most / kind and natural; with him, the portion and sinew of / her fortune, her marriage-dowry; with both, her / combinate husband, this well-seeming Angelo. / Isabella – Can this be so? did Angelo so leave her? / Duke – Left her in her tears, and dried not one of them / with his comfort; swallowed his vows whole, / pretending in her discoveries of dishonour: in few, / bestowed her on her own lamentation, which she yet / wears for his sake; and he, a marble to her tears, / is washed with them, but relents not."

de se faire remplacer par un homme qu'il savait être plus proche du puritanisme que de la modération, et à l'égard duquel il possédait des connaissances personnelles, notamment sur la manière injuste et brutale avec laquelle il a agi avec sa fiancée. Le duc aurait donc décidé de mettre Angelo à l'épreuve et de lui donner le pouvoir, pour voir s'il « *est ce qu'il paraît, et jusqu'où le pouvoir corrompt* ». ²²⁶ L'affirmation de Constance Jordan que le duc en choisissant Angelo a cru faire le bon choix n'est donc pas tout à fait correcte ²²⁷ :

« Apparemment confiant dans la discrétion d'Escalus et dans le jugement d'Angelo, le duc semble croire qu'il aurait garanti non seulement que des réformes aient lieu, mais également qu'il serait lui-même exempté des critiques du public. Comme il le dit à son confident, le Frère Thomas :

'Puisque j'avais péché en laissant les gens libres,

Ce serait tyrannie de frapper et harceler

Qui agit selon mes ordres ...

[Angelo] il pourra sous l'abri de mon nom, frapper fort'. (1.3.35-37, 41) »

Comme l'affirme A. Bloom à juste titre, « *Le duc sait sûrement, avant de le nommer, quel genre d'homme est Angelo. Il indique déjà Escalus, qui est plus humain en ce qu'il se souvient dans son grand âge des désirs de sa jeunesse, qu'il a envie de voir comment Angelo va se comporter.* » ²²⁸ Son choix a probablement porté sur Angelo pour réaffirmer son propre pouvoir, une fois que ce pouvoir qu'il délègue à Angelo aura corrompu ce

²²⁶ MM 1.3.50-4.

²²⁷ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre précité de Constance Jordan, p.2: "*Apparently confident of Escalus's discretion and Angelo's judgment, the Duke seems to believe that he has guaranteed not only reform but also his own exemption from public criticism. As he tells his confidant Friar Thomas: / Sith 'twas my fault to give the people scope, / 'Twould be my tyranny to strike and gall them / for what I bid them do / [Angelo] may, in the ambush of my name, strike home. (1.3.35-37, 41).*"

²²⁸ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op. cit., p. 391. Bloom rappelle également que le duc "savait déjà qu'[Angelo] est bien pire que Claudio. Celui-ci a simplement repoussé le mariage public jusqu'à ce que la dot arrive, mais il est resté fidèle, si c'est le mot, à Juliette, tandis qu'Angelo a plaqué Mariana dès que celle-ci eut perdu sa dot."

dernier. Asseoir le pouvoir du duc comme celui d'un bon monarque de la cité semble donc être le but principal du jeu auquel se prête le duc²²⁹ :

« Le duc endosse le raisonnement de Jacques 1er et adopte la ruse machiavélienne en désignant un second pour exécuter une loi terrible. »

Le choix par le gouverneur de la personne de son délégué ou de son successeur était d'ailleurs une question débattue à l'époque de Shakespeare. Un traité important à ce sujet a été rédigé par Henry Swinburne « *A treatise of Testaments and Last Wills* » dans lequel Swinburne se demande si le prince aurait ou non le droit de choisir librement son successeur, ou s'il devrait choisir celui qu'il estime être le plus adapté pour gouverner. La réponse que donne Swinburne à la fin de son traité est inattendue, et pourtant proche de la réalité²³⁰ :

« (...) à la fin, [cette question] sera décidée et réglée par le coup mort des canons incivils et martiaux, plutôt que par une règle de droit civil ou canonique. »²³¹

La question pour Swinburne ne se résout pas par l'application d'une règle de loi, mais par un combat armé. Pourtant, dans *Mesure pour Mesure*, le duc prend la décision de choisir un délégué avec un semblant de désinvolture, laissant entendre d'un côté que la décision n'est pas d'une très grande importance, et de l'autre qu'Angelo est doté de tant de qualités qu'il mériterait de gouverner Vienne. A part ce semblant de désinvolture qui cache probablement le jeu auquel se prête le duc, le fait qu'il ait pu se faire remplacer

²²⁹ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre précité de Constance Jordan p. 2: "*The Duke endorses James's reasoning and adopts Machiavelli's ruse of appointing a second to execute a dreadful law*".

²³⁰ B.J et Mary Sokol, op.cit. p. 107: « *Election (A) In political uses 'election' means the choosing of a leader, as opposed to following a pattern of succession fixed by customary rules of law such as primogeniture. Some early medieval traditions of English kingship also allowed for election, as noted under inheritance. After much debate, on whether or not it is lawful for a king 'to make his heire whomsoever he shall thinke good, or leave his kingdome to whome hee will' (on which point canon law and the Bible seem to contradict), Henry Swinburne's important legal treatise on wills concludes realistically that such a question is likely 'in the end to be decided and ruled by the dead stroke of uncivill and martial cannons, rather than by any rule of civill or canon law' (Swinburne, 1590, leaves 66-7)* ».

²³¹ "(...) in the end, [this question] will be decided and ruled by the dead stroke of uncivill and martial cannons, rather than by any rule of civill or canon lawe.

puis reprendre le pouvoir à la fin de la pièce, de manière plutôt paisible, sans que le passage de son pouvoir ne crée une situation d'instabilité telle que celle décrite par Swinburne, est un indice important de l'habileté du duc dans la gestion du pouvoir qu'il détient.

À la suite de son départ, le duc continue – sous son déguisement de moine – de surveiller la gouvernance de la cité par Angelo. C'est ainsi qu'il met Angelo et le reste des protagonistes à l'épreuve, afin d'évaluer leurs actes, et de les rétribuer en conséquence durant la scène du procès, à la fin de la pièce.

Le fait pour le duc d'avoir gardé un œil omniprésent sur la gouvernance qu'il a pourtant léguée à Angelo a été soulevée par certaines analyses de la pièce : il s'agit en effet d'un paradoxe entre d'un côté laisser à quelqu'un d'autre le soin de gérer la cité, tout en manipulant l'exercice du pouvoir d'un autre côté. Cette manipulation du pouvoir est une question qui a été évoquée et débattue à l'époque de Shakespeare, Jacques 1^{er} ayant été attiré par l'image d'un monarque qui posséderait une telle autorité, comparable à celle du duc dans *Mesure pour Mesure*. B.J et Mary Sokol voient dans la manipulation du pouvoir par le duc une façon plutôt exagérée de contrôler le pouvoir, qui ne serait pas nécessairement favorable au duc ²³² :

« Dans MM, il y a une image importante du duc Vincentio, chef d'État qui délègue son autorité à des officiers de rang inférieur en qualité de députés, tout en retenant un pouvoir de supervision et de manipulation. La pièce commence par Vincentio donnant

²³² B.J et Mary Sokol, *Justices/justicers*, p. 181-182: « In MM, there is a central image of the head of state Duke Vincentio delegating his judicial authority to lower ranking officers acting as his deputies, yet retaining supervisory and manipulative powers. The play begins with Vincentio giving a 'commission' (1.1.13) to dispense justice and to act as the duke's full deputy to Angelo (1.1.44-7). Vincentio then withdraws, but actually remains in disguise to oversee, and eventually correct, the work of his justices. The image of such a controlling role for a head of state might have been highly gratifying to King James, whose public statements were often in favour of independent English common law, but whose personal views were probably different. On a memorable occasion in 1608, through the agency of Archbishop Bancroft, James informed the assembled judges of England that, as they were actually the delegates of the Crown, James could decide a crucial jurisdictional dispute himself (...) However, whether Vincentio's covert surveillance over and eventual manipulation of the judiciary is presented in a way that entirely favours the Duke of Vienna's behavior is open to question. »

« *mandement* ²³³ » (1.1.13) à Angelo pour rendre la justice à sa place et agir en tant que son député (1.1.44-7). Vincentio se retire par la suite, mais en réalité se déguise pour observer de loin, et éventuellement corriger l'exercice du pouvoir par ses subordonnés. L'image d'un chef d'État dont le contrôle est aussi envahissant aurait dû probablement plaire au roi Jacques 1^{er}, dont les discours publics étaient souvent en faveur de la loi anglaise de common law, mais dont les opinions personnelles étaient probablement différentes. Dans une occasion mémorable en 1608, à travers l'Archevêque Bancroft, Jacques 1^{er} a informé l'assemblée des juges d'Angleterre que, même s'ils occupaient la fonction de délégués de la couronne, Jacques 1^{er} pouvait lui-même décider sur les disputes de juridiction cruciales (...) Cependant, la question de savoir si la surveillance de la part de Vincentio et éventuellement sa manipulation du pouvoir judiciaire est présente de manière qui serait totalement favorable au duc de Vienne reste une question controversée.»

Le seul personnage de la pièce à avoir perçu cette manipulation du pouvoir par le duc c'est Lucio, lorsqu'il qualifie le duc (déguisé en moine) de « *meddling friar* »²³⁴ (« moine manipulateur »). Ce n'est pas le seul et unique moment de vérité que Lucio dévoile, il s'agit d'un personnage perspicace et le fait qu'il ait été sanctionné à la fin de la pièce principalement pour avoir formulé ces vérités est intéressant et note, comme le dit Philippe Raynaud, que le crime de lèse-majesté est impardonnable pour le prince²³⁵. Cependant, comme l'affirme L. Schleiner, il reste difficile pour certains lecteurs et lectrices d'accepter qu'une sanction ait été prononcée à l'égard de Lucio, qui a fait preuve d'humanité à l'égard de Claudio et d'Isabelle dès le début de la pièce, tout comme il est difficile d'accepter le bannissement de Falstaff dans *Henri V* ²³⁶ :

« *Le mariage de Lucio avec Kate Keepdown est accepté comme étant une justice rétributive, et dans un effet de drame, la dégradation d'un grand menteur, et pourtant,*

²³³ "*Commission*" en anglais dans le texte original.

²³⁴ MM 5.1.127.

²³⁵ op.cit., p.55.

²³⁶ L. Schleiner., op.cit., p. 234: « *Lucio's marriage to Kate Keepdown is fitting as retributive justice, and dramatically as deflation of a glorious liar, though it pains some people just as Falstaff's banishment does* ».

cette sanction, tout comme le bannissement de Falstaff fait de la peine à certains lecteurs. »

La décision du duc de quitter la cité et de se faire remplacer par Angelo constituent les événements avec lesquels débute la pièce. L'arrestation de Claudio suivra et la réalité du règne d'Angelo va rapidement se dévoiler, nécessitant l'intervention du duc sous son déguisement à plus d'une reprise, jusqu'à ce que le duc reprenne le pouvoir à la fin de la pièce.

Deuxième Partie : La gouvernance de Vienne par Angelo et la reprise du pouvoir par le duc

I) La loi ressuscitée par Angelo et la controverse de son application

Angelo prend le pouvoir et édicte une nouvelle réglementation prévoyant la fermeture des maisons closes à Vienne. Il fait également ressusciter une loi tombée en désuétude sur l'interdiction de la fornication ; c'est la liberté sexuelle qu'il s'acharne de contrôler et Claudio est la première proie qui servira d'exemple pour montrer le nouvel ordre qu'Angelo compte établir.

La nouvelle réglementation sur les maisons closes soulève plusieurs questions car elle prévoit qu'elle ne s'applique pas sur tout le territoire de Vienne, mais uniquement sur une partie du territoire, dans les faubourgs de Vienne, à l'exception des villes ²³⁷. Or si le principe de la territorialité de la loi suppose que le champ d'application d'une loi est limité à un espace territorial, la loi doit cependant s'appliquer en principe sur la totalité de ce territoire. Angelo s'attaque donc aux libertés privées et il semble que le rétablissement de l'ordre qui aurait poussé le duc à renoncer de manière temporaire à la gouvernance

²³⁷ MM, 1.2.67-71: "*Pompey. – You have not heard of the proclamation, have you? / Mistress Overdone. – What proclamation, man? / Pompey. – All houses in the suburbs of Vienna must be plucked down. / Mistress Overdone. – And what shall become of those in the city? / Pompey. – They shall stand for seed: they had gone down too, but that a wise burgher put in for them*".

de Vienne, passerait pour Angelo d'abord par la limitation des libertés sexuelles et la fermeture des maisons closes. C'est Lucio qui exprime des doutes par rapport à la possibilité pour la loi de limiter les désirs en la comparant à l'élimination des besoins les plus naturels, comme le boire et le manger ²³⁸ :

LUCIO. – « *Un peu plus d'indulgence pour la luxure ne lui ferait pas de mal. Il est plutôt trop acharné de ce côté, moine.*

LE DUC. – *Ce vice est trop répandu, il faut de la sévérité pour nous en guérir.*

LUCIO. – *Oui, en vérité, ce vice fait partie d'une grande famille et possède une belle parentèle. Mais il est impossible de l'extirper complètement, tant qu'on n'aura pas supprimer le boire et le manger. On dit de cet Angelo qu'il n'a pas été conçu par un homme et une femme, selon le processus normal de la création. »*

(MM 3.1.325-331)

En plus de cette nouvelle réglementation sur les maisons closes dont l'application semble contrevenir au principe élémentaire d'égalité de tous devant la loi, Angelo fait ressusciter une loi désuète interdisant la fornication, fait arrêter Claudio pour avoir commis un acte de fornication avec Juliette, sa fiancée, et le condamne à mort. Claudio n'a pas droit à un procès, il est directement accusé, arrêté et la sentence proclamée, avec une exécution prévue dans les plus brefs délais.

La première question qui se pose est celle de savoir si la loi que fait ressusciter Angelo est claire et sans aucune ambiguïté comme Angelo le laisse entendre. Selon cette loi, la fornication est le fait de consommer le mariage avant sa conclusion officielle. Or une des questions importantes serait de savoir si Claudio et Juliette étaient ou non mariés au moment où ils auraient consommé leur liaison. Aux termes des lois en vigueur à l'époque

²³⁸ Texte original en anglais: "Lucio. – *A little more lenity to lechery would do no harm in him: something too crabbed that way, friar. / Duke Vincentio. – It is too general a vice, and severity must cure it. / Lucio. – Yes, in good sooth, the vice is of a great kindred; it is well allied: but it is impossible to extirp it quite, friar, till eating and drinking be put down. They say this Angelo was not made by man and woman after this downright way of creation: is it true, think you?*"

de Shakespeare, un accord oral entre les futurs époux – même privé et sans célébration publique – suffisait pour considérer un contrat de mariage régulièrement formé²³⁹ :

« Brièvement, les lois qui régissaient la formation du contrat de mariage et qui étaient en vigueur à l'époque de Shakespeare avaient été établies par le Pape Alexandre III au 12eme siècle. Aux termes de ces règles, un accord oral et privé de se marier immédiatement ou dans le futur (per verba de praesenti ou per verba de future) créait automatiquement un contrat de mariage valide, et interdisait ainsi tout contrat de mariage avec toute autre personne, et le contrat praesenti ne requerrait aucune autre étape pour conférer le statut marital au couple. »

Il est intéressant de retenir que, selon ce qui précède, une promesse future de mariage équivalait à un mariage : une telle promesse donnait le droit à l'un des futurs époux de demander son exécution devant les tribunaux ecclésiastiques, notamment au cas où l'autre partie se rétractait. Cette règle ne manquait cependant pas d'ambiguïté et son exécution a soulevé des conflits qui ont été soumis aux tribunaux ecclésiastiques. En effet, la formule ou les mots qu'il fallait employer pour conclure le mariage n'ayant pas fait l'objet d'un consensus, il était parfois difficile de déterminer si un mariage ou une promesse de mariage étaient passés²⁴⁰ :

« La raison pour laquelle un grand nombre de conflits dans l'Angleterre du Moyen-Âge et de l'époque Tudor concernait les contrats de mariage tient au fait qu'il n'existait aucun consensus quant à la formule ou les mots à employer pour qu'un contrat de mariage soit valide, ainsi qu'aux difficultés qui entouraient l'interprétation des mots utilisés dans les cas litigieux . »

²³⁹ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 289-290: "Briefly, the rules of marriage formation established in the twelfth century by Pope Alexander III were still in force in Shakespeare's England. These held that even a private and verbal agreement to marry either immediately or in the future (per verba de praesenti or per verba de future) would immediately create a valid marriage, prohibiting marriage with any other person, and the praesenti contracts needed no further steps to confer full married status (...)"

²⁴⁰ B.J et Mary Sokol, op.cit, p.290: The reason for the large numbers of cases in the middle ages and early Tudor England concerning marriage contracts can be found in the lack of any agreed formula of words for entering into a valid contract, and in the difficulties surrounding the interpretation of words used in the contested cases. »

Les demandes les plus fréquemment formulées devant les tribunaux ecclésiastiques étaient en effet des demandes ayant trait à l'exécution du contrat de mariage – pour obliger une des deux parties à reconnaître le mariage – plutôt que les demandes de divorce ou d'annulation du mariage²⁴¹ :

« Les tribunaux ecclésiastiques étaient saisis d'affaires non-litigieuses (administratives, telles que l'exécution des testaments, octroyer un certificat de mariage) ainsi que d'affaires litigieuses (...) les litiges les plus récurrents avaient trait à une demande formulée par une partie à un mariage présumé, dont l'objet était l'exécution du mariage (...) Un examen des archives de ces tribunaux montrent que la majorité écrasante des litiges en matière maritale n'avait pas trait au divorce ou d'annulation du mariage, mais à l'interprétation et l'exécution forcée des contrats de mariage. »

Les difficultés n'étaient pas uniquement dues à la formulation d'une demande de mariage mais également aux différentes opinions des canonistes quant aux conditions pour qu'un mariage soit régulièrement conclu. Si pour le Pape Alexandre III l'accord des parties suffisait pour conclure le mariage, les opinions divergentes étaient nombreuses, et en réalité, l'Église sanctionnait le défaut de célébration du mariage²⁴² :

²⁴¹ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 290: "The jurisdiction of the Church courts was divided into non-contentious matters (mostly administrative such as probate of wills, or grant of marriage licenses), and contentious matters. The latter could be brought as 'instance cases', or else as ex officio cases. Instance cases were the most common contentious cases, and many of these were brought by one of the parties to an alleged marriage, asking for its enforcement (...) An examination of records of several of the bishops' consistory courts shows that the overwhelming majority of matrimonial cases considered by then did not concern divorce or annulment, but instead the interpretation and enforcement of contracts of marriage."

²⁴² B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 290-1: "These difficulties began in twelfth-century Europe, when canonists had disagreed on the requirements for the formation of a valid marriage (see Brundage, 1987, pp 229-55). One view, supported by Gratian and the Bolognese school, argued that all that was necessary to make a valid contract of marriage was the consent of both parties to the marriage. Subsequent consummation would then make the marriage indissoluble. But if such a contracted marriage was unconsummated, a second consummated contract would be valid and take precedence over the unconsummated first contract. An alternative view was put forward by Peter Lombard and the Parisian school of canonists, who considered that if the formulation of Gratian was accepted difficult theological questions were raised about the nature of the marriage, between the Virgin Mary and St Joseph. The alternative argument was that a contract of marriage could be made in two ways: by verba de praesenti or verba de future. The former, words of present consent, immediately created a valid marriage. Nothing more was needed. So an unconsummated contract using words of present consent would take priority over any subsequent marriage, whether or not consummated. However, a contract formed by words of future consent was not indissoluble unless followed by consummation, and if unconsummated would not take priority over a subsequent consummated contract."

« Ces difficultés ont débuté au 12^{ème} siècle en Europe, au moment où le désaccord entre les canonistes sur les conditions de formation d'un mariage ont débuté. Selon l'école bolognaise, un contrat de mariage nécessitait l'accord des deux parties, la consommation du mariage par la suite rendant le mariage indissoluble. Mais si un contrat de mariage demeurait non consommé, un deuxième mariage pouvait avoir lieu et prenait le dessus sur le mariage non consommé. Une opinion alternative soutenue par l'école parisienne des canonistes considérait que l'opinion de l'école bolognaise avait des conséquences difficilement acceptables d'un point de vue théologique sur la nature du mariage entre la Vierge Marie et St Joseph. L'alternative serait qu'un contrat de mariage serait régulièrement formé soit immédiatement (*verba de praesenti*) soit dans le futur (*verba de futur*). Dans le premier cas, des mots exprimant un consentement présent, créaient immédiatement un lien marital. Aucune autre procédure n'était requise. Un contrat de mariage même non consommé faisant suite à un consentement immédiat, prenait le dessus sur tout autre contrat de mariage subséquent, qu'il soit ou non consommé. Cependant, un contrat formé par des mots exprimant un consentement futur n'était pas indissoluble, sauf s'il était suivi par une consommation du mariage, et s'il demeurait non consommé, serait prioritaire par rapport à un contrat de mariage subséquent. A la fin du douzième siècle, le Pape Alexandre III dans une série de décrets a admis l'opinion de l'école parisienne (...) »

Il est vrai que si l'opinion retenue par l'Église ne requerrait pas ouvertement qu'une célébration publique soit nécessaire à la formation du mariage, il n'en reste pas moins que l'Église décourageait les mariages qui étaient effectués sans aucune formalité ²⁴³. Les mariages dits « clandestins », c'est-à-dire passés en privé, sans cérémonie religieuse étaient en principe valides, mais sanctionnés par l'Église ²⁴⁴ :

In the late twelfth century, Pope Alexander III in a number of decretals accepted the views of Peter Lombard and the Parisian school, in which merely verba de praesenti formed a valid marriage (...)

²⁴³ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.292: « However, there is no doubt that the church strongly discouraged marriages that were made with lack of formality ».

²⁴⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit, p. 292-3 : "So, even though the teaching of the Church of Rome was that marriage was a holy sacrament (after the Reformation the Church of England disagreed, holding it to be 'an honourable estate'; see Carlson, E.J., 1994, p 45), failure to go through church solemnization of marriage was not fatal to its validity. Clandestine marriages, although valid, were treated as a sin and punished in the Church courts; erring parties could be ordered to comply and to do penance, and any

« Même si selon les enseignements de l'Église de Rome le mariage était considéré comme un sacrement (...), l'absence de solennisation du mariage à travers une cérémonie religieuse n'était cependant pas fatale à la validité du mariage. Les mariages clandestins, même s'ils étaient considérés valides, étaient traités comme un péché et étaient punis par les tribunaux ecclésiastiques ; les parties à un tel contrat pouvaient être contraintes de se conformer aux règles de l'Église et d'être en pénitence, et les prêtres qui participaient à un acte étaient punis (...) L'opinion populaire considérait que la bénédiction de l'Église était nécessaire et faisait partie de la formation d'un mariage valide (...) »

Appliqué au cas de *Mesure pour Mesure*, le droit anglais de l'époque signifie que Claudio et Juliette s'étaient promis de se marier, ce qui équivaut à une promesse future de conclure un contrat de mariage. Une interprétation possible serait de dire que la consommation de cette promesse future de mariage a rendu la promesse actuelle, c'est-à-dire que le contrat de mariage a en réalité été conclu au moment de la consommation, même si cette consommation était prématurée. On pourrait même aller jusqu'à considérer, sur la base de l'état du droit positif de l'époque décrit par B.J et Mary Sokol, que ce mariage serait devenu indissoluble après sa consommation.

Cette interprétation est d'ailleurs conforme au texte de *Mesure pour Mesure* : Claudio explique au moment où il est arrêté qu'une promesse de mariage avait eu lieu entre lui et Juliette, et ce n'est que pour une affaire de dot que la proclamation du mariage avait été reportée ²⁴⁵ :

priests involved could be punished (...) While evidence for a decline in spousal litigation throughout the country remains inconclusive, it seems that popular opinion considered the church's blessing a necessary part of the formation of a valid marriage. Despite this, and despite the many problems which resulted from clandestine marriages, they continued in use and were not prohibited by law in England until Lord Hardwicke's Marriage Act of 1753".

²⁴⁵ Texte original en anglais: "Thus stands it with me. Upon a true contract, / I got possession of Juliette's bed. / You know the lady; she is fast my wife, / Save that we do the denunciation lack / Of outward order. / This we came not to / Only for propagation of a dower / Remaining in the coffer of her friends, / From whom we thought it meet to hide our love / Till time had made them for us. But it chances / The stealth of our most mutual entertainment / With character too gross is writ on Juliet".

*« Voici mon affaire. Sur un contrat authentique,
 J'ai pris possession du lit de ma Juliette.
 Vous connaissez la dame ; elle est bien mon épouse,
 Il ne nous manque rien que la proclamation
 De rites extérieurs. Nous nous en sommes abstenus
 Simplement pour faire fructifier certaine dot
 Demeurée dans les coffres des gens de sa famille,
 A qui nous jugions bon de cacher notre amour
 En attendant que le temps les gagne à notre cause.
 Mais nos plaisirs furtifs et partagés se trouvent
 Avoir inscrit sur Juliette une marque trop visible. »*
 (MM 1.2.109-119)

Comme l'affirment B.J et Mary Sokol, il n'y a aucune raison de ne pas croire Claudio²⁴⁶ ; ce dernier va jusqu'à employer le terme de « contrat » en évoquant le rapport qui le lie à Juliette et qualifie cette dernière de son « épouse ». Il est clair que Claudio et Juliette sont loin d'avoir commis un acte « instantané », et qu'il s'agit de deux amoureux qui s'étaient promis de se marier ; l'interprétation par Angelo de leur acte néglige complètement tous ces faits.

Il est intéressant par ailleurs de s'arrêter sur l'annotation par certaines éditions du terme « contrat » que Claudio utilise dans sa réplique, et qui assimilent ce terme à un « pré-contrat » plutôt qu'un contrat, du moment que le mariage n'avait pas encore été célébré²⁴⁷ :

« true contract. Ce (pré)-contrat consistait en un échange de consentements en privé et constituait des fiançailles devant témoin, mais sans légalisation ne donnait pas droit à la consommation ».

²⁴⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 303: "We have no reason to disbelieve him [Claudio]".

²⁴⁷ Shakespeare, Œuvres Complètes, op.cit., Tragicomédies I, p.290.

Le terme de « pré-contrat » serait donc utilisé pour qualifier les promesses de mariage qui précèdent la cérémonie religieuse. Cette notion de « pré-contrat » telle que son nom l'indique signifie essentiellement qu'un contrat définitif est sur le point d'être conclu, et qu'il ne lui manque qu'une étape pour compléter sa formation. Or l'annotation précitée ne mentionne pas que ce pré-contrat aurait pu être complété par la suite, en concluant justement le contrat de mariage, transformant ainsi le « pré-contrat » en contrat de mariage.

On retrouve aujourd'hui cette notion de « pré-contrat » dans différentes formes de contrats, l'exemple type étant celui des pourparlers qui ont lieu entre deux parties avant la conclusion d'un contrat, et qui parfois aboutissent à un stade développé, au point où ces discussions mènent raisonnablement à la conclusion d'un contrat. Si l'une des parties décide de rompre les pourparlers à cette étape avancée des discussions, sans qu'un motif légitime ne justifie une telle décision, cette partie pourrait être tenue responsable de rupture abusive des pourparlers et devrait dédommager la deuxième partie des conséquences de cette rupture. Une des explications que l'on retient pour justifier la responsabilité de la partie qui rompt les pourparlers c'est que les discussions qui précèdent la conclusion d'un contrat constituent un « pré-contrat » dont l'application est la même que dans un contrat définitif, notamment quant aux conditions de la résiliation du contrat : une résiliation sans motif légitime serait assimilable à une résiliation abusive, que l'on soit en présence d'un « pré-contrat » ou d'un contrat définitif ²⁴⁸. En somme, il est admis en droit privé – et il semble que la situation n'ait pas été très différente à l'époque de Shakespeare en matière de contrat de mariage – qu'un « pré-contrat » soit équivalent à un contrat définitif. Ceci rejoint d'ailleurs l'adage selon lequel la promesse

²⁴⁸ La particularité des rapports contractuels qui précèdent la conclusion d'un contrat définitif a d'ailleurs donné naissance en droit anglo-saxon à deux formes de contrats largement utilisés parmi les juristes, le « *MoU* », abréviation pour « *Memorandum of Understanding* » ou le « *NDA* », abréviation pour « *Non-disclosure Agreement* ». Les deux contrats ont pour objet principal de des discussions sont en cours pour conclure un contrat définitif et qu'elles devraient demeurer confidentielles jusqu'au moment où le contrat définitif est conclu. Ces « pré-contrats » sont donc des contrats en bonne et due forme et sont régis par les principes généraux relatifs au droit des contrats.

d'un contrat équivalent au contrat lui-même, et ce principe semble avoir en effet été retenu en matière de contrat de mariage dans *Mesure pour Mesure*.

Il n'est donc pas certain que la loi qui interdit la fornication dans *Mesure pour Mesure* ait été applicable au cas de Claudio et de Juliette. Ces derniers étaient déjà liés par un contrat de fiançailles, et cette promesse de mariage équivalait en elle-même à un contrat de mariage dans le sens où les parties étaient tenues de l'exécuter, surtout suite à sa consommation prématurée : il suffisait en réalité pour Angelo de contraindre Claudio à épouser Juliette plutôt que de condamner Claudio à mort. D'ailleurs, comme nous le verrons un peu plus loin, le duc dans la dernière scène du procès contraindra ceux qui avaient consommé une relation extra maritale à épouser leur partenaire, considérant ainsi que la consommation était une forme de promesse de mariage et rendait le contrat de mariage nécessaire et indissoluble. Le duc décide que Claudio doit épouser Juliette, que Lucio doit épouser celle avec qui il a couché et à qui il a promis le mariage, et qu'Angelo doit épouser Marianne, puisqu'il a couché avec elle lorsque le duc et Isabelle lui ont tendu le piège lui faisant croire qu'il s'agissait d'Isabelle. En cela le duc reconnaît que le fait de coucher avec celle à qui une promesse de mariage a été faite, n'équivaut pas à un crime, mais à un acte qui pourrait être « corrigé » par la suite, justement en exécutant la promesse de mariage. En d'autres termes, le duc reconnaît qu'une promesse de mariage puisse être exécutée, qu'elle équivaut à un mariage, et que la consommation extra-maritale et prématurée, alors que les futurs époux se sont uniquement promis de se marier, n'interdit pas que le mariage soit conclu par la suite. Au contraire, une telle consommation confirme la nécessité de passer un contrat de mariage.

Cette position prise par le duc à la fin de la pièce est néanmoins tout à fait différente de celle prise par le duc à l'égard de Claudio et Juliette au début de la pièce. Lorsque le duc apprend sous son déguisement de moine que Juliette est enceinte de Claudio qui vient

d'être arrêté et condamné à mort par Angelo, le duc intervient auprès de Juliette pour l'aider à se repentir de l'acte commis et que le duc assimile à un regrettable péché ²⁴⁹ :

LE DUC [à Juliette] : « *Vous repentez-vous, ma belle, du péché que vous portez ?*

JULIETTE. – *Oui, et j'en porte la honte avec beaucoup de patience.*

LE DUC. – *Je vais vous apprendre comment inculper votre conscience,*

Comment sonder votre remords, pour voir s'il est sincère

Ou n'est qu'un faux semblant. »

(MM 2.3.20-4)

La référence du duc au « péché » pour qualifier l'acte de fornication est conforme à l'interprétation qu'aurait faite les tribunaux ecclésiastiques de l'époque. En effet, il semble que ces tribunaux auraient condamné cet acte pour désobéissance plutôt que de le qualifier de fornication et le sanctionner sur cette base légale ²⁵⁰ :

« Néanmoins, ce qui est évoqué dans Mesure pour Mesure concernant les contrats préliminaires de mariage et les droits maritaux permet de mettre en lumière les questions légales et morales qui sont soulevées dans la pièce. La condamnation par le duc de Juliette se focalise d'abord sur le 'péché' de sa grossesse ; les tribunaux ecclésiastiques anglais condamnaient le péché de la désobéissance tel qu'il a été commis par Juliette, mais ne l'auraient pas condamné en tant que fornication. »

Après avoir obtenu une reconnaissance de la part de Juliette qu'elle aime « *l'homme qui lui a fait ce tort* », ce qui aurait dû être une circonstance atténuante pour Claudio, le duc, au contraire attise le sentiment de culpabilité de Juliette ²⁵¹ :

²⁴⁹ Texte original en anglais: "Duke. – Repent you, fair one, of the sin you carry? / Juliet. – I do, and bear the shame most patiently. / Duke. – I'll teach you how you shall arraign your conscience, / and try your penitence if it be sound / Or hollowly put on."

²⁵⁰ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.304: "Nevertheless, the language of MM concerning pre-contracts and marital rights does illuminate legal and moral issues raised by the play. The duke's condemnation of Juliet at first focuses on the 'sin' of her pregnancy; English Church courts condemned the sin of disobedience in her sort of transgression, but did not condemn it as fornication (Wentendorf, 1979, p 135)."

²⁵¹ Texte original en anglais: "Duke. – Love you the man that wronged you? / Juliet. – Yes, as I love the woman that wronged him. / Duke. – So then it seems your most offenceful act / Was mutually committed? Juliet. – Mutually. / Duke. – Then was your sin of heavier kind than his. / Juliet. – I do confess it and repent it, father. / Duke. – 'Tis meet so, daughter. But lest you do repent / As that the sin hath brought you

LE DUC (à Juliette). – « *Il semble donc que votre acte fort délictueux,
Fut d'un commun accord ?*

JULIETTE. – *Oui, d'un commun accord.*

LE DUC. – *Votre péché fut donc plus grave que le sien.*

JULIETTE. – *Je le reconnais et j'en ai repentir mon père.*

LE DUC. – *C'est bien, ma fille, mais de crainte que vous ne vous repentiez
Parce que le péché vous a conduite à cette honte (...) »*

(MM 2.4.26-34)

Le duc va même jusqu'à affirmer à Juliette qu'à la suite de cet acte « *fort délictueux* », son « *complice devra mourir demain* ». La différence de traitement par le duc de la situation de Juliette et Claudio et celle de Marianne et Angelo à la fin de la pièce, est qualifiée par B.J et Mary Sokol de « *double standard* »²⁵². Nous reviendrons sur cette différence de traitement par le duc d'une même situation lorsque nous évoquerons le jugement rendu par lui à la fin de la pièce.

II) L'arrestation de Claudio et sa condamnation à mort

Claudio est donc arrêté sur la base d'une loi dont l'application est contestable. La question de savoir si la loi s'applique ou non à Claudio et Juliette a par ailleurs des conséquences sur la lecture que l'on peut faire du jugement rendu par le duc dans la scène finale du procès : une grande partie des analyses de la pièce évoque l'équité et la miséricorde dont le duc a fait preuve à la fin de la pièce lorsqu'il décide de pardonner Claudio du crime de fornication que ce dernier aurait commis. C'est justement en raison de cette scène de pardon que *Mesure pour Mesure* et *Le Marchand de Venise* sont souvent comparées, la première illustrant le pouvoir du monarque dans une monarchie comme Vienne de pardonner un crime commis, contrairement au doge de Venise dont le pouvoir ne peut s'étendre dans une république comme Venise jusqu'à effacer ou alléger la sanction

*to this shame – / Which sorrow is always towards ourselves, not heaven, / Showing we would not spare
between as we love it, / But as we stand in fear –“*

²⁵² V. *infra*, p. 190 et s.

applicable. Cependant, si l'on admet l'hypothèse selon laquelle la loi qu'Angelo aurait fait ressusciter ne s'applique peut-être pas au cas de Claudio et Juliette, le jugement rendu par le duc à la fin de la pièce se perçoit différemment : en effet, le duc aurait-il fait preuve de clémence à l'égard de Claudio en lui pardonnant son acte, ou aurait-il plutôt reconnu implicitement que le mariage entre Claudio et Juliette n'était qu'une formalité à effectuer, leur amour et leur union ayant déjà été scellés ? La question mérite d'être posée ; s'il est vrai que formellement, Claudio, Angelo et Lucio seront condamnés à la même peine par le duc à la fin de la pièce, l'intrigue tourne néanmoins autour de Claudio et Juliette, et le jugement rendu à l'égard de Claudio occupe la place la plus essentielle du procès.

Au niveau de la procédure judiciaire, on constate qu'elle est complètement absente, dans le sens où Claudio a été arrêté et condamné à mort en dehors de tout procès. L'absence de tout procès précédant l'arrestation et la condamnation de Claudio par Angelo est un indice de l'étendue des pouvoirs attribués au monarque dans *Mesure pour Mesure* : en effet, en exerçant les pleins pouvoirs à la manière dont Angelo le fait, ce dernier a en réalité agi au-delà de la loi, aucune condamnation à mort ne pouvant raisonnablement se faire sans qu'un procès – même formel – ne soit entamé ²⁵³ :

« La décision d'Angelo de condamner Claudio à mort pour avoir commis le crime de fornication, décision rendue sans procès ni audience formelle, annule la thèse de lex regia de Bracton et sous-entend l'office dont bénéficie le prince-législateur qui en réalité peut gouverner supra iurem. Pourtant, tant que le duc et son délégué fonctionnent comme les seuls représentants de la loi sans contraintes légales imposées par une Cour, la pièce conteste leur gouvernance. »

Cette question de l'étendue du pouvoir du monarque était largement débattue à l'époque de Shakespeare. Une dispute a notamment eu lieu entre le roi Jacques 1^{er} et les juges

²⁵³ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre précité de Constance Jordan, p.4: "Angelo's decision to execute Claudio for his admitted crime of fornication, rendered as it is without a formal hearing or trial, vacates Bracton's lex regia and implies the office of a prince-legislator who can in fact act supra iurem. Yet insofar as the Duke and his deputy function as sole exponents of law without the legal constraints imposed by a court, the play constantly contests their government."

en fonction, concernant les prérogatives du monarque et les limites de son pouvoir en matière judiciaire. Jacques 1^{er} souhaitait avoir les pleins pouvoirs si une action en justice intéressait les biens de la couronne, et s'attribua des prérogatives assez larges pour influencer le cours de l'action en justice et la décision rendue à l'issue du procès. Ces prérogatives pouvaient aller jusqu'à suspendre l'action en justice au gré du monarque²⁵⁴ :

« Au début du 17eme siècle, un conflit eut lieu entre Jacques 1^{er} et ses juges à plusieurs occasions ; dans une histoire célèbre qui date de 1608, tous les juges ont été sommés d'exécuter la demande de Jacques 1^{er} selon laquelle les procès qui intéressaient la couronne devaient être suspendus si le roi le souhaitait. Plusieurs juges ont été congédiés par Jacques 1^{er} et puis Charles 1^{er}, y compris en 1616 Sir Edward Coke, suivi par le juge investi des plus hautes fonctions judiciaires. »

Mesure pour Measure semble présenter un monarque dont les pouvoirs peuvent s'étendre jusqu'à prononcer la sentence pénale la plus grave en l'absence d'une procédure judiciaire, c'est-à-dire d'un procès. Angelo n'hésite pas à prononcer de manière tout à fait arbitraire la peine de mort à l'encontre de Claudio, et ne « *tient aucun compte de la gravité particulière de la peine de mort.* »²⁵⁵ Isabelle, encouragée par Lucio, tente par tous les arguments à sa portée de persuader Angelo de pardonner Claudio. Les arguments avancés par Isabelle ainsi que les réponse d'Angelo méritent d'être rapportés.

Isabelle débute sa plaidoirie par un argument de droit pénal, qui dénote d'ailleurs la connaissance profonde qu'avait Shakespeare de la procédure judiciaire. Isabelle demande à Angelo de condamner la faute et d'épargner son frère, faisant ainsi une distinction entre le condamné et l'acte condamnable ²⁵⁶ :

²⁵⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 180: "In the early seventeenth century James 1 clashed with his judges on several occasions, famously in 1608 summoning all the judges to demand compliance with his request that suits involving a Crown interest should be stayed if he wished. Several judges were dismissed from office by James and then Charles I, including in 1616 Sir Edward Coke, then Chief Justice".

²⁵⁵ Ph. Raynaud, *L'équité Shakespearienne*, op.cit., p.52.

²⁵⁶ Texte original en anglais: "I have a brother is condemned to die./I do beseech you, let it be his fault,/And not my brother."

ISABELLE. – « *J'ai un frère qui est condamné à mourir
Je vous en conjure, que l'on condamne sa faute,
Et non mon frère! »*
(MM 2.2.34-6)

Isabelle remet en question dans cette première réplique l'autorité de la loi de porter atteinte à l'intégrité corporelle de l'accusé, et dans ce cas de lui ôter la vie. Cette question s'est également posée dans *Le Marchand de Venise* dans le cadre d'un conflit contractuel dans lequel la pénalité était néanmoins comparable à une sanction pénale. La question posée par Isabelle n'est pas anodine, la criminologie constituant une science humaine qui continue – malgré l'acceptation par nos sociétés du principe de l'emprisonnement dans le domaine pénal – à chercher si cette peine est désormais suffisamment justifiée. L'article 130-1 du Code pénal français illustre d'ailleurs parfaitement cette recherche constante par le législateur de déterminer le but et les fonctions de la sanction pénale :

« Afin d'assurer la protection de la société, de prévenir la commission de nouvelles infractions et de restaurer l'équilibre social, dans le respect des intérêts de la victime, la peine a pour fonctions :

1° De sanctionner l'auteur de l'infraction ;

2° De favoriser son amendement, son insertion ou sa réinsertion. »

Le législateur contemporain a estimé nécessaire d'insérer un article dans le Code pénal français qui rappelle au juge pénal investi de l'autorité de prononcer des peines privatives de liberté, que la peine a une fonction punitive mais aussi une fonction de réhabilitation de l'accusé. Cette tension entre ces deux idées, du châtiment d'un côté, et de la dissuasion pour prévenir une récidive, dissuasion favorisée par la réinsertion sociale, demeure d'actualité en matière pénale.

Dans une très belle partie de son ouvrage « *Surveiller et punir* », Foucault explique que la sanction pénale – c'est-à-dire autrefois le supplice, le châtiment public et la peine capitale – est en réalité une affirmation de l'autorité du gouvernant, car la loi n'est

finalement que le produit de celui qui gouverne. Le gouvernant – à travers le supplice – ne rend pas justice plus qu’il ne terrorise celui qui a osé enfreindre la loi, ou plus exactement sa loi ²⁵⁷. C’est surtout en matière pénale plutôt qu’en matière civile que celui qui gouverne peut déployer sa force et son autorité à travers la sanction, en raison de la confusion entre le crime commis et la personne de l’accusé, et c’est ce qu’Isabelle remet en question dans sa requête à Angelo. La réponse de ce dernier confirme d’ailleurs que c’est justement le fait que la peine capitale porte sur la personne même de l’auteur du crime et sur son intégrité corporelle – ce que Foucault a désigné par l’aspect terrorisant de la sanction – qui constitue selon lui l’aspect le plus important de l’autorité du gouverneur ²⁵⁸. Ce qu’Isabelle – par sa requête succincte néanmoins puissante – lui demande de voir et de remettre en question, c’est la violence de la peine, mais c’est cette même violence qui constitue pour Angelo l’essence de sa fonction de prince ²⁵⁹ :

ANGELO. – « *Condamner la faute, et non celui qui l’a commise ?*

Mais toute faute est condamnée avant d’être faite.

Ma fonction se réduirait à un simple néant :

Châtier les fautes dont le châtiment est édicté,

Et laisser libre l’auteur. »

(MM 2.2.38-41)

Une autre référence remarquable aux principes du droit apparaît dans cette réponse d’Angelo ; affirmer que toute faute est condamnée avant d’être faite signifie que les intentions sont elles aussi condamnables. Or le principe admis en droit pénal c’est que la tentative est condamnable mais pas l’intention qui demeure inexécutée, et c’est ce qu’Isabelle exprimera à la fin de la pièce, pour tenter de persuader le duc de ne pas

²⁵⁷ M. Foucault, op.cit. p.62.

²⁵⁸ Philippe Raynaud rappelle dans son article précité (p.55) que « *Bacon recommande de « regarder avec sévérité l’exemple donné, mais la personne en cause avec indulgence »*, Sur tous ces points, v. la Préface d’Ernest Schanzer, dans l’édition du Club Français du Livre, tome 8 ».

²⁵⁹ Texte original en anglais: “*Condemn the fault, and not the actor of it? / Why, every fault’s condemned ere it be done. / Mine were the very cipher of a function, / To fine the faults whose fine stands in record,/ And let go by the actor.*”

condamner Angelo à mort ²⁶⁰. Cette réplique d'Angelo dénote à la fois son puritanisme, que les idées doivent être persécutées même si elles ne sont pas réalisées, ainsi que sa perception « terrorisante » du pouvoir, que le monarque n'affirme son autorité que dans le châtement de l'auteur du crime. Face à cette sévérité de l'approche adoptée par Angelo, Isabelle se résigne ²⁶¹, mais encouragée une fois de plus par Lucio, elle reprend son argumentation, s'éloignant cette fois-ci de l'approche proprement juridique et implorant le pardon d'Angelo ²⁶² :

ISABELLE. – « *Faut-il vraiment qu'il meure ?*

(...) Si, je suis convaincue que vous pourriez le gracier,

Sans que le ciel ou l'homme s'afflige de cette clémence. »

(MM 2.2.48-51)

Il est intéressant de noter que dans le texte anglais les termes utilisés sont « pardon » et « *mercy* », lequel est traduit dans le texte français par « clémence ». Or nous avons vu dans *Le Marchand de Venise* que « *mercy* » est généralement traduit par « miséricorde ». La traduction dans *Mesure pour Mesure* de « *mercy* » par clémence et non par le terme miséricorde semble être conforme aux principes de l'époque, selon lesquels (et comme nous l'avons déjà vu), la clémence et le pardon étaient l'affaire du prince et ne pouvaient donc être mis en œuvre par ce dernier que dans un régime monarchique ²⁶³. C'est ce dont il s'agit dans cet argument avancé par Isabelle, dans lequel elle demande au monarque de gracier son frère : s'il a le pouvoir de condamner Claudio à mort sans procès et sans l'avoir entendu, il doit être en mesure de le pardonner. Le pouvoir omnipotent du prince justifie le pouvoir qu'il a de pardonner l'accusé, le pardon constituant le corollaire du pouvoir du prince. C'est un pouvoir dont le doge de Venise ne jouit pas dans *Le Marchand de Venise*, où Shylock et Antonio parviennent néanmoins à se faire entendre dans le cadre d'un procès. Il est de bon sens que le doge ne puisse pas

²⁶⁰ V. *infra*, p. 188.

²⁶¹ "O just but severe law! I had a brother, then. Heaven keep your honour." (MM 2.2.42)

²⁶² Texte original en anglais: "Must he needs die? / Angelo. – maiden no remedy. / Isabella. – Yes, I do think that you might pardon him. / And neither heaven nor man grieve at the mercy."

²⁶³ V. *supra*, p. 71-2

jouir du pouvoir de pardonner un accusé dans une république comme Venise, puisque le demandeur et le défendeur sont entendus dans le cadre d'un procès, même si ce procès est douteux notamment quant à l'égalité des droits processuels des parties. En revanche, le prince dans une monarchie comme Vienne doit pouvoir pardonner si c'est lui seul qui juge et qui condamne l'accusé à mort, et la requête d'Isabelle pousse Angelo à reconnaître que tout comme il a le pouvoir d'ôter la vie à Claudio, il jouit aussi du pouvoir de le gracier. Malgré le fait qu'il reconnaît l'étendue de son pouvoir (« *Rien de ce que je ne veux pas je n'ai le moyen de faire* », MM 2.2.54) Angelo refuse d'évaluer la possibilité pour lui d'exercer le corollaire du pouvoir excessif dont il se vante, et de pardonner Claudio ²⁶⁴.

Face à l'insistance d'Isabelle qui lui rappelle à plus d'une reprise que le pouvoir de pardonner Claudio lui appartient (« *Mais pourriez-vous [le gracier] si vous le vouliez ?* » (...) *En auriez-vous le pouvoir, sans faire de mal au monde, / Pour peu que votre cœur fut touché de pitié / Comme le mien envers lui ?*, MM 2.2.53-6), les réponses d'Angelo sont très insatisfaisantes voire même contradictoires. Alors qu'il s'était vanté d'un pouvoir sans limites, il prétend dans un premier temps que le jugement a déjà été rendu, et qu'il serait donc « *trop tard* » de pardonner Claudio (MM 2.2.57), alors que le pardon intervient nécessairement après la condamnation de l'accusé. L'argument manque de rigueur et montre à quel point Angelo ne cherche pas à justifier ses actes qu'il estime être suffisamment bons, pour la seule raison qu'ils émanent de lui dans sa qualité de monarque investi des pleins pouvoirs.

Dans un second temps, Angelo remet la responsabilité de la condamnation de Claudio à la loi, réduisant ainsi son pouvoir de monarque à un juge qui ne serait que la bouche de la loi, ne pouvant dépasser la sanction qu'elle prévoit²⁶⁵ (« *Votre frère est perdu, sous le*

²⁶⁴ "Angelo. – I will not do't. / Isabella. – But you can if you would? / Angelo. – Look what I will not, that I cannot do. / Isabella. – But you might do't, and do the world no wrong. / If so your heart were touched with that remorse / As mine is to him? / Angelo. – He's sentenced; 'tis too late." (MM 2.2.52-7)

²⁶⁵ "Angelo. – your brother is a forfeit of the law, / And you but waste your words. / Isabella. – Alas, alas! / Why, all the souls that were forfeit once, / And He that might the vantage best have took / Found out the remedy. How would you be / If He which is the top judgement should / But judge you as you are? O, think

coup de la loi, / Vous ne faites que gaspiller vos mots », MM 2.2.72-3, et un peu plus loin, « *Résignez-vous, gente fille. / Ce n'est pas moi, mais la loi, qui condamne votre frère (...)* » MM 2.2.82-3). Angelo se désiste par ces répliques de son pouvoir de monarque qui implique le pouvoir d'aller au-delà de la loi, et de pardonner l'accusé. Ce qui est d'autant plus frappant dans ce désistement de pouvoir c'est le fait qu'Angelo distingue sa qualité de monarque de l'autorité qui émane du texte de loi, alors que c'est lui qui a ressuscité la loi controversée et c'est lui qui en a fait une application stricte pour condamner Claudio à mort. Son argument affaiblit son pouvoir de monarque qui est investi du pouvoir d'interpréter la loi qu'il a édictée, de l'appliquer et même de la dépasser en pardonnant l'auteur de l'infraction. Angelo apparaît dans ses réponses comme un monarque de mauvaise foi, qui prétend quand il lui sied que son pouvoir est illimité, mais qui esquive ce que cela implique, à savoir montrer un peu de clémence et de pitié lorsque la peine est démesurée par rapport à l'acte commis. Par ailleurs, il faut rappeler qu'Angelo avait négligé l'argument d'Isabelle selon lequel il faudrait distinguer entre la personne de l'accusé et l'acte condamnable ²⁶⁶, alors qu'il effectue une séparation artificielle et injustifiée entre sa propre personne et le texte de loi qui a néanmoins émané de lui. Angelo a donc fait usage de tous les prétextes pour refuser de pardonner Claudio, le pardon constituerait pour lui un affaiblissement de son autorité, plutôt qu'un exercice modéré du pouvoir.

Malgré la faiblesse des arguments qu'il avance, Angelo n'est peut-être pas en dissonance totale par rapport à l'époque de Shakespeare, durant laquelle il semble qu'il y ait eu rarement recours par la couronne à la notion de clémence ou de pardon. Selon certains commentateurs, le recours au pardon avait surtout lieu pour limiter la souffrance des condamnés à mort, plutôt que de leur éviter la peine de mort ²⁶⁷ :

on that, / And mercy then will breathe within your lips, / Like man new made. / Angelo. – Be you content, fair maid. / It is the law, not I, condemn your brother. / Were he my kinsman, brother or my son, / It should be thus with him. He must die tomorrow.” MM 2.2.72-84)

²⁶⁶ V. *supra*, p. 149

²⁶⁷ Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, op.cit., chapitre précité de Diane P. Wood, p. 4: “One might add that Elizabeth Tudor’s vision of clemency appears in some instances to have been considerably stingier than a modern executive’s would be—in a grand treason case, “mercy” to her meant

« On pourrait ajouter que la vision du pardon d'Elizabeth de Tudor apparaît à certains moments comme bien moins généreuse que ce qu'aurait été une vision plus moderne. Dans une affaire de grande trahison, la miséricorde pour elle signifiait que les criminels devaient être 'pendus jusqu'à ce qu'ils meurent, avant qu'ils soient descendus et éjectés', plutôt que de souffrir d'abord d'un démembrement. Avec le temps cependant, la clémence impliquait le pardon des criminels qui étaient suspectés ou accusés d'un crime. »

Il est probable que l'image du duc qui pardonne les accusés (Claudio, Angelo et Lucio) de la peine de mort à la fin de la pièce annonce justement l'évolution vers un adoucissement des peines les plus sévères. Reste à déterminer si le duc a fait usage de sa faculté de pardonner Claudio, ou s'il a fait une interprétation plus adaptée de la loi ressuscitée par Angelo, en considérant que la consommation de l'acte charnel avant le mariage est une forme de promesse de mariage qu'il suffit de contraindre les parties à exécuter pour se conformer à la loi ²⁶⁸.

Isabelle avance par la suite un troisième argument, aussi solide que ses deux arguments précédents et qui est celui de la désuétude de la loi (*« Quel est-il, celui qui est mort pour ce délit ? / Nombreux sont ceux qui l'ont commis »* MM 2.2.90-1) ²⁶⁹. Rappelons en effet que la loi conflictuelle n'avait pas été appliquée pendant quatorze ans, et Claudio est le premier accusé à subir la sanction sévère de peine de mort après toutes ces années de laxisme. La désuétude de la loi est une question qui demeure d'actualité dans la théorie du droit, l'idée principale étant qu'il est difficile d'admettre que la loi puisse être abrogée par désuétude ou par défaut de son application pendant une longue période. Cette idée résulte principalement de l'autorité formelle dont bénéficie la loi, qui suppose le respect du principe de parallélisme des formes aux termes duquel la loi ne cesse de s'appliquer

that criminals should be permitted to "[h]ang till they were quite dead, before they were cut down and bowelled," rather than suffering dismemberment first. Over time, however, clemency came to include pardoning criminals who were suspected or convicted of a crime".

²⁶⁸ V. *supra*, p. 146-7

²⁶⁹ Texte original en anglais: *"Isabella. – Who is it that hath died for this offence? / There's many have committed it."*

que si elle est abrogée par la même autorité qui l'aurait adoptée. Si « *cette opinion s'explique par le légicentrisme révolutionnaire et par la toute-puissance du positivisme des XIX^e et XX^e siècles* » ²⁷⁰, il n'en reste pas moins que l'application d'une loi désuète soulève un doute quant à sa légitimité, surtout lorsqu'une coutume contraire s'installe avec le temps, et remplace la teneur de la loi désuète. Un bon juge ne peut donc ignorer l'argument de la désuétude de la loi en jugeant d'une affaire dont il est saisi et il se doit au moins de chercher si une coutume contraire s'est installée au fil du temps et qui pourrait contrebalancer la sévérité de la loi désuète. Ce n'est pas du tout l'approche adoptée par Angelo, ce dernier se hâte de répondre à Isabelle que la loi « *n'était pas morte, mais seulement endormie* » (MM 2.2.93) et attribue à la loi une fonction démesurée de « prophète » dont l'application à Claudio comme sa première victime réussirait selon lui à prévoir et éliminer les actes délictueux avant même qu'ils surviennent ²⁷¹ :

ANGELO. – « *La loi n'était pas morte, mais seulement endormie.
Ils n'auraient pas été tant à oser faire ce mal
Si le premier homme qui enfreignit cet édit
Avait expié son acte. Maintenant réveillée,
Elle note ce qui se fait et, ainsi qu'un prophète,
Elle lit dans un miroir montrant quels maux futurs
(Soit jeunes, soit par laxisme conçus depuis peu,
Donc en passe d'éclore et de venir au jour),
Désormais ne vont plus pouvoir se développer,
Mais finiront avant d'être. »*
(MM 2.2.93-101)

²⁷⁰ V. not. Luc Guéraud, *La désuétude : entre oubli et mort du droit ?*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2014.

²⁷¹ Texte original en anglais: "Angelo. – *The law hath not been dead, though it hath slept. / Those many had not dared to do that evil / If the first that did th'edict infringe / Had answered for his deed. Now 'tis awake, / Takes note of what is done, and, like a prophet, / Looks in a glass that shows what future evils, / Either raw, or by remissness new conceived / And so in progress to be hatched and born, / Are now to have no successive degress, / But ere they live, to end.*"

La fonction attribuée à la loi par Angelo, d'éliminer les fautes et les actes répréhensibles pour le futur, avant qu'ils soient commis, s'identifie à une approche moralisatrice de la loi, où la loi chercherait à rendre les hommes plus vertueux en faisant en sorte que les actes qu'elle réprime ne soient plus commis. Cette vision – encore une fois puritaine de la loi – attribue à cette dernière un pouvoir excessif, que la loi n'a pas vocation à remplir. Si la préservation de l'ordre social est une fonction primordiale de la loi, l'existence même de la sanction signifie que l'acte réprimé peut désormais avoir lieu, et il ne s'agit pas d'en éliminer toutes les possibilités qu'il soit commis, mais de le sanctionner une fois commis, de la manière la plus équitable possible. Le pardon est d'ailleurs une reconnaissance que la sanction n'est désormais plus adaptée à l'acte, qui reste néanmoins répréhensible. Angelo néglige donc entièrement l'argument d'Isabelle concernant la désuétude de la loi, et se contente d'affirmer que la loi continue de s'appliquer, tout en exagérant la fonction qu'elle devrait occuper.

Cette négligence par Angelo de l'argument pourtant fondamental relatif à la désuétude de la loi, montre qu'Angelo n'est pas réellement un positiviste (il a parfois été comparé à Shylock dans *Le Marchand de Venise* qui s'accroche à la lettre de la pénalité). Comme l'affirme Philippe Raynaud, la désuétude de la loi est un argument sérieux contre l'application d'une loi qu'Angelo aurait dû prendre en compte s'il était réellement un défenseur de l'application juste de la loi ²⁷² :

« Angelo plaide pour la rigueur de la loi, qui interdit l'indulgence pour tous les pécheurs et il se réfugie derrière son rôle de « bouche de la loi », entendu comme pur exécutant : « ce n'est pas moi mais la loi qui condamne ». Est-il pour autant un « positiviste » ? Non, c'est un tenant de la vision moralisatrice de la loi, pour qui la loi doit moraliser les hommes par la terreur ; le positivisme authentique est toujours fondamentalement sceptique sur les questions morales (Kelsen et Hart) et Angelo est au contraire un tenant de la tradition vétérotestamentaire ; tout indique, dans la pièce, qu'il est en fait un puritain, qui veut restaurer les lois de l'Ancien testament contre l'adultère, que l'Église anglicane trouve trop

²⁷² Ph. Raynaud, "L'équité Shakspearienne", op.cit., p.53.

rigoureuses. Il est présenté comme « precise » (irréprochable, I, 3, 50) et « saint » (II, 2, 18) : ce sont les désignations courantes du puritain. Il est fondamentalement inhumain (Lucio, en I, 3, dit qu'il est « né d'une sirène ou entre deux morues sèches »). Angelo a tous les défauts que Shakespeare déteste : cruauté, perfidie, tyrannie judiciaire, hypocrisie, pharisaïsme, absence d'humour, froideur. C'est d'ailleurs pour cela qu'il tient comme nul l'argument de la désuétude de la loi (« la loi n'était pas morte mais endormie »), qui aurait évidemment quelque poids devant un 'positiviste' ».

Angelo est non seulement insensible au fait que la loi était désuète, mais ce qui est également important à noter dans sa réponse c'est qu'il veut faire de Claudio le « *premier homme* » qui subira cette peine et qui montrera donc l'exemple aux autres. Le juge est-il censé faire un exemple de l'accusé ? Faire un exemple de l'accusé suppose d'opter pour la peine la plus sévère dans un but de démonstration, rappelant ainsi de nouveau la notion du châtement public. La réponse d'Isabelle un peu plus tard dans le dialogue met en relief la magnanimité de cette vision de l'application de la loi, lorsqu'elle qualifie cette force d'infliger à l'accusé une sanction très sévère, jusque-là inappliquée, d'une « force de géant » qu'Angelo utilise de manière tyrannique ²⁷³ :

ISABELLE. – « *Vous devez donc être le premier à rendre cette sentence,
Et lui à l'endurer. Ah ! c'est chose excellente
D'avoir force de géant, mais c'est être tyrannique
De s'en servir en géant. »*
(MM 2.2.108-111)

Le cas de figure dans *Mesure pour Mesure* n'est pas isolé, et les cas où l'application par le juge de la loi tend à faire une démonstration de force de l'autorité législative et judiciaire, en infligeant à l'accusé la sanction la plus sévère, ne sont pas rares, et des illustrations récentes existent dans nos sociétés contemporaines. Cependant, il est important de rappeler que l'abandon progressif du châtement public a marqué une

²⁷³ Texte original en anglais; "Isabella. –So you must be the first that gives this sentence, / And he that suffers. O, it is excellent/ To have a giant's strength, but it is tyrannous / To use it like a giant."

évolution importante dans l'assouplissement des mœurs et dans l'encadrement du rôle de la règle de droit vers un rôle d'indemnisation du dommage subi par la victime, plutôt qu'un rôle punitif et culpabilisant de l'accusé et d'une certaine manière de la société en générale. Le retour au châtement public notamment dans les mœurs relatives à l'intimité et la vie privée des gens (comme dans *Mesure pour Mesure*) est donc une forme de régression qui revient à dire qu'il faut culpabiliser et donc terroriser pour dissuader le public de commettre un acte répréhensible. La qualification par Isabelle d'une telle approche de « tyrannique » n'est pas exagérée, et la tirade dans laquelle elle parodie cette exagération du pouvoir de la loi et du pouvoir du juge, est une mise en relief de l'abus voire même du ridicule de ce pouvoir lorsqu'il se livre à de tels excès ²⁷⁴.

La ridiculisation par Isabelle du pouvoir judiciaire qui fait un exemple de l'accusé est une image juste, il est effectivement peu sensé qu'après quatorze années du silence de la loi, Claudio, amoureux de Juliette qui est enceinte de lui et qui l'aime en retour, soit mis à mort par la force de la loi et de celui qui l'applique, dans un but de faire de lui un exemple afin de contrôler les excès à Vienne. Je suis tentée de dire qu'aucun accusé n'est censé jouer le rôle d'exemple en subissant la peine la plus sévère dans un effet spectaculaire censé dissuader les autres de commettre ce même acte. C'est tout d'abord faire fi du principe d'égalité de tous devant la loi qui suppose aussi une égalité devant la sévérité de la sanction infligée. En outre, une telle situation signifie que le pouvoir en place – en infligeant à l'accusé une telle sanction – transfère d'une certaine manière à ce dernier la lourde responsabilité de contrôler les excès et de préserver l'ordre social. Par ce transfert de responsabilité, c'est toute la société qui devient désormais responsable de la protection de la loi et de la préservation de l'ordre, ce qui paradoxalement atténue la

²⁷⁴ "Isabella. – Could great men thunder / As Jove himself does, Jove would never be quiet, / For every pelting petty officer / Would use his heaven for thunder, nothing but thunder. / Merciful heaven, / Thou rather with thy sharp and sulphurous bolt / Splitt'st the unwedgeable and gnarled oak / Than the soft myrtle. But man, proud man, / Dressed in a little brief authority, / Most ignorant of what he's most assured, / His glassy essence, like an angry ape / Plays such fantastic tricks before high heaven / As makes the angels weep, who, with our spleens, / Would all themselves laugh mortal. / (...) We cannot weigh our brother with ourself. / Great men may jest with saints; 'tis wit in them, / But in the less, foul profanation. / (...) That in the captain's but a choleric word, / Which in the soldier is flat blasphemy." MM 2.2.113-134.

responsabilité du pouvoir en place. L'accusé qui subit une sanction trop lourde se transforme en quelque sorte en victime d'un abus, et c'est ainsi que Claudio apparaît dans la pièce, victime de la tyrannie d'Angelo. La perversion d'une telle vision de la loi, qui fait un exemple de l'accusé, transforme ce dernier en victime et l'autorité qui le juge en bourreau.

La brutalité de cette approche de l'application de la loi adoptée par Angelo apparaît par ailleurs lorsque Isabelle invoque la pitié, mais qu'Angelo y répond en affirmant que la pitié n'est autre que la justice ²⁷⁵ :

ISABELLE. – « *Montrez pourtant de la pitié.*

ANGELO. – *J'en montre surtout quand je me montre juste,*

Car alors je prends pitié de ceux que je ne connais pas,

Qu'un délit pardonné ferait souffrir plus tard,

Et je fais le bien à celui qui, répondant d'un vil tort,

Ne vit pas pour en commettre un autre. Convainquez-vous.

Votre frère mourra demain. Il faut vous résigner. »

(MM 2.2.102-7)

Angelo ne voit pas dans la pitié un tempérament de la justice, mais au contraire, considère que la justice est une forme de pitié, s'acharnant à justifier cette idée par le fait qu'en infligeant une peine sévère, il se montre pitoyable face aux personnes qui auraient été victimes de ces crimes dans le futur. Or nous savons déjà que la sévérité des peines n'a pas réussi à prouver son efficacité dans le maintien de l'ordre, et si le crime a diminué avec le temps, cette diminution s'est accompagnée d'un assouplissement des peines et des sanctions pénales. Néanmoins, la réponse d'Angelo contient une notion importante : il perçoit la nécessité de préserver l'ordre social, et sa position de gouverneur implique

²⁷⁵ Texte original en anglais: "*Isabella. – Yet show some pity. / Angelo. – I show it most of all when I show justice. / For then I pity those I do not know / Which a dismissed offence would after gall, / And do him right that, answering one foul wrong, / Lives not to act another. Be satisfied. / Your brother dies tomorrow. Be content.*"

qu'il a la lourde tâche d'un côté de garantir cet ordre-là, et de l'autre de ne pas tomber dans l'extrême qui s'apparenterait à un régime de terreur. Angelo échoue à établir l'équilibre nécessaire entre ces deux critères, même s'il montre dans cette réplique qu'il n'est pas tout à fait ignorant de ce que l'exercice du pouvoir requiert. Le duc observe et il serait tenté de dire que la scène finale du procès n'aurait pas eu lieu avec un dénouement positif du conflit si le duc n'avait pas vu et peut-être même appris des erreurs commises par Angelo. Est-ce pour cela que le duc sera clément avec Angelo et lui épargnera la sanction des actes de corruption et de chantage qu'il a commis durant sa gouvernance de Vienne ?²⁷⁶

Une des plus belles tirades sur l'importance de la pitié dans l'exercice de la justice se trouve dans le film d'Allan Parker, *Midnight Express*. Après trois ans et demi passés dans une prison en Turquie dans des conditions lamentables pour une infraction mineure de possession de stupéfiants, l'accusé est entendu devant le tribunal, voici le début de son discours ²⁷⁷ :

« Qu'est-ce qu'un crime ? Qu'est-ce que la punition ? Cela change, d'une époque à une autre, d'un endroit à un autre. Ce qui est permis aujourd'hui sera peut-être proscrit demain et ce qui était interdit hier devient permis aujourd'hui, parce qu'il s'avère que tout le monde le fait, et il est difficile de mettre tout le monde en prison (...) et vous Mr. le Procureur ! J'aurais souhaité que vous vous mettiez à ma place, de sentir ce que je ressens, parce que ce n'est qu'alors que vous comprendrez une chose que vous ignorez encore : la pitié. Vous comprendrez que le concept même de société est basé sur la qualité de cette pitié. C'est le sens même de la justice. »

²⁷⁶ V. *infra*, p. 186.

²⁷⁷ "What is a crime ? What is punishment ? it seems to vary from time to time, place to place. What's legal today is illegal tomorrow because some society says it is so. What was illegal yesterday is legal today because everybody is doing it and you can't put everybody in jail (...) en s'adressant au procureur: I wish you could be standing where I'm standing right now and feel what it feels like because then you would know something that you don't know: mercy. You would know that the concept of a society is based on the quality of that mercy. It's sense of fair play. It's a sense of justice."

Ce discours est suivi par un effondrement du personnage, le registre passe à un vocabulaire grossier et animalier, la souffrance de l'accusé le déshumanise et déshumanise par là-même le pouvoir qui le juge. La justice ne peut faire l'économie de la conscience et de l'empathie du juge, au risque de se transformer en un glaive violent et écrasant. L'accusé rappelle au procureur que ce sens de la pitié, essentiel à la justice, s'exerce en se mettant à la place de l'accusé. Argument vieux comme la justice, qui appelle à l'empathie des hommes entre eux, Isabelle y a également recours avec Angelo pour essayer d'assouplir la sévérité de la peine infligée à son frère :

ISABELLE. – « (...) *S'il eut été comme vous, et vous-même comme lui,
Vous eussiez trébuché comme lui, mais lui, à votre place,
Eut été moins inflexible que vous.* »²⁷⁸
(MM 2.2.66-9)

« *Ah ! S'il plaisait au ciel que j'eusse votre puissance,
Que vous fussiez Isabelle ! Les choses seraient-elles ainsi ?
Non, je dirais alors ce que c'est qu'être juge,
Et qu'être prisonnier.* »²⁷⁹
(MM 2.2.69-72)

Le système judiciaire des pays issus de la tradition juridique romaine donne au juge pénal – contrairement au juge civil – un large pouvoir d'appréciation des preuves rapportées contre l'accusé ainsi que de la sanction la mieux adaptée dans les limites posées par la loi. Il est possible d'expliquer cette marge de manœuvre par le fait que le juge qui décide de priver un accusé de sa liberté, voire même de le condamner à la peine capitale, doit juger avec une conscience de ce qu'il inflige à l'accusé. Cette conscience suppose que le juge doit pouvoir se mettre à la place de l'accusé, abandonnant momentanément son

²⁷⁸ Texte original en anglais: "(...) *If he had been as you and you as he, / You would have slipped like him, but he, like you, / Would not have been so stern.*"

²⁷⁹ Texte original en anglais: "*Isabella. – I would to heaven I had your potency / And you were Isabel! / Should it then be thus? / No; I would tell what 'twere to be a judge, / And what a prisoner.*"

statut autoritaire qui le distancie de l'accusé, pour se mettre à pied d'égalité avec lui : ce n'est pas lui demander d'être à la fois juge et partie, mais plutôt d'exercer son autorité en pleine conscience de ce qui le lie profondément avec l'accusé, leur faillibilité humaine, ou « *la commune fragilité humaine* »²⁸⁰ selon les termes de A. Bloom.

Angelo dans *Mesure pour Mesure*, tout comme le juge dans *Midnight Express* échouent à comprendre l'importance de cet aspect dans la mise en œuvre de la justice ; la différence c'est que dans *Midnight Express* le juge ne semble pas avoir de marge de manœuvre dans la prise de décision, il répète avant d'émettre le jugement alourdissant la peine d'emprisonnement, qu'il « a les mains liées » par le système judiciaire qu'il représente. Angelo, quant à lui, a le pouvoir d'assouplir la peine, ou de pardonner Claudio mais a choisi de faire abstraction de cet aspect du pouvoir. Si comme le rappelle Philippe Raynaud dans son article précité sur l'équité Shakespearienne, *agapè* ou l'amour n'a pas vocation à remplacer la justice, la justice exercée à la lettre sans aucune empathie est néanmoins capable de déshumaniser l'accusé et par-là même le système auquel il est soumis.

Les répliques d'Isabelle tendent à humaniser l'exercice par Angelo du pouvoir et de sa mise en œuvre de la justice, elle lui rappelle qu'il n'est pas seulement une figure d'autorité, mais qu'en dépit de son statut de juge, il n'est nullement à l'abri de commettre des fautes qui méritent elles aussi d'être sanctionnées. Cette similitude entre lui et l'accusé devrait le pousser à juger de manière plus clémentine. Cette affirmation est d'autant plus vérifiée que nous savons qu'Angelo a commis un acte peu louable dans le passé avec sa fiancée Marianne ²⁸¹, et qu'il commettra par la suite un acte de chantage avec Isabelle, lui demandant de lui sacrifier sa virginité en contrepartie de la liberté de son frère.

²⁸⁰ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 394.

²⁸¹ V. *supra*, p. 131.

Pour certains critiques, le refus par Isabelle de donner son corps à Angelo contre la liberté de son frère montre une figure froide d'Isabelle ²⁸². Il est vrai que la réponse d'Isabelle à Angelo dans laquelle elle refuse de céder à sa demande est frappante de par son absence d'hésitation (« *Mieux vaudrait qu'un frère mourut immédiatement / plutôt que voir une sœur, afin de le racheter, / mourir éternellement* »²⁸³), je ne suis néanmoins pas d'accord d'en conclure qu'Isabelle occupe une place comparable à celle d'Angelo dans sa rigidité d'esprit. C'est d'ailleurs un argument avancé par Angelo contre Isabelle, il qualifie son refus d'aussi « cruel » que son refus à lui de pardonner Claudio (« *Ne seriez-vous pas alors cruelle comme la sentence que vous avez tant calomniée ?* »²⁸⁴). L'analogie est erronée, le refus de céder à un chantage ne peut s'apparenter à un refus de pardonner un crime dont la sanction est disproportionnée par rapport à l'acte commis. Angelo choisit comme objet de son chantage de commettre le même acte pour lequel il condamne Claudio : le nom de la pièce ressort de cette scène, et c'est la sexualité qui est mise au centre de l'intrigue, ce qui a permis à A. Bloom d'affirmer que « *dans cette pièce, il n'est presque pas question d'amour : beaucoup de sexe, et point d'éros.* »²⁸⁵ Isabelle n'est donc peut-être pas la seule à rester « froide », attribut qu'on ne peut lui donner sans garder à l'esprit que son refus se justifie par le fait qu'elle a été victime du chantage du monarque.

C'est Lucio, dans un aparté avec Isabelle, qui « réchauffe » celle-ci dans sa plaidoirie avec Angelo. Il se tient à ses côtés, tout en se dissimulant à Angelo, et à deux reprises au début de la confrontation entre eux, Lucio lui souffle qu'elle est « *trop froide* » ou « *trop réservée* » ²⁸⁶, et la pousse à être plus humaine et plus suppliante dans sa plaidoirie,

²⁸² MM 2.4., voir not. A. Bloom, *L'amour et L'amitié*, op.cit., p.393 : « *Pour rien au monde Isabella ne sacrifierait sa virginité, et Angelo est prêt à tout pour conquérir celle-ci. Accordant l'un et l'autre une telle valeur à la virginité, ils sont en un sens bien assortis.* »

²⁸³ MM 2.4.106-9, texte original en anglais: "*Isabella. – And 'twere the cheaper way,/ Better it were a brother died at once / Than that a sister, by redeeming him, / Should die for ever.*"

²⁸⁴ MM 2.4.110-1: "*Were you not then as cruel as the sentence / That you have slandered so?*"

²⁸⁵ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p.407.

²⁸⁶ MM 2.2.45 et 2.2.58.

« *suppliez-le. / Agenouillez-vous devant lui ; pendez-vous à sa robe (...) »*²⁸⁷ Il est peut-être possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle Isabelle appelle Angelo à se montrer plus humain dans son jugement à l'encontre de Claudio grâce à Lucio. Elle aurait probablement renoncé plus rapidement si Lucio n'était pas à ses côtés, elle commence d'ailleurs son argumentation par une hésitation, que le crime commis par son frère est un « *vice que plus que tout autre j'abhorre, / et veux par-dessus tout voir frappé par la justice* » et que sa plaidoirie intervient malgré elle « *pour lui je ne voudrais plaider s'il ne le fallait ; / pour lui je ne devrais pas plaider si je n'étais / en guerre entre vouloir et ne pas vouloir* »²⁸⁸. Le premier refus d'Angelo lui vaut directement une réaction de renonciation « *O loi juste mais sévère !* »²⁸⁹ et c'est l'intervention de Lucio « *ne renoncez pas ainsi ; insistez, suppliez-le (...)* » (MM 2.2.43) qui redonne de l'élan à la plaidoirie d'Isabelle. Il y aurait une autre façon de percevoir Isabelle, à part une novice qui appartient à un ordre religieux pour qui la virginité et la retenue sexuelle sont essentielles à une bonne vie, c'est peut-être aussi la sœur de Claudio qui est tout à coup mise dans une situation inattendue et grave. La tâche qui lui incombe de sauver la vie de son frère est complexe, et Lucio perçoit cette difficulté. Isabelle avait simplement besoin d'aide, je la perçois davantage comme une jeune femme dont les convictions ne sont peut-être pas tout à fait forgées par l'expérience de la vie, mais qu'elle est également assez sensible pour entendre ce que Lucio lui souffle, que c'est la vie de son frère qui est en danger et qu'il faut absolument le sauver. Lucio a le sens de ce qui est important et de ce qui l'est moins, il est le seul à célébrer la grossesse de Juliette au début de la pièce²⁹⁰, et le premier à percevoir la gravité de la condamnation à mort de Claudio, il sait que c'est la vie qui est le plus important à protéger et Isabelle parvient à l'entendre. Le personnage d'Isabelle évolue dans la pièce, si on sait qu'elle est novice dans un couvent au début de

²⁸⁷ MM 2.2.43-7: "Lucio (*aside to Isabella*). – Give't o'er so. To him again; entreat him. / Kneel down before him ; hang upon his gown. / You are too cold. If you should need a pin, / You could not with more tame a tongue desire it. / To him, I say!"

²⁸⁸ Texte original en anglais: "Isabella. – There is a vice that most I do abhor, / And most desire should meet the blow of justice, / For which I would not plead, but that I must; / For which I must not plead, but that I am / At war 'twixt will and will not. MM 2.2.29-33.

²⁸⁹ MM 2.2.42: "O just but severe law!"

²⁹⁰ V. *infra*, p. 183.

la pièce, elle est néanmoins très vite contrainte de quitter le couvent et de faire face à la vie et de remédier à une situation particulièrement difficile. Par ailleurs, la question de la perte de sa virginité pour un homme comme Angelo n'est pas uniquement une question de vertu, mais surtout de dignité humaine, céder au chantage répugnant d'un homme corrompu comme Angelo n'est pas chose facile. D'ailleurs, son refus de céder à Angelo s'avère être justifiable par la suite, lorsque ce dernier – tombé dans le piège qui lui a été tendu pour lui faire croire qu'Isabelle aurait cédé à sa demande – refuse d'exécuter sa promesse et de pardonner Claudio ; il maintient la sentence de la peine de mort contre lui.

La facilité avec laquelle Angelo prononce la peine de mort à l'égard de Claudio n'est pas sans conséquence sur la manière dont cette sanction est par la suite évoquée par Shakespeare tout au long de la pièce. Un de mes passages préférés dans la pièce se situe à l'acte 4, scène 3 ; pour sauver Claudio de la peine de mort, le duc, déguisé en moine, demande au bourreau de décapiter un autre prisonnier déjà condamné à mort, et de le faire passer pour Claudio. En vérité, cette scène est paradoxalement une des plus comiques de la pièce. Pompée, personnage lui-même comique, est ordonné par le bourreau d'accompagner le prisonnier condamné à mort, du nom de Bernardin, pour le mettre à mort. Ce dernier, incarcéré depuis des années, passe son temps à se souler et dormir. Son emprisonnement est loin d'inspirer le sérieux de la sanction qui lui est infligée, il représente en quelque sorte la paresse de la justice et de la procédure légale. En réponse à l'appel de Pompée lui demandant de se lever pour subir la peine de mort prononcée à son égard, Bernardin répond par « j'ai sommeil » ; la scène mérite d'être rapportée ²⁹¹ :

²⁹¹ Texte original en anglais: "*Pompey. – Master Barnardine! you must rise and be hanged. Master Barnardine! / (...) Barnardine (Within). – A pox o' your throats! Who makes that noise there? What are you? / Pompey. – Your friends, sir; the hangman. You must be so good, sir, to rise and be put to death. / Barnardine. – (Within) Away, you rogue, away! I am sleepy. / (...) Pompey. – Pray, Master Barnardine, awake till you are executed, and sleep afterwards. / (...) Barnardine. – You rogue, I have been drinking all night; I am not fitted for 't.*"

POMPEE. – « *M'sieur Bernardin ! Faut vous lever pour vous faire pendre, M'sieur Bernardin ! (...)* »

BERNARDIN. – *Allez-vous-en scélérat, allez-vous-en ! J'ai sommeil (...)*

POMPEE. – *S'il vous plait, M'sieur Bernardin, réveillez-vous le temps qu'on vous exécute, et vous dormirez après (...)*

BERNARDIN. – *Espèce de scélérat, j'ai passé la nuit à boire. Je suis pas dans l'état qu'il faut. »*

(MM 4.3.16-35)

La peine capitale est ridiculisée, à l'opposé de ce que Michel Foucault décrit comme l'aspect « terrorisant » de l'autorité de la loi. Par le supplice, ou la sanction pénale, le gouvernant affirme sa propre autorité sur ses sujets, et le bourreau – ou l'exécuteur – est celui qui, selon Foucault, « déploie la force » du gouvernant ²⁹² :

« L'exécuteur n'est pas simplement celui qui applique la loi, mais celui qui déploie la force; il est l'agent d'une violence qui s'applique, pour la maîtriser, à la violence du crime. De ce crime, il est matériellement, physiquement, l'adversaire. »

Ce même exécuteur qui est censé montrer au public la force et l'autorité de celui qui gouverne est représenté par des personnages comiques dans *Mesure pour Mesure*. La scène de l'exécution de la peine de mort de Claudio – moment crucial dans la procédure judiciaire pour imposer l'aura de la justice et de la loi – se réduit à un des moments les plus comiques de la pièce. Cette comédie fait peut-être écho à la rapidité nonchalante avec laquelle Angelo a prononcé la peine capitale à l'égard de Claudio et à son refus d'entendre les arguments avancés par Isabelle. Lorsque le monarque ne prend pas la peine capitale au sérieux, c'est le sérieux de cette sanction qui est ébranlé. Le déroulement de l'exécution se fait finalement de manière secrète, à l'encontre d'un prisonnier autre que Bernardin, qui décède naturellement d'une maladie, sans qu'il y ait donc besoin de le mettre à mort. Si comme Foucault l'ajoute « (...) *un supplice qui aurait*

²⁹² op.cit. p.62-3.

été connu, mais dont le déroulement aurait été secret n'aurait guère eu de sens »,²⁹³ la scène présumée de l'exécution de la peine capitale dans *Mesure pour Mesure* n'a en réalité aucune aura. Comme l'affirme A. Bloom, « *le fonctionnement de cette prison ne confirme nullement la dureté de la loi qu'il est censé représenter.* »²⁹⁴

L'arbitraire dont fait preuve Angelo lorsqu'il prononce la peine de mort à l'égard de Claudio en l'absence de procès est un point d'autant plus important à soulever si l'on tient compte de l'importance de la place tenue par le jury dans la résolution des litiges dans l'Angleterre de Shakespeare. En effet, le système du jury revêtait une importance particulière dans le système judiciaire anglais et tenait une place prédominante dans la condamnation des accusés.

Ce système a été introduit en Angleterre avec les Carolingiens entre le huitième et le dixième siècle, à travers notamment la procédure d'inquisition administrative qui permettait au prince de maintenir son pouvoir et son autorité dans différents domaines. A travers cette procédure, le prince s'autorisait de procéder à des interrogatoires dans le but d'obtenir certaines informations relevant d'un domaine que le prince jugeait important, comme par exemple en matière fiscale, et par la suite prenait sa décision sur la base des informations recueillies. Avec la conquête normande de l'Angleterre en 1066, cette procédure d'inquisition a été utilisée pour obtenir des informations sur les personnes résidentes dans le pays. Ces informations ont plus tard servi à faire la célèbre compilation de 1080 sous le nom de *Norman Doomesday* qui a recensé les propriétaires des terrains à travers l'Angleterre ²⁹⁵. Le fait de prendre une décision sur la base d'informations

²⁹³ op.cit. p.69.

²⁹⁴ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 403.

²⁹⁵ V. définition du terme "inquest" par le site de la faculté de droit de *Cornell University* : <https://www.law.cornell.edu/wex/inquest>: "On an interesting note, the creation of today's modern jury system originated between the eighth and tenth centuries from the Carolingian empire of early medieval Europe. The Kings of the Carolingian empire utilized a procedure known as inquest, or inquisition, in order to maintain their power and authority throughout their domains. As an example of this, these kings also brought together various peoples from throughout the regions of their empire and deliberated with them to learn what they felt to be the most important rights. Once these kings determined which rights were considered, the local governments throughout the empire adopted and established these rights. Nonetheless, these inquests lacked the modern-day features of accusations, judgments, verdicts, and

recueillies par les personnes interrogées aurait donc inspiré le système du jury par la suite. Henry II d'Angleterre a ensuite introduit au 12^{ème} siècle le système de persécution par le jury qui a servi de base pour asseoir le système du jury dans les incriminations en matière pénale. Le jury était généralement composé de douze personnes qui devaient vivre dans des conditions assez sévères, pour ne subir aucune influence extérieure, jusqu'à ce que le jugement soit rendu. On a même dit que le jury était parfois séquestré de manière absolue, sans eau, ni nourriture, jusqu'au verdict ²⁹⁶.

Ce système a connu un développement important par la suite en Angleterre, surtout lorsqu'il s'agissait de crimes sanctionnés par la peine capitale, alors qu'en parallèle, dans le reste des pays d'Europe, c'est le système d'inquisition par le juge qui a formé la réelle base de la preuve en matière pénale. Dans ces systèmes inquisitoires, c'est le juge qui instruit l'affaire en matière pénale, c'est-à-dire qu'il a la direction du procès et c'est à lui qu'il incombe de réunir les preuves. Une des différences majeures entre ces deux systèmes se traduisait notamment par le fait que les aveux qui intervenaient avant le procès n'étaient en général pas essentiels à la procédure judiciaire dans un système de jury. Les cas de torture pour extraire un aveu étaient donc plutôt rares dans un système de jury, et c'est pour cette raison que le système du jury en Angleterre a pendant longtemps été considéré comme le protecteur des libertés fondamentales ²⁹⁷. Les aveux

other aspects in its procedure. Nevertheless, the main feature of the inquest was obtaining information, and this allowed governments to obtain and request information from local individuals. When William of Normandy and his descendants invaded England in 1066, they used an inquest to obtain information about the people living in England, which they then used to write the Domesday Book, a census that recorded land ownership throughout England". V. également B.J et Mary Sokol, op.cit., sous « jury », p. 172 et s : "(...) Alternately, the Carolingian inquisitions, which were royal administrative devices for the making of fiscal investigations, have been claimed as the ancestors of the grand jury, and this tradition may well have influenced the compilation of the 1080 Norman Domesday survey of England. Despite obscure origins, it is certain that in the twelfth century, the reforms of Henry II introduced the system of prosecution by jury that formed the basis for later developments".

²⁹⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit. p. 175 : "(...) Undoubtedly to be a juror must have been an arduous physical experience, especially because the practice was for one jury to hear several cases, one after the other, and then be sequestered to reach agreement on all of them. In order to remove them from the possibility of influence and to encourage agreement, juries were sequestered without food, water, or heat until they had reached an agreed verdict. Baker, 1990b, p 89, reports records of Tudor jurors being fined for eating sweets".

²⁹⁷ B.J et Mary Sokol, op.cit, p.173-4 : "(...) While the trial jury appeared in England after 1215, elsewhere in Europe an inquisitorial procedure developed, where the judge directed the production of evidence,

et la torture qui accompagnaient un aveu étaient en effet une conséquence du système inquisitoire qui prévalait dans certains pays européens comme la France. Le secret de l'inquisition pouvait par ailleurs aller jusqu'à condamner l'accusé sans qu'il ait comparu ou qu'il ait été entendu, ce qui fait écho à la situation de Claudio dans *Mesure pour Mesure*²⁹⁸ :

« En France, comme dans la plupart des pays européens — à la notable exception de l'Angleterre —, toute la procédure criminelle, jusqu'à la sentence, demeurait secrète : c'est-à-dire opaque non seulement au public, mais à l'accusé lui-même. Elle se déroulait sans lui, ou du moins sans qu'il puisse connaître l'accusation, les charges, les dépositions, les preuves. Dans l'ordre de la justice criminelle, le savoir était le privilège absolu de la poursuite. »

Ce secret de l'inquisition était une manière pour le prince d'affirmer son autorité et son pouvoir sur son peuple, et l'aveu en était une composante importante. En effet, comme l'explique Michel Foucault, la procédure d'inquisition était tellement opaque que l'aveu de l'accusé aurait permis de la « légitimer » aux yeux du public permettant ainsi au prince d'exercer son pouvoir sur le peuple²⁹⁹ :

« (...) la seule manière pour que cette procédure [inquisitoire] perde tout ce qu'elle a d'autorité univoque, et qu'elle devienne une victoire effectivement remportée sur l'accusé, la seule manière pour que la vérité exerce tout son pouvoir, c'est que le criminel reprenne à son compte son propre crime, et signe lui-même ce qui a été savamment et obscurément construit par l'information. 'Ce n'est pas tout ', comme le disait Ayrault qui n'aimait point ces procédures secrètes, 'que les mauvais soient punis justement. Il faut s'il est possible qu'ils se jugent et se condamnent eux-mêmes'. »

directed the interrogation of witnesses, and gave judgment. In England, the existence of the trial jury meant that pre-trial confessions were not essential to the legal process; therefore torture was used rarely, and was seen as contrary to English law (see Langbein, 1974, pp 206-7, Baker, 1986b, p 21, and especially Langbein, 1977). As a result the jury has been long revered as a bastion of English liberties".

²⁹⁸ M. Foucault, op.cit., p. 44.

²⁹⁹ M. Foucault, op.cit., p. 48.

Ce même attachement au système du jury en Angleterre aurait paradoxalement été selon Michel Foucault un des éléments qui auraient retardé l'assouplissement des peines en matière pénale en droit anglais par rapport à d'autres systèmes juridiques ³⁰⁰ :

« Paradoxalement l'Angleterre fut l'un des pays les plus réfractaires à cette disparition des supplices : peut-être à cause du rôle de modèle qu'avaient donné à sa justice criminelle l'institution du jury, la procédure publique, le respect de l'habeas corpus ; surtout sans doute, parce qu'elle n'avait pas voulu diminuer la rigueur de ses lois pénales pendant les grands troubles sociaux des années 1780-1820. »

Il est intéressant de noter à ce titre que parmi les sanctions qui ont survécu à l'assouplissement des peines, lesquelles, au fur et à mesure ne touchaient plus à l'intégrité du corps, mais plus à une séquestration et une aliénation de la liberté, on retrouve la sanction du fouet, dont il est fait mention à maintes reprises dans *Mesure pour Mesure*. C'est ce que Michel Foucault affirme dans son ouvrage *Surveiller et punir* : à partir de la moitié du 19^{ème} siècle, *« seul le fouet demeurerait encore dans un certain nombre de systèmes pénaux (Russie, Angleterre, Prusse). »*³⁰¹ Le choix par Shakespeare du fouet comme sanction (plus évocatrice en anglais « *whipping* ») pour la violation des règles relatives à la limitation de la liberté sexuelle, ne manque donc pas d'importance au regard du droit positif de son époque et de l'évolution des mœurs en Angleterre. Elle fait par ailleurs écho aux réglementations édictées par Angelo ³⁰².

³⁰⁰ M. Foucault, op.cit., p.21-2.

³⁰¹ Michel Foucault, op.cit., p. 17.

³⁰² Shakespeare évoque le fouet au moins à trois reprises, la première fois par la bouche d'Escalus à Pompée, la deuxième fois par le prévôt à Pompée, et la troisième fois c'est le duc qui inflige cette sanction à Lucio à la fin du procès : Escalus. – *"Pompée, je vous ferai fouetter"* (MM, 2.1.210) / Le Prevot. (...) *« Demain matin doivent mourir Claudio et Barnardin. Nous avons ici dans la prison un bourreau ordinaire, qui a besoin d'un assistant dans sa fonction. Si vous voulez vous charger de l'aider, cela vous libèrera de vos chaines ; sinon vous purgerez toute votre peine d'emprisonnement, et vous serez impitoyablement fouetté lors de votre élargissement ; car vous avez été un entremetteur notoire. »* (MM, 4.2.5-9) / Le duc. – (A Lucio) *« Vous, coquin (...) vous serez fouetté d'abord, monsieur, pendu ensuite (...) »* (MM, 5.1.493-4) / "Escalus. – Pompey, I shall have you whipt (...) "Provost. – To-morrow morning are to die Claudio and Barnardine. Here is in our prison a common executioner, who in his office lacks a helper: if you will take it on you to assist him, it shall redeem you from your gyves; if not, you shall have your full time of imprisonment and your deliverance with an unpitied whipping, for you have been a notorious bawd".
"Duke. – [to Lucio] You, sirrah, (...) / Whipt first, sir, and hanged after (...)"

Le jury, quant à lui, est évoqué une seule fois dans une réplique d'Angelo ; Escalus, le conseiller excessivement indulgent, lui demande si finalement, cet acte pour lequel Claudio est sanctionné à mort n'aurait pas un jour fait l'objet d'une tentation de la part d'Angelo. Ce dernier répond que ce n'est pas la tentation qui compte, mais le fait de passer à l'acte, et que le jury qui rend le verdict n'est pas censé avoir un sens de la morale comparable à celle d'un saint ³⁰³ :

ANGELO. – « *C'est une chose que d'être tenté, Escalus,
Une autre de succomber. Je ne le nierai point,
Des jurés qui se prononcent sur la vie de l'accusé
Comptent peut-être parmi eux un voleur ou même deux
Plus coupables que celui-ci. La loi se soucie-t-elle
Qu'un voleur condamne l'autre ?* »
(MM 2.1.17-31)

Il s'agit de la seule mention du jury dans la pièce, système pourtant fortement présent dans le système judiciaire anglais de l'époque. En omettant de mentionner le jury dans *Mesure pour Mesure*, Shakespeare aurait mis en relief l'étendue des pouvoirs dont le monarque jouit de manière individuelle et arbitraire. Désormais, toutes les décisions concernant la cité sont en fin de compte prises par le monarque seul.

Par ailleurs, dans cette même réplique, il est intéressant de s'arrêter sur la réponse d'Angelo lorsqu'Escalus – essayant de faire appel à l'empathie d'Angelo pour sauver Claudio – évoque la tentation. La réponse d'Angelo à Escalus est à l'opposé de sa réplique à Isabelle dans la deuxième scène du même acte 2 ³⁰⁴. Angelo répond cette fois-ci que seul le crime qui a été commis et qui est désormais connu doit être sanctionné,

³⁰³ B.J et Mary Sokol, op.cit., p 177 – texte original en anglais: *'Tis one thing to be tempted, Escalus, / Another thing to fall, I not deny / The jury passing on the prisoner's life / May in the sworn twelve have a thief or two / Guiltier than him they try. What knows the law / That thieves do pass on thieves? ... / You may not so extenuate his offence / For I have had such faults; but rather tell me, / When I that censure him do so offend, / Let mine own judgement pattern out my death. / And nothing come in partial. Sir, he must die*”.

³⁰⁴ V. *supra*, p. 150-1.

considérant ainsi que la tentation ne peut être assimilée à l'acte lui-même et devrait échapper à toute sanction morale comme légale, ce qui est exact d'un point de vue juridique, car le droit ne sonde pas les consciences³⁰⁵ :

*(...) Vous ne sauriez donc atténuer son délit
Du fait que j'aie commis les mêmes fautes ; dites-moi plutôt,
Quand moi qui le condamne je commettrai tel délit,
Que mon propre jugement détermine ma mort,
Sans que rien l'atténue. Monsieur, il doit mourir.*
(MM 2.1.17-31)

Cette affirmation – empreinte d'hypocrisie – est pourtant vraie : rapporter la preuve d'un fait ou d'un acte juridique est une condition *sine qua non* pour que l'acte soit sanctionné. Isabelle fait elle aussi référence à cette même idée lorsqu'elle évoque la désuétude de la loi³⁰⁶, en rappelant à Angelo que nombreux sont ceux qui auraient commis ce même acte à Vienne, sans pourtant être sanctionnés.³⁰⁷ Les répliques d'Angelo et d'Isabelle remettent en question la place principale que détient la preuve dans l'inculpation d'un acte qui enfreint la loi. Selon l'adage latin « *Idem est non esse aut non probari* », l'existence de l'acte dépend de la preuve qui en est rapportée, ce qui signifie pratiquement qu'un droit qui ne peut être prouvé est un droit privé d'efficacité. Il est possible qu'un crime soit commis et qu'il demeure impuni, soit parce qu'il demeure caché – par opposition notamment au flagrant délit – soit parce que la preuve de l'acte n'est pas rapportée. Le même crime commis étant tantôt sanctionné et tantôt échappant à la poursuite judiciaire, Isabelle a raison de dire que cette divergence crée une situation d'injustice, et ébranle le principe d'égalité de tous devant la loi.

³⁰⁵ Texte original en anglais; "You may not extenuate his offence / For I have had such faults; but rather tell me, / When I that censure him do so offend, / Let mine own judgement pattern out my death, / And nothing come in partial. Sir, he must die."

³⁰⁶ V. *supra*, p. 154-5.

³⁰⁷ Texte original en anglais: "Who is it that hath died for this offence? / There's many have committed it".

Dans *Mesure pour Mesure*, c'est à travers le jeu de déguisement auquel le duc se prête, que la vérité lui est révélée ; dans l'absence de l'effet ludique de la pièce et du déguisement du duc, il aurait probablement été impossible pour Isabelle de rapporter la preuve des agissements d'Angelo. Ce dernier a été bien plus prudent que Claudio, et c'est dans un face à face exclusif avec Isabelle, qu'il se prête à l'acte de chantage, lui demandant de coucher avec lui en contrepartie de la liberté de son frère. Non seulement Angelo est coupable de chantage et de corruption, mais en plus il a l'intention de commettre le même acte pour lequel il condamne Claudio à mort. Grace au piège que le duc et Isabelle lui tendent, Angelo couche avec Marianne plutôt qu'avec Isabelle sans qu'il s'en rende compte, se rendant ainsi coupable de fornication, à l'instar du frère d'Isabelle qu'il a condamné à mourir. Angelo ayant entrepris tout cela en cachette, et possédant l'autorité dont il jouit, la preuve de ses actes aurait été impossible à rapporter, ce qui aurait mis Angelo à l'abri de toute sanction. C'est bien ce qu'Angelo exprime d'ailleurs à plus d'une reprise lorsqu'il rétorque à Isabelle :

ANGELO. – « *Qui te croira, Isabelle ?
Mon nom sans tache et l'austérité de ma vie,
Mon serment contre vous, ma place dans l'État,
Auront tellement plus de poids que votre accusation
Que vous étoufferez dans votre propre récit (...)* »³⁰⁸
(MM 2.4.154-9)

Et un peu plus loin :

ANGELO. – (...) *Car mon autorité me confère un immense crédit ;
Dont nulle petite calomnie n'y peut porter atteinte (...)*³⁰⁹
(MM 4.5.24-26)

³⁰⁸ Texte original en anglais: "Angelo. – *Who will believe thee, Isabel? / My unsoiled name, th'austereness of my life, / my vouch against you, and my place i'th'state, / Will so your accusation overweigh / that you shall stifle in your own report (...)*".

³⁰⁹ Texte original en anglais: "For my authority bears off a credent bulk, / That no particular scandal once can touch. »

La difficulté de rapporter la preuve d'un acte surtout à l'encontre d'une personne qui détient le pouvoir et l'injustice qu'une telle situation est à même de créer, apparaît surtout à la fin de la pièce, lorsqu'Isabelle demande au duc de condamner Angelo pour les agissements qu'il a commis à l'abri des regards de tous: Isabelle doit avec les mots, persuader le duc des agissements d'Angelo – le duc prétend dans un premier temps ignorer les faits qui se sont déroulés – puisqu'elle ne possède aucun autre moyen de preuve, ni matérielle ni par témoin. Elle n'a que sa parole contre celle d'Angelo. Les répliques d'Isabelle s'étendent sur une centaine de vers à la fin de la pièce, et ce n'est pas sans essoufflement qu'elle tente de faire prévaloir sa parole sur celle d'Angelo ; elle ne possède aucune preuve des actes commis par Angelo, et le duc prétend à prime abord – dans un effet de drame qui ne manque pas de dénoter ce qu'aurait été la conviction du duc sans le jeu de déguisement – que cette absence de preuve ainsi que la réputation d'Angelo suffisent pour que les propos d'Isabelle soient rejetés ; Isabelle est même traitée de folle qui a perdu la raison³¹⁰ :

ANGELO. – « *Monseigneur, son esprit, je le crains, est instable (...)*

LE DUC. – *Qu'on l'emmène ! La pauvre âme,*

Elle parle ainsi dans la faiblesse de sa raison (...)

LE DUC. – *Quelqu'un vous manipule.*

Avoue la vérité, et dis par quel conseil

Tu es venue ici te plaindre. »

(MM 5.1.33 puis 47-8 et un peu plus loin 112-4)

Un juge qui n'aurait pas vu les actes d'Angelo aurait été obligé de discréditer les accusations d'Isabelle pour absence de preuve³¹¹. Toutes ces scènes et ces répliques exposent de manière théâtrale l'insuffisance du principe selon lequel un acte qui n'est pas prouvé est assimilable à un acte qui n'a jamais eu lieu, qu'un droit ou une infraction n'existent que s'ils sont prouvés : si la nécessité de rapporter la preuve d'une infraction

³¹⁰ Texte original en anglais: "Angelo. – *My lord, her wits, I fear me, are not firm (...)* / Duke. – *Away with her. Poor soul, / She speaks this in th'infirmity of sense (...)* / *Someone hath set you on. / Confess the truth, and say by whose advice / Thou cam'st here to complain.*"

³¹¹ MM 5.1.28-125.

ou d'un crime est une garantie du principe de présomption d'innocence en matière pénale, *Mesure pour Mesure* est une pièce qui permet de voir la possibilité d'abuser de ce principe, notamment par celui qui est en position de pouvoir.

Angelo tente donc de rétablir l'ordre à Vienne en faisant ressusciter une loi régissant les libertés privées, adoptant ainsi une vision moralisatrice de la loi. Il est intéressant de noter qu'à l'époque de Shakespeare, il n'y avait pas de lois qui régissaient la vie sexuelle des gens, il y avait néanmoins une agitation pour faire passer des lois moralisatrices, et le pouvoir ne manquait pas de s'immiscer dans la vie privée des citoyens. B.J et Mary Sokol affirment que des voix s'étaient élevées au Parlement pour demander de légiférer en matière de fornication ou d'adultère mais ces demandes n'ont pas été satisfaites, et de telles lois ne furent édictées que plusieurs décennies après la mort de Shakespeare ³¹² :

« En fait, en 1604, et souvent avant, il y avait eu des appels au Parlement pour des lois strictes réglementant l'inconduite personnelle, destinées à supplanter la juridiction - sur des questions telles que la fornication, l'adultère ou l'inceste - de l'Église ou des tribunaux 'de débauche'. Mais des objections ont été faites pour étendre ces réglementations, et plusieurs projets de loi ont été rejetés (voir en particulier Kent, 1973). On prétend que la surveillance communautaire des questions sexuelles était étendue et profondément intrusive dans l'Angleterre de Shakespeare (...) Pourtant, les lois punissant la fornication n'ont été adoptées que des décennies après la mort de Shakespeare. »

³¹² B.J et Mary Sokol, op.cit., p 360-1: "Such anti-sexual provisions were not matched by statutes of Shakespeare's England, but there was considerable contemporary agitation in favour of passing new "morality" controlling laws. This matter is most fully reflected in MM, in which the Duke of Vienna at first seems to applaud the city's existing 'strict statutes and most biting laws' controlling sexual conduct (MM 1.3.19). Actually in 1604, and often before, there had been calls in parliament for strict laws regulating personal misconduct, intended to supplant jurisdiction over matters such as fornication, adultery or incest of the Church or 'bawdy' courts. But objections were made to intentions to extend such regulations, and several proposed bills were defeated (see especially Kent, 1973). It is claimed that community surveillance of sexual matters was extensive and deeply intrusive in Shakespeare's England (...) Yet laws punishing fornication were not passed until decades after Shakespeare's death".

B.J et Mary Sokol considèrent que Shakespeare ne prend parti ni avec ni contre les lois évoquées dans la pièce, et réussit – par le jeu dramatique – à cacher son opinion qui aurait pu susciter des objections ³¹³ :

« Dans Mesure pour Mesure, Shakespeare a réussi à présenter certaines questions qui faisaient l'objet d'un débat concernant les lois en vigueur, et tout en ayant recours aux tactiques du jeu, n'a pas pris une position claire qui puisse être discernée. Comme souvent, il s'approche de l'élucidation des intérêts véritables qu'il porte, tout en restant cependant assez loin de prendre parti, afin d'éviter le danger pour lui comme pour sa compagnie théâtrale. »

Les offenses de nature sexuelles faisaient par ailleurs l'objet d'actions en justice devant les tribunaux ecclésiastiques. En effet, ces tribunaux qui étaient le plus souvent saisis des questions relatives au mariage, étaient par ailleurs saisis de questions morales et disciplinaires ayant trait à des offenses de nature sexuelles. Ces tribunaux jouaient donc un rôle important dans le règlement de manière publique des questions privées de moralité ³¹⁴ :

« (...) Le mariage dans l'Angleterre de l'époque était l'affaire de l'Église. Les tribunaux de common law étaient concernés par les conflits relatifs à la propriété matérielle (propriété foncière) résultant du mariage, et depuis la moitié du 12ème siècle jusqu'à la moitié du 19ème siècle, les conflits relatifs à la formation du mariage ont eu lieu devant les tribunaux

³¹³ B.J et Mary Sokol, op.cit. p. 360: "Thus in *MM* Shakespeare managed to present some of the issues of a heated topical debate over the proposed statutes, but by using the tactics of drama, did not take an easily discernible stance. Here, as frequently, he treads near enough to partisan concerns to elicit sharp interest, yet kept far enough from taking sides to avoid danger to himself or his theatre company".

³¹⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.290-1: "Therefore marriage in later medieval and early modern England was the concern of the church. Although the English common law dealt with disputes concerning real property (land) arising from marriage, from the mid-twelfth century until the mid-nineteenth century litigation about formation of marriage took place in the Church courts (...) Marriage was also often at issue in ex officio Church court cases. These were disciplinary prosecutions for moral and religious offences usually brought before the court by the Bishop himself, and sometimes on the report of suspicious circumstances (...) The large number of prosecutions for marital and sexual offences explains why the Church courts were colloquially known as 'bawdy courts'. The post-reformation Church courts continued to play an important role in the public regulation of private morality. They were often portrayed at best as ineffective failing to pursue offenders, at worst as 'corrupt, inefficient and unpopular' – however such opinions are now regarded as suspect because they were based on evidence of contemporary puritans seeking more strenuous enforcement of public moral discipline, or of common law critics of the church's jurisdiction".

ecclésiastiques (...) Le mariage faisait également souvent l'objet de litiges devant les tribunaux ecclésiastiques dits « ex officio ». Il s'agissait de persécutions disciplinaires pour pénaliser des offenses morales et religieuses, présentées devant le tribunal (...) La grande partie des persécutions pour les offenses maritales et sexuelles explique la raison pour laquelle les tribunaux de l'Église étaient qualifiés familièrement de « tribunaux paillards ». Les tribunaux ecclésiastiques d'après la réforme ont continué à jouer un rôle important dans le règlement public de la moralité privée. Ils étaient souvent décrits au mieux comme étant inefficaces, incapables de poursuivre les offenseurs, ou au pire, comme étant 'corrompus, inefficaces et impopulaires' – cependant, de telles opinions sont à présent estimées suspectes car elles auraient pour source des pièces qui revenaient soit à des puritains contemporains dont le but était de pousser à appliquer de manière plus sévère la discipline morale publique, soit à des partisans de la common law qui critiquaient les prérogatives attribuées aux tribunaux ecclésiastiques. »

En réalité, à travers la question de la sexualité, la pièce explore une question plus vaste, celle du laxisme excessif en matière judiciaire qui aurait marqué la gouvernance du duc Vincentio pendant quatorze ans, au cours desquelles les infractions commises demeuraient souvent impunies et pardonnées ³¹⁵ :

« (...) La pièce explore longuement les problématiques de l'excès de laxisme judiciaire. Ayant tout juste libéré Pompey, personnage vulgaire qui a confessé son acte et ne s'est pas repenti, Escalus en qualité de juge évoque un sujet principal à la pièce : 'La clémence n'en est pas qui souvent prétend l'être. / Le pardon chaque fois nouveau malheur fait naître.' (MM 2.1.240-1). »

Sans doute le laxisme dans l'application des lois qui a poussé le duc à désertir Vienne au début de la pièce apparaît au plus clair lorsque Lucio, s'adressant au duc déguisé,

³¹⁵ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 254-5: "Despite that, this play [Measure for Measure] explores at length the problematics of excessive judicial leniency. Having just set free the self-confessed unrepentant bawd Pompey, Justice Escalus states a central concern to the play succinctly: 'Mercy is not itself that oft looks so. / Pardon is still the nurse of second woe' (MM 2.1.272-3)."

reconnaît qu'il a menti devant lui dans une affaire passée, sans aucune répercussion, lorsqu'il a nié à tort avoir eu un enfant d'une femme avec qui il a couché ³¹⁶ :

LUCIO. – « *J'ai comparu devant lui [le duc] un jour pour avoir engrossé une fille.*

LE DUC. – *Vous avez fait cela ?*

LUCIO – *Oui, morbleu, vraiment ; mais j'ai bien été obligé de jurer le contraire. Sinon on m'aurait forcé d'épouser cette pourriture de putain. »*

(MM 4.1.153-6)

Si la paternité de Lucio avait été proprement recherchée, Lucio aurait été au moins tenu de prendre l'enfant en charge selon la loi anglaise de l'époque ³¹⁷ :

« Dans une autre instance de la pièce, la confirmation par l'instance judiciaire du déni pourtant effectué à tort par Lucio de la paternité de son enfant (MM 4.3.163-7) n'est pas en tant que tel un résultat crédible quant au laxisme dans la persécution des offenses sexuelles à Vienne. On aurait octroyé à l'enfant du soutien de la part de Lucio, que ce soit en application de la loi canonique ou de la loi Élisabéthaine pour la pauvreté de 1576 (...) »

Le laxisme du duc au début de la pièce est mis en contraste avec l'excès de rigueur de la part d'Angelo, les deux thèses étant ainsi mises en opposition dans *Mesure pour Mesure* – c'est ainsi que Philippe Raynaud décrit l'opposition de ces deux thèses relatives à la manière dont la justice devrait être rendue ³¹⁸ :

« La thèse classique veut que les magistrats doivent juger en combinant justice et clémence. À l'époque de Shakespeare, on la trouve par exemple chez William Perkins, dans son Traité sur la Justice et la modération chrétienne (1604), qui distingue deux sortes

³¹⁶ Texte original en anglais: "Lucio. – I was once before him for getting a wench with child. / Duke. – Did you do such a thing? Lucio. – Yes, marry, did I ; but I was fain to foreswear it. They would else have married me to the rotten medlar".

³¹⁷ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 254-5: "In another instance in the same play, judicial upholding of Lucio's false denial of the paternity of his child (MM 4.3.163-7) is not a credible outcome of the laxness in prosecution of sexual offenders in both under canon law, and the Elizabethan Poor Law of 1576 (see Helmholtz, 1977, poverty and bastardy).

³¹⁸ Philippe Raynaud, « L'équité Shakespearienne », op.cit., p. 51.

de mauvais magistrats : ceux qui ne connaissent que la clémence et ne savent pas condamner, ceux qui n'ont à la bouche que la Justice et oublient que « la justice donne toujours la main à la clémence et que toutes les lois permettent la réduction des peines prévues par elles » ; ces deux figures correspondent assez bien, d'un côté, au duc, au début de la pièce (qui a négligé de faire appliquer les lois) et, surtout, à Escalus, toujours porté à l'indulgence et de l'autre, à Angelo. »

En définitive, comme le dit Louise Halper, « *the law cannot police desire, as the play so well reveals* »³¹⁹, ce qui signifie que la loi ne peut contrôler les désirs, et la vision moralisatrice de la loi adoptée par Angelo ne survit pas au-delà d'une expérience du pouvoir que le duc se hâte d'écourter et de corriger à la fin de la pièce. Comme le dit A. Bloom, « *La prémisse de toute la pièce est qu'il est impossible d'échapper à l'attraction sexuelle, qui affecte aussi Isabella et Angelo, chacun à sa façon.* »³²⁰ Il est cependant important de relever qu'à aucun moment le duc évoque la désuétude de la loi ressuscitée par Angelo. Il s'agit pourtant de l'argument juridique le plus important dont aurait pu se prévaloir le duc, même si cet argument aurait eu de faibles chances de sauver Claudio. La loi dans *Mesure pour Mesure* sert d'outil au service de la tyrannie d'Angelo, ou, selon les mots d'Isabelle, le tyran « *fait incliner la loi devant sa volonté* »³²¹ ; le duc quant à lui en fait une interprétation qui mène à une bonne résolution de l'intrigue.

III) La considération de la justice dans l'interprétation de la loi par le duc

L'acte 2 débute par une scène de procès, où les personnages secondaires et comiques Pompée, Ducoude et Lécume, sont accusés d'avoir commis un acte d'adultère et de fornication, et sont traduits devant Escalus et Angelo pour être jugés. Dans une scène de rire, Escalus et Angelo tentent, en interrogeant les accusés comme aurait fait un juge d'instruction, et avec autant de sérieux que la scène le permet, de chercher si les

³¹⁹ L. Halper, op.cit. p.247.

³²⁰ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 394.

³²¹ MM, 2.4.175: "*Bidding the law make curtsy to their will*".

accusations formulées contre eux sont vraies. Cette scène présente des divergences avec le dernier acte de la pièce, le procès final où le duc juge Angelo, Claudio et Lucio.

Dans ce dernier acte, et contrairement à l'instruction menée par Angelo et Escalus à l'acte 2, il ne s'agit pas d'un procès où le juge cherche la vérité en interrogeant les accusés ou les témoins ; le duc connaît déjà la vérité et doit rendre son jugement sur la base de cette vérité déjà connue. Le duc est au courant des faits et il s'agit d'émettre sa décision à l'égard de ceux qui ont commis des actes répréhensibles durant son absence et qu'il a pu entrevoir sous son déguisement de moine. La situation du duc à la fin de la pièce est donc une situation particulière, qui s'apparente à un juge qui est également témoin, qui a vu les événements se dérouler et connaît donc vraisemblablement qui devrait être acquitté et qui devrait être jugé.

C'est Lucio qui ôte le déguisement du duc à la fin de la pièce, dévoilant la vraie identité de ce dernier et lui permettant ainsi de reprendre le pouvoir en main ³²² :

LUCIO (au duc). – « *Allons, monsieur ; allons, monsieur ; allons monsieur ! Fi donc, monsieur ! Or ça, scélérat déplumé, menteur, il vous faut un capuchon, vraiment ? Montrez-nous votre visage de coquin, et la peste soit de vous ! Montrez votre figure de loup pillard, et qu'on vous pende une bonne heure ! ça ne veut pas venir ?*

Il arrache le capuchon du moine et révèle le duc. »

(MM 4.1.336-9)

Le rôle joué par Lucio dans le déroulement de la pièce n'est pas bénin. C'est d'abord celui en qui Claudio confie la mission de demander à Isabelle d'intervenir pour plaider sa cause et tenter de lui sauver la vie ³²³. Lucio propose d'abord à Claudio de faire lui-même

³²² Texte original en anglais : "Lucio. – Come on, sir. Come on, sir. Come on, sir. Ugh! So, you bald, lying rascal, you want to keep your hood on, do you? Show your lowlife face, damn you! Show your thieving face, and be hanged in an hour! Won't it come off? He pulls off the friar's hood, revealing the Duke."

³²³ MM 1.3.140-156.

appel au duc pour plaider sa cause auprès du duc. En anglais, le terme employé par Lucio est « *appeal to [the duke]* »³²⁴ et Claudio répond que le duc « *reste introuvable.* »³²⁵

Techniquement, le terme « *appeal* » signifierait aujourd'hui former un appel contre une décision rendue par une juridiction de première instance. Cependant, B.J et Mary Sokol rappellent qu'à l'époque de Shakespeare, il n'existait pas de deuxième degré de juridiction, et un deuxième degré de juridiction avait en général uniquement la prérogative de corriger les erreurs qui se seraient glissées dans le jugement rendu. Le mot « *appeal* » signifiait en général soit un appel à l'aide adressé au prince par le condamné pour implorer la miséricorde ou demander le pardon – et c'est dans ce sens que Lucio emploie le mot « *appeal* » – soit une accusation portée par une personne contre une autre, telle que l'accusation portée par Isabelle contre Angelo à la fin de la pièce et que le duc décrit comme étant « *her manifest appeal.* »³²⁶

Lucio est aussi celui qui par la suite encourage Isabelle à dissuader Angelo de condamner Claudio à mort³²⁷. Par ailleurs, Lucio ne craint pas de critiquer le duc qui a déserté la ville de manière intempestive, et d'avoir choisi Angelo, un puritain, comme remplaçant³²⁸ :

³²⁴ MM 2.1.138.

³²⁵ MM 1.2.139.

³²⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit., p 9-12: "(A) The term 'appeal', when used in legal contexts in early modern England, usually had a meaning quite different from its meaning today. In Shakespearian contexts an 'appeal' could be a call for aid or relief; heaven, kings or heads of state were appealed to by the condemned for mercy or pardon as in H5 2,2,75, or MM 1.2.162. But in Shakespeare's England there was no system of appellate courts nor of legal review of cases. The higher courts at Westminster, by issuing writs or prohibitions, were able to correct only technical errors in the indictment or procedures of lower courts (...) In Shakespeare's England, in legal uses, an 'appeal' was not usually a call for an appellate review, but instead commonly referred to the now unfamiliar 'appeal of felony', which was a form of private criminal prosecution brought by the victim of a crime or their next of kin (...) An 'appeal' as an accusation is much more often mentioned by Shakespeare, In MM 5.1.298 Isabella's charges against Angelo are called her 'manifest appeal'. She is not addressing an official 'higher' court of appeal, and of course does not seek trial by battle".

³²⁷ V. *supra*, p. 163 et s.

³²⁸ Texte original en anglais: "Lucio. – What news, friar, of the Duke? (...) It was a mad, fantastical trick of him to steal from the state and usurp the beggary he was never born to. Lord Angelo dukes it well in his absence; he puts transgression to 't (...) They say this Angelo was not made by man and woman after this downright way of creation: is it true, think you? (...) Why, what a ruthless thing is this in him, for the rebellion of a codpiece to take away the life of a man! Would the duke that is absent have done this? (...)"

LUCIO. – « *Quelles Nouvelles du duc, mon frère ? (...) Il nous a joué un tour insensé et fantasque en s'éclipsant de l'État, pour usurper l'indigence dont il n'a jamais hérité, Le seigneur Angelo joue bien au duc en son absence ; il donne du fil à retordre à la transgression (...) On dit de cet Angelo qu'il n'a pas été conçu par un homme et une femme, selon le processus normal de la création. Est-ce vrai, à votre avis ? (...) Voyons, quelle attitude impitoyable que la sienne : pour la révolte d'une braguette ôter la vie à un homme ! Le duc qui est absent aurait-il agi ainsi ? »*

(MM 3.1³²⁹, 320 et s.)

C'est Lucio qui est le plus clairvoyant et qui semble être le seul à répéter que si le duc ne s'était pas absenté, les événements qui se sont déroulés à Vienne auraient été différents. Lucio reconnaît l'importance de la présence du duc à Vienne, et le fait que la détérioration de la situation soit due à son absence – Lucio évalue à sa juste mesure l'importance de la présence et de la gouvernance de la cité de Vienne par le duc ³³⁰ :

LUCIO. – « *Je regrette que le duc dont nous parlons ne soit pas rentré ; car son agent asexué va dépeupler la province à force de continence (...) »*

(MM 3.1.382-3)

Lorsque le duc fait croire à Isabelle que son frère Claudio est mort, Lucio est le seul à rappeler que Claudio n'aurait pas été condamné à mort si le duc n'avait pas quitté Vienne³³¹ :

LUCIO. – « (...) *Ma parole, Isabelle, j'aimais ton frère. Si ce vieux duc fantasque des coins obscurs avait été chez lui, Claudio serait vivant. »*

(MM 4.4.142-3)

³²⁹ Dans l'édition adoptée, il s'agit de la première scène du troisième acte, mais dans d'autres éditions, il s'agit de la deuxième scène du troisième acte.

³³⁰ Texte original en anglais: "Lucio. – *I would the Duke we talk of were returned again; this ungenitured agent will unpeople the province with continence*".

³³¹ Texte original en anglais : "Lucio. – (...) *By my troth, Isabel, I loved thy brother. If the old fantastical Duke of dark corners had been at home, he had lived* ».

Seul Lucio qualifie la grossesse de Juliette au début de la pièce lorsque Claudio est arrêté, de 'bénédiction naturelle', se distinguant ainsi du reste des personnages de la pièce qui ont condamné l'acte de Claudio et de Juliette, y compris le duc qui le qualifie de « péché »³³² :

« En effet, seul Lucio, porté à proférer des propos scandaleux, caractérise la grossesse de Juliette en tant que bénédiction naturelle, lorsqu'il dit à Isabelle :

En un mot bien vrai, c'est ainsi :

Votre frère et son amoureuse se sont étreints.

Comme s'emplissent ceux qui mangent, comme l'heure de floraison

Mue la jachère nue d'un état de semailles

A foison opulente, de même son sein généreux

Laisse voir le grand labour et les soins de Claudio. »

(I.4.38-43)

Lucio finit par être sanctionné, « *for Slandering a prince* »³³³, pour avoir calomnié le duc. J'ai été touchée par le rôle de Lucio dès le début de la pièce, le personnage n'étant pas très loin de celui de Falstaff dans *Henri IV*³³⁴. Je ne suis pas la seule à avoir eu cette impression sur le personnage de Lucio, et pourtant le duc ne perçoit en lui qu'un vulgaire personnage qui est le seul à avoir osé le critiquer³³⁵ :

³³² B.J et Mary Sokol, op.cit., p.304: "(...) *Indeed, only the generally scurrilous Lucio, of all the figures in the play, characterizes Juliet's pregnancy as a natural blessing, when he says to Isabella: Fewness and truth, 'tis thus: / Your brother and his lover have embraced./ As those that feed grow full, as blossoming time / That from the seedness the bare fallow brings / To teeming foison, even so her plenteous womb / Expresseth his full tilth and husbandry. (1.4.38-43)*".

³³³ MM, 5.1.509.

³³⁴ L. Schleiner, op.cit., p.234: "*Lucio's marriage to Kate Keepdown is fitting as retributive justice, and dramatically as deflation of a glorious liar, though it pains some people just as Falstaff's banishment does.*".

³³⁵ William W. Lawrence, op.cit. p. 443: "*Lucio is a character deserving of special attention, a striking portrait, drawn from life, of one of the dissipated young men, of good natural ability, who were wasting their fortunes and ruining their health in the vices of the Bankside. A good actor can make him not only entertaining but psychologically interesting, though just how this had best be done is not always clear. In the first two acts he is certainly not a fellow whose morals are to be admired, but he has strong redeeming traits. He can bandy bawdy jests in the fashionable style, but how far he is from being merely a Master Froth is shown by his ready and generous sympathy when his friend Claudio is in trouble, and by his clear-eyed assistance to Isabella in her hour of need (...) He is fundamentally a gentleman; it is made very plain that though, as he says, it is his sin to seem hypocritical in his jesting with maids, there is none of this with Isabella, whom, as a novice in a nunnery, he holds 'ensky'd and sainted... and to be talk'd with in sincerity,*

« Lucio est un personnage qui mérite une attention particulière ; c'est un personnage qui ne manque pas d'attirer le public car tiré de la vie. Il s'agit d'un jeune homme qui présente de bonnes capacités naturelles qu'il gaspille avec sa santé dans la vie débauchée de Vienne. Un bon acteur pourrait en peindre un rôle non seulement distrayant, mais également psychologiquement intéressant (...) Dans les deux premiers actes, il n'est certainement pas un personnage dont le sens de la moralité est à admirer. Il a cependant des qualités qui lui permettent de se rattraper : (...) sa générosité apparaît notamment quand son ami Claudio est arrêté, et à travers le soutien lucide qu'il apporte à Isabelle dans son heure de besoin (...) Il est fondamentalement un gentleman ; même s'il reconnaît que son péché c'est de passer pour un hypocrite dans sa relation avec les femmes, cette hypocrisie n'apparaît cependant pas dans son rapport avec Isabelle (...) Les moralisateurs sont généralement ébranlés par le fait que malgré toutes les fautes commises par Lucio, il gagne la sympathie de l'audience bien plus que Vincentio, malgré toutes les vertus de ce dernier. »

C'est donc grâce à Lucio que la dernière scène de procès est introduite. Ce retour du duc marqué par une scène de procès fait écho à une pratique qui existait à l'époque de Shakespeare, lorsque l'audience de la cour d'assises était précédée d'une cérémonie religieuse pour symboliser et affirmer le pouvoir du monarque ³³⁶ :

« La session d'ouverture aux assises était précédée par une cérémonie religieuse, durant laquelle de longs sermons étaient prêchés à l'assemblée des juges officiels des assises et des justiciables par un clergé spécialement choisi.

as with a saint" (...) It may be distressing to moralists that, with all his faults, he wins the sympathy of an audience far more than does Vincentio, with all his virtues".

³³⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.181: *« The opening session of the assize was preceded by attendance at church, at which length sermons were preached to the assembled justices, assize officials and litigants by specially chosen clergy. In the early seventeenth century these sermons were used to put forward royal policy. After church all attended court, where the justices' commissions were read out, local officials handed in their records (for example the examinations and information from the justice of the peace), and a grand or presentment jury of respectable men was called and sworn. Next the justices addressed the assembled dignitaries and citizens, imparting their instructions on government policy, which acted as a vehicle for propaganda on religious and other issues of royal concern. In this way Tudor and early Stuart governments used the justices on assize to dispense their administrative and political as well as judicial authority".*

Au début du 17^{ème} siècle, ces sermons servaient d'outil pour asseoir le pouvoir royal. Après la cérémonie religieuse, tous assistaient à l'audience de la cour, où les déclarations des juges étaient lues de vive voix, les officiers locaux rendaient leurs mémoires (par exemple les interrogatoires), et un jury était appelé et devait prêter serment. Par la suite, les juges s'adressaient à l'assemblée des dignitaires et des citoyens, partageant leurs instructions sur la gestion gouvernementale, ce qui constituait un véritable outil de propagande sur les affaires religieuses et autres concernant le pouvoir royal. De cette manière, les Tudor, et le gouvernement Stuart se sont servi des juges des assises pour asseoir leur pouvoir tant politique, administratif et judiciaire. »

Le retour du duc à Vienne et sa prise en charge du pouvoir à travers la scène de procès se font dans un effet dramatique qui s'apparente – toujours est-il dans un aspect plus ludique – à l'effet d'une cérémonie pour marquer l'importance de l'évènement et sa solennité. La place fondamentale du pouvoir judiciaire dans une monarchie a d'ailleurs été évoquée par Montesquieu lorsqu'il affirme que « *Dans les monarchies, ou l'on n'a que faire des mœurs si pures, on veut que chacun vive sous la puissance des magistrats* »³³⁷. Le pouvoir judiciaire occupe donc une place centrale dans l'exercice du pouvoir du monarque et il ne fait pas de doute que l'un des points essentiels mis en scène dans *Mesure pour Mesure* est le jeu auquel se prête le duc pour affirmer son pouvoir et asseoir son autorité de monarque sans dérapier vers une tyrannie comme celle imposée par Angelo. Le duc est d'ailleurs conscient que ses décisions sont risquées, et affirme – sous son déguisement de moine – que tant qu'il est absent de Vienne, la justice ne sera pas rendue³³⁸ :

LE DUC. – « (...) *Le duc est-il parti ?*

Partie aussi votre cause juste ».

(MM 5.1.287-8)

³³⁷ Montesquieu, op.cit., vol. 1, p. 161.

³³⁸ Texte original en anglais: "*Is the Duke gone? / Then is your cause gone too.*"

Néanmoins, le retour du duc marque le retour de l'ordre à Vienne et le jugement rendu par lui rétablit la justice et son jugement mérite d'être analysé.

(a) A l'égard d'Angelo, le jugement du duc est laxiste.

Le duc rend un jugement à deux temps contre Angelo. Dans un premier temps, il le contraint à épouser Marianne, tout en lui pardonnant tous les actes de corruption qu'il aurait commis depuis qu'il aurait pris en main la gouvernance de Vienne ³³⁹ :

Le DUC. – « *Venez ici Marianne,*
(A Angelo) Dis-moi, fus-tu jamais fiancé à cette femme ?
ANGELO. – *En effet, monseigneur.*
Le DUC. – *Alors, emmène-la, épouse-la tout de suite.*
Accomplissez l'acte, moine ; quand ce sera chose faite,
Ramenez-le ici, Prévôt, escortez-le. »
(MM 5.1.358-363)

La condamnation d'Angelo à épouser Marianne serait donc la sanction de la rupture abusive des fiançailles par Angelo : il doit épouser la femme qu'il a séduite. Angelo n'est cependant pas sanctionné au titre des actes d'abus de pouvoir qu'il a commis tout au long de la pièce.

Dans un deuxième temps, faisant croire à Isabelle et au reste des protagonistes que Claudio est mort conformément aux ordres d'Angelo, le duc condamne Angelo à mort dans une tirade qui rappelle le nom de la pièce ³⁴⁰ :

Le DUC. – « (...) '*Un Angelo pour Claudio, une mort pour une mort.*'
La hâte rembourse la hâte, la durée ce qui dure ;

³³⁹ Texte original en anglais: "Duke. – "Come hither, Mariana. / (To Angelo) Say, wast thou e'er contracted to this woman? Angelo. – I was, my lord. / Duke. – Go, take her hence and marry her instantly. / Do you the office, friar: which consummate, / Return him here again. Go with him, Provost."

³⁴⁰ Texte original en anglais : "Duke.(...) '*An Angelo for Claudio, death for death.*' / Haste still pays haste, and leisure answers leisure;/ Like doth quit like, and measure still for measure (...)"

Le même acquitte le même, c'est mesure pour mesure (...) »
(MM 5.1.393-5)

- La condamnation à mort d'Angelo ne serait donc pas une sanction des actes commis par lui tout au long de la pièce, le plus grave étant le chantage à l'égard d'Isabelle, mais une sanction pour avoir condamné Claudio à mort. *A priori* cette décision semble être paradoxale, d'un côté la contrainte au mariage n'est pas une lourde sanction, et en parallèle le duc condamne Angelo à la peine capitale, sans pour autant mentionner l'hypocrisie ni la corruption d'Angelo dans sa gestion du pouvoir. De plus, cette condamnation à mort n'est en réalité qu'un effet de drame puisque Claudio est encore en vie. Lorsque Marianne l'implore de pardonner Angelo pour ne pas la « *frustrer d'un mari* »³⁴¹, le duc reste intransigeant, et répète qu'Angelo « *meurt pour la mort de Claudio*. »³⁴² A la demande de Marianne, Isabelle tente de dissuader le duc de prononcer la peine de mort à l'égard d'Angelo, son argument étant que la mort de son frère n'aurait pas été totalement injuste, puisqu'il aurait commis un acte illicite, alors qu'Angelo serait innocent et n'aurait pas commis le même acte que Claudio. Le duc finit par dévoiler la vérité, que Claudio est encore en vie, et c'est uniquement pour cette raison qu'Angelo vivra, et se contente, une fois que la peine de mort est écartée à l'égard d'Angelo, de le conseiller d'aimer sa femme³⁴³ :

LE DUC. – « (...) *Oui, Angelo, votre faute tourne à votre avantage.*
N'oubliez pas d'aimer votre femme, elle vous vaut bien.
Je me trouve enclin à faire preuve de clémence ;
Mais je vois quelqu'un ici que je ne puis pardonner.
(A Lucio) *Vous, coquin (...) vous serez fouetté d'abord, monsieur, pendu ensuite*
(...) »
(MM 5.1.482-6 puis 493-4)

³⁴¹ MM 5.1.401-402: "O most gracious lord, / I hope you will not mock me with a husband".

³⁴² MM 5.1.427: "He dies for Claudio's death".

³⁴³ Texte original en anglais: "Duke. – Well, Angelo, your evil quits you well: / Look that you love your wife; her worth worth yours. / I find an apt remission in myself; / And yet here's one in place I cannot pardon. [To Lucio] You, sirrah, (...) / Whipt first, sir, and hanged after (...)".

La tirade d'Isabelle selon laquelle la mort de Claudio serait « juste »³⁴⁴ est intéressante à noter, certaines critiques ayant vu dans l'attitude d'Isabelle un puritanisme comparable à celui d'Angelo ³⁴⁵ :

« D'un autre côté, si, pour les affaires terrestres, Isabelle récuse le légalisme d'Angelo, elle voit la justice divine de la même façon qu'Angelo voit la loi dans ce monde : la perte de sa virginité engendrerait mécaniquement sa damnation, comme la fornication de Claudio le condamne à mort pour Angelo. René Girard fait à ce sujet une remarque intéressante : le désir d'Angelo pour Isabelle est suscité par sa rivalité dans l'ordre de la rigueur morale.³⁴⁶ Enfin, quand Isabelle plaide pour Angelo à la fin de la pièce, elle ne se place pas du point de vue du pardon, mais d'une (pseudo) argumentation judiciaire : Angelo serait techniquement innocent des fautes dont il l'accuse puisqu'il a péché en intention, mais pas en actes. Isabelle n'est sans doute pas hypocrite, elle est sublime, mais elle n'est pas l'incarnation du principe d'équité. »

- Isabelle considère que cet acte de chantage commis par Angelo n'a finalement été qu'une « *simple intention morte en route* » ³⁴⁷, ce qui n'est pas tout à fait exact. S'il est vrai que les intentions ne sont pas condamnables, et Isabelle explique bien la raison pour laquelle le droit pénal ne sanctionne pas l'intention lorsqu'elle affirme dans cette même réplique que « *les pensées ne sont pas des sujets, les desseins seulement des pensées* », il n'en reste pas moins qu'Angelo a passé à l'acte, sans qu'il se rende compte du piège qui lui a été tendu : il a été coupable de chantage et puis de tentative de coucher avec Isabelle, et non seulement de tentation, et la tentative, contrairement à ce qu'affirme Isabelle, est condamnable. Mais le duc n'attribue pas à cet acte commis par Angelo une importance telle qu'il l'estime passible de sanction. La question se pose donc de savoir si le jugement prononcé

³⁴⁴ MM 5.1.428-438: "(...) *My brother had by justice, / In that he did the thing for which he died (...)*"

³⁴⁵ Ph. Raynaud, "L'équité Shakespearienne", op.cit., p. 54.

³⁴⁶ René Girard, op.cit., p. 359-360.

³⁴⁷ MM, 5.1.433-438: "(...) *In that he did the thing for which he died. / For Angelo, / His act did not o'ertake his bad intent / That perished by the way. Thoughts are no subjects, / Intents but merely thoughts*".

à l'égard d'Angelo par le duc n'est pas finalement laxiste et rappelle le laxisme par lequel la pièce a débuté ³⁴⁸ :

« *'Ce pernicious scélérat de suppléant'* comme l'appelle Isabelle, certes tente de se justifier, mais Angelo mérite certainement une sanction plus sévère. Dans le passé, il aurait non seulement déserté sa fiancée parce qu'elle aurait perdu sa dot, mais il l'a par ailleurs cruellement calomniée en l'accusant d'unchasteté (III.i.235). Lorsqu'il dit à Isabelle (II.iv.160) *'Je laisse maintenant libre cours à l'élan de mes sens. Accorde ton consentement à mon âpre appétit'*, nous avons un indice aussi clair que lorsque Richard III déclare qu'il est déterminé à être un vilain. Non seulement Angelo force la pauvre Isabelle à choisir entre la mort de son frère et le sacrifice de son honneur, mais il menace en plus de condamner Claudio à mort *'à une souffrance interminable'* (II.iv.167). Ensuite, lorsque son mandat vient à terme, il reconnaît qu'il est coupable et se confesse. Que fait le duc à cet instant ? Il lui accorde le pardon. Il ne s'agit pas de justice, qu'elle soit divine ou pas, mais plutôt du caprice d'un monarque dans un conte populaire. Le duc va encore plus loin – *'N'oubliez pas d'aimer votre femme, elle vous vaut bien'* (v.i.483). Cette affirmation est assez puissante, mais certains justifient cette affirmation du duc par l'idée qu'un pécheur peut racheter son péché et blanchir son image à travers la repentance (...) et qu'il faudrait lorsque cette repentance se manifeste, accorder le pardon. »

³⁴⁸ William W. Lawrence, op.cit., p.446: *"The 'pernicious caitiff deputy', as Isabella calls him, has his apologies, but Angelo surely deserves severe punishment. In the past he has not only deserted his betrothed on the loss of her dowry, but cruelly slandered her by accusing her of unchastity (III.i.235). When he says to Isabelle (II.iv. 160) 'And now I give my sensual race the rein. Fit thy consent to my sharp appetite' we have a pointer as definite as when Richard III declares that he is determined to be a villain. Not only does Angelo force the suffering girl to choose between her brother's death and the sacrifice of her honor, but threatens to draw out Claudio's end 'to ling'ring sufferance' (II.iv.167). Then, after his terms are up, he recognizes his guilt and makes full confession. And then what does the Duke do? He accords him a complete pardon! This is neither divine nor earthly justice, but the caprice of a potentate of popular story. The Duke goes even farther – 'Look that you love your wife, her worth worth yours'. This is pretty strong, but is explained by two conventions of Shakespeare's theatre: that a sinner may be washed white as snow by repentance (Proteus, Claudio in Much Ado, the Usurping Duke and Oliver in the Forest of Arden, etc.), and that complete forgiveness ought to be extended to such repentance".*

- Peut-être que le seul aspect de punition dans la sanction que le duc prononce à l'égard d'Angelo en l'obligeant à épouser Marianne serait que cette union n'est pas voulue par Angelo, et que l'amour que Marianne lui porte n'est pas partagé ³⁴⁹ :

« Certainement, il nous semble fort improbable que le couple d'Angelo et Marianne puisse avoir un futur heureux, mais là n'est pas la réponse : Marianne aime Angelo et le désire, même si Angelo ne partage pas ce sentiment (V.i.216 ff.) Cependant, les conventions de la comédie requièrent leur union. »

- La condamnation d'Angelo à épouser Marianne parce qu'il aurait couché avec elle ne prend pas en compte le rôle d'incitation que le duc aurait joué pour que cette union extra maritale soit consommée. En effet, la consommation de l'acte sexuel entre Angelo et Marianne fut le résultat de la manipulation à laquelle le duc s'est prêté pour sauver la vie de Claudio : c'est le duc qui a poussé Marianne à coucher avec Angelo, alors que le duc avait reproché ce même acte à Claudio et Juliette au début de la pièce, en accusant Juliette d'avoir commis un péché ³⁵⁰. Cette différence de traitement a été qualifiée de « *double standard* », le duc se livrant à des interprétations différentes de situations pourtant identiques ³⁵¹ :

³⁴⁹ William W. Lawrence, op.cit., p.447: "Of course, it seems to us very questionable whether forcibly marrying Angelo and Mariana is going to create future happiness for the couple, but that is not the answer. Mariana loves Angelo, and wants him, though he does not want her (V.i.216 ff.) (,,,) but the conventions of comedy demand their union".

³⁵⁰ V. *supra*, p.144 et s.

³⁵¹ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 302 et s. : "The duke as friar therefore authorizes sexual relations, even obtained by stealth, where there is a 'pre-contract'. The problem long noted is that the same disguised duke formerly heavily condemned Juliet, pregnant following an apparent pre-contract with her lover. He asked her to 'repent... of the sin you carry', which strangely contrasts with his 'no sin' advice cited above. The point of Vincentio's disapproval of Juliet is heavily driven home. Having elicited that she loves 'the man that wronged you', and therefore determined that whatever transgression there was mutual, he encourages her to feel extra guilt, promulgating a double standard; 'Then was your sin of heavier kind than his'. He shows satisfaction at her shame, 'I do confess it and repent it father. / ... I do repent me as an evil, / And take the shame with joy', and then immediately multiplies her sorrow by telling her, falsely, that her lover will have to die (2.3.20-41) What is the difference between what the duke encourages Marianna to do and condemns in Juliet?"

« Le duc sous son déguisement de moine autorise les relations sexuelles, même secrètes, lorsqu'il y a un précontrat. Le problème qui a souvent été évoqué est que ce même duc déguisé, avait autrefois lourdement condamné Juliette, enceinte suite à un précontrat apparent conclu avec son amant. Le duc lui demande de 'se repentir ... du péché que vous portez', qui est en contraste avec son opinion subséquente qui nie le péché. La désapprobation du duc Vincentio des actes commis par Juliette est lourdement mise en relief. Alors que Juliette déclare expressément qu'elle aime 'l'homme qui t'a fait du tort', déterminant ainsi que toute forme de transgression à ce titre serait commise par les deux amants mutuellement, le duc attise néanmoins son sentiment de culpabilité, et fait ainsi preuve de 'double standard' ; 'Votre péché fut donc plus grave que le sien'. Le duc se montre satisfait lorsque Juliette est accablée par la honte, 'Je le reconnais et j'en ai repentir, mon père./ ... Je me repens vraiment parce que j'ai fait le mal,/ J'accepte la honte avec joie' et multiplie immédiatement son mal en lui disant, à tort, que son amant devra mourir (2.3.20-41) Quelle différence y aurait-il entre ce que le duc encourage Marianne à faire, et sa condamnation de Juliette ? »

- Il est intéressant de revenir aux circonstances qui entourent l'union de chacun des deux couples, Angelo et Marianne d'une part et Claudio et Isabelle de l'autre, pour savoir si la différence dans la position prise par le duc résulterait d'une différence de circonstances. B.J et Mary Sokol rappellent tout d'abord que selon Claudio, le mariage entre lui et Juliette n'a pas eu lieu uniquement à cause de la dot, condition pour conclure le mariage et qui ne fut pas satisfaite, mais que c'est également la raison qu'Angelo avait avancée pour abandonner son mariage avec Marianne ³⁵².

³⁵² B.J et Mary Sokol, op.cit., p.302-3: "Juliet's lover Claudio has explained: Upon a true contract, / I got possession of Julietta's bed. / You know the lady; she is fast my wife, / Save that we do the denunciation lack / Of outward order: this we came not to, / Only for propagation of a dower / Remaining in the coffer of her friends, / From whom we thought it meet to hide our love / Till time had made them for us. But it chances / The stealth of our most mutual entertainment / With character too gross is writ on Juliet. / (1.2.133-43) We have no reason to disbelieve him. The play also gives parallel motives for the omission of the public marriage ceremonies of Juliet and Marianna, when the duke says of the latter: She should this Angelo have married; was affianced to her by oath, and the nuptial appointed: between which time of the contract and limit of the solemnity, her brother Frederick was wrecked at sea, having in that perished vessel the dowry of his sister. But mark how heavily this befell to the poor gentlewoman: there she lost a noble and renowned brother, in his love toward her ever most kind and natural; with him, the portion and sinew of her fortune, her marriage-dowry; with both, her combinate husband, this well-seeming Angelo (MM 3.1.215-25) In the

La différence entre les deux couples résiderait donc uniquement dans le fait que l'absence de dot a fait que Marianne et Angelo se soient abstenus d'entretenir des rapports sexuels alors que Claudio et Juliette ne s'en sont pas abstenus. Cette abstention d'Angelo et Marianne justifierait selon certains que le duc ait été plus sévère à l'égard de Claudio et Juliette lorsqu'il a, au début de la pièce, accusé cette dernière d'avoir commis un acte de fornication avec Claudio. Cette explication est cependant insatisfaisante ; en effet, Angelo et Marianne n'étaient pas mariés au moment où le duc a poussé Marianne (qui se fait passer pour Isabelle) à entretenir des rapports sexuels avec Angelo, donc il n'existe aucune différence entre les deux couples par rapport au statut juridique de leur union lorsqu'ils ont eu un rapport sexuel. Plusieurs autres explications ont été avancées pour tenter d'expliquer l'attitude du duc qui aurait poussé Marianne à coucher avec Angelo après avoir qualifié l'acte sexuel entre Claudio et Juliette de « péché » qu'il faut punir :

- Certains ont prétendu qu'il y aurait une différence entre la relation de Claudio et Juliette d'une part et celle d'Angelo et Marianne d'autre part. Que cette dernière serait une promesse de mariage qui avait été passée antérieurement, au moment de leurs fiançailles, et qui se serait réalisée au moment où Angelo et Marianne ont eu un rapport sexuel ; le fait que le duc ait contraint Angelo à épouser Marianne ne serait donc qu'une exécution de la promesse de mariage passée antérieurement à l'acte sexuel.

Cette explication omet le fait que Claudio et Juliette se sont eux aussi promis de se marier et ont décidé de reporter la célébration du mariage pour

play's long resolving final scene, the fact that he spoke of marriage with Marianna is at first half dismissed by Angelo, but finally he wholly admits he was 'contracted to' her (5.1.214-21; 5.1.372-3). The differences of the two cases are only that while awaiting the dowry (called by Claudio 'dower') Angelo and Marianna abstained from sexual relations, Claudio and Juliet did not. There is finally no more doubt that Angelo is Marianna's 'combinate husband' than that Juliet was 'upon a true contract' at least 'fast' Claudio's wife".

une date ultérieure à cause d'une question de dot. Si l'on prend comme critère la promesse de mariage, les deux couples seraient dans des situations identiques au moment où ils auraient eu un rapport sexuel, et la différence de position prise par le duc ne serait donc pas justifiable.

- D'autres ont prétendu que le fait que les fiançailles et la promesse de mariage de Marianne aient été rendus publics, contrairement à la promesse de mariage de Claudio et Juliette, justifie la différence de traitement par le duc des deux situations. Selon cette explication, le fait qu'Angelo et Marianne aient eu un rapport sexuel ne serait pas « délictueux » car leur contrat de mariage aurait été passé et rendu public « sous condition future » de satisfaire la dot.

Mais cette explication est elle aussi réfutable, car si la condition pour conclure le mariage entre Angelo et Marianne était justement la dot, alors le mariage aurait dû être annulé lorsque la dot fut perdue ³⁵³, ce qui signifie que lorsque Marianne et Angelo ont eu un rapport sexuel, leur mariage ou leur promesse de mariage avait déjà été annulé(e), et leur situation est donc identique à celle de Claudio et Juliette.

³⁵³ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.303-4 : *"One way out of the enigma of how the spouses of Juliet and Marianna can seem so similar and be treated so differently is to allege that the 'true contract' Claudio mentions and Angelo's 'pre-contract' are not (as Harding D.P, 1950 supposed) of the same sort. Earlier legal commentators offered a variety of opinions, but Schanzer, 1960, carefully argued that Claudio's is a spousal per verba de praesenti, while Angelo's is per verba de future; the bed trick then converts the second type to the first. However, Nagarajan , 1963, claims just the opposite distinction of the two cases, Roscelli. 1962, pp 216 and 217, flatly asserts both couples were espoused by the verba de praesenti, and Alexander, 1967, p.433, finds the crucial distinction of the cases in the fact that the publicity in Marianna's contracting is absent in Juliet's. If the text of the play implies anything on such questions, it is not in its offering paradoxes like Marianna's 'I do confess I ne'er was married, / And I confess besides, I that ever he knew me' (5.1.183-6). There might be some help in the duke's remark that Angelo's contract was for a set future time; 'the nuptial appointed; between which time of the contract and limit of the solemnity, her brother Frederick was wrecked at sea, having in the perished vessel the dowry of his sister.' (3.1.216-19). This phraseology may suggest a de future contract, or possibly a conditional contract made in expectation of the dowry (...) In fact, there is not much room to suppose that the spousal contract Angelo entered five years earlier with Marianna, was conditional. If it had been conditional upon a dowry, it would simply have been cancelled with its loss".*

- En réalité, il n'y a aucune unanimité pour expliquer que le duc prenne deux positions différentes devant une même situation, une position sévère dans la qualification de l'acte sexuel extra marital entre Claudio et Juliette, et une position plus tolérante à l'égard de ce même acte entre Marianne et Angelo. Selon certains, cette différence dans la position de Shakespeare montre que ce dernier ne cherchait peut-être pas à résoudre un problème juridique complexe dans la pièce³⁵⁴. Néanmoins, une approche intéressante aurait été de savoir si cette divergence de position du duc, entre le début et la fin de la pièce, équivaut à une tendance vers l'assouplissement des peines en matière de transgression des règles relatives à la sexualité ³⁵⁵ :

« (...) Dans une pièce où le mot 'grossesse' est utilisé dans trois contextes dénués de sexualité pour indiquer les astuces politiques ou légales, la transformation du langage du duc allant de la comparaison de la grossesse à 'la honte que tu portes' vers l'indication de la fertilité lorsqu'il affirme que 'la récolte suivra', représente certainement une perspective changée vers une plus grande tolérance de la

³⁵⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 304 : "Some astute critics assess MM as deliberately offering disruptive or flawed arguments, and from this, it would likely follow that providing early answers to difficult questions was not part of Shakespeare's design for the play".

³⁵⁵ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.304 : "(...) Lucio's imagery, notably, is the same as in the duke's 'Our corn's to reap, for yet our tilth's to sow' cited above in connection with the 'bed trick'. In a play with 'pregnant' used in three non-sexual contexts to indicate forensic or political astuteness, the transformation of the duke's language from equating a pregnancy with the 'shame you carry' to indicating the fertility of the impending bed-trick in 'our corn's to reap', surely represents an outlook changed to greater acceptance of sexuality. Even prudish Isabella mentions that the secret assignation with Angelo is set for the 'heavy middle' of the night (4.1.34), implying pregnancy. The play's use of contrasting types of images at different stages suggests that it sets out to expose two wholly different takes on sexual purity (and perhaps even structurally the dynamic whereby one may develop from the other – see Sokol, 1991), by exploring an area of legal ambiguity. Taking a contrary view, some critics are dubious that English legal history may have bearing on a central concern in MM with laws regulating sexual behavior: Scott, 1982 protests against views that English legal conditions are relevant to the play, offering instead that it exhibits the legal conditions of either post-Tridentine Catholic Europe, or else of some sort of 'self-enclosed' fairyland, denying, p.793, the 'kind of authenticity to which Henry Swinburne can attest' in a play which is not even a 'history' play. But, as we have seen, even in the distinctly self-enclosed Forest of Arden in AYL, also a non-history-play, references to actual problems of spousals proliferate like 'real toads in imaginary gardens'. Indeed, questions of contracts of marriage arise in relation to: TIT (see under spousal); LLL; MND; SHR; ROM; ROM; H5; WIV; AYL; ADO; TN; AWW; LRF and LRQ (see under subcontracted); WT; and TMP. The topic was clearly of great socio-legal interests, and must have been easily recognized by many in Shakespeare's audiences."

sexualité. Même Isabelle la prude mentionne que l'assignation secrète avec Angelo est fixée à 'l'heure somnolente du milieu de la nuit' (4.1.34), ce qui implique la grossesse. L'usage dans la pièce d'images qui font un contraste à différentes étapes suggère que la pièce expose deux visions totalement différentes sur la pureté sexuelle (et peut-être même structurellement la dynamique par laquelle une vision découlerait de l'autre – v. Sokol, 1991), en explorant un espace d'ambiguïté. Certains critiques adoptent cependant une vision contraire, et considèrent que l'histoire du droit anglais n'est pas un sujet central dans Mesure pour Mesure avec des lois qui règlementent le comportement sexuel (...) Mais comme nous l'avons vu, même dans les pièces qui n'évoquent pas l'histoire du droit (...), les problèmes de mariage font néanmoins l'objet de certaines pièces (...) Le sujet était clairement d'une grande importance socio-légale, et aurait dû être facilement identifié par une grande partie de l'audience de Shakespeare.»

Cette proposition de lecture de la pièce retrouve un autre écho lorsque le duc pardonne Claudio dans une décision prise de manière hâtive, sans que le duc ne justifie ou ne motive sa décision notamment par rapport à la loi ressuscitée par Angelo. C'est ce que nous verrons dans ce prochain paragraphe.

(b) A l'égard de Claudio et de Lucio :

- Le duc décide de pardonner Claudio pour le même acte de fornication pour lequel Angelo l'avait condamné à mort. Le fait que le duc ne fasse aucun châtiment à Claudio – contrairement au début de la pièce où il a considéré l'acte comme un péché et la grossesse de Juliette comme « *la honte qu'elle portera* » serait un autre argument en faveur du fait que la pièce évolue vers une plus grande tolérance de la transgression sexuelle. Le pardon du duc est par ailleurs rapidement déclaré, dans une réplique assez courte qu'il prononce après avoir

dévoilé que Claudio était encore en vie ; le duc demande par la suite à Claudio d'épouser Juliette, jugement qui est conforme au souhait du couple ³⁵⁶ :

LE DUC (à Isabelle) – « *S'il ressemble à votre frère, pour l'amour de celui-ci, Il se trouve gracié.* »

(MM 5.1.476-7)

Et un peu plus loin ³⁵⁷ :

LE DUC. – « (...) *Claudio, réhabilitez celle à qui vous fîtes tort* ».

- Le jugement du duc à l'égard d'Angelo et de Claudio ne se base en apparence sur aucun texte de loi, et prend uniquement en compte les principes de l'équité et du pardon lorsque la peine infligée lui semble trop sévère. Il faut par ailleurs rappeler la question que nous avons posée au début de cette partie, à savoir que la loi ressuscitée par Angelo, interprétée de manière plus souple, permet de considérer que l'union de Claudio et Juliette (comme celle d'Angelo et de Marianne) avait été scellée par sa consommation, même prématurée ³⁵⁸. Le duc aurait-il donc fait preuve de clémence à l'égard de Claudio et d'Angelo, ou aurait-il plutôt reconnu que le mariage entre les deux couples n'était qu'une formalité à effectuer, du moment que la consommation de l'acte avait déjà eu lieu ? S'il est vrai que formellement, Claudio, Angelo et même Lucio sont condamnés à la même peine par le duc, la question se pose de savoir si le duc a fait usage de son pouvoir de pardonner un acte de fornication, ou plutôt de faire une interprétation plus souple de la loi ressuscitée par Angelo, ainsi que de la loi qui régit le contrat de mariage à l'époque de Shakespeare. Le duc aurait donc préféré la vie à la mort, peut-être pas en faisant usage de son pouvoir de pardonner l'accusé, mais à travers une interprétation souple de la loi, en donnant une importance particulière au mariage.

³⁵⁶ Texte original en anglais: "*Duke (to Isabella). – If he be like your brother, for his sake / Is he pardoned*".

³⁵⁷ Texte original en anglais: "*Duke. She, Claudio, that you wronged, look you restore.*"

³⁵⁸ V. *supra*, p. 144.

Comme l'affirme Allan Bloom, le duc fait ainsi du mariage une nécessité politique³⁵⁹.

- La décision du duc de contraindre Angelo à épouser Marianne et Claudio à épouser Juliette est par ailleurs conforme aux décisions que prenaient les tribunaux ecclésiastiques de l'époque lorsqu'une demande leur était formulée pour exécuter une promesse de mariage ou un mariage déjà conclu : comme nous l'avons déjà évoqué, les demandes les plus fréquentes sur lesquelles ces tribunaux se prononçaient avaient trait à l'exécution forcée d'une promesse de mariage³⁶⁰.
- C'est à l'égard de Lucio que la sanction semble être la plus lourde de prime abord, non seulement il devra épouser la femme qui aura été lésée par lui, mais il sera ensuite fouetté et pendu, pour avoir calomnié le duc ³⁶¹ :

LE DUC. – « *Vous serez fouetté d'abord monsieur, pendu ensuite.
Proclamez donc, prévôt, par toute notre cité,
Si femme fut lésée par ce gaillard lubrique,
(Et je l'entendis lui-même jurer qu'il en est une
Qu'il a engrossée), que cette femme se présente,
Et il l'épousera. Le mariage terminé,
Qu'on le fouette et qu'on le pende. »*
(MM 5.1.493-9)

³⁵⁹ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 389 : "Mais l'intention politique centrale est de faire qu'un grand nombre de gens se marient. Si l'action de la pièce met en question le caractère naturel du mariage, elle en affirme la nécessité politique."

³⁶⁰ V. *supra*, p. 139.

³⁶¹ Texte original en anglais: "Duke. – Whipped first, sir, and hanged after. / Proclaim it, Provost, round about the city, / If any woman wronged by this lewd fellow, / As I have heard him swear himself there is one / Whom he begot with child, let her appear / And he shall marry her. The nuptial finished, / Let him be whipped and hanged."

- Nous savons que Lucio avait en effet déclaré au duc (déguisé en moine) qu'une femme était tombée enceinte de lui, et qu'il avait pu échapper à la sanction ³⁶² ; le duc essaye de rattraper le laxisme dont il avait fait preuve, mais la sanction du duc est peu raisonnable : d'une part elle demeure laxiste par rapport à la femme lésée, puisque son mari sera pendu après le mariage, et l'enfant ne sera donc pas pris en charge par le père – alors que la sanction à l'époque de Shakespeare dans un cas pareil aurait été d'obliger le père de prendre l'enfant en charge –,³⁶³ et d'autre part elle semble exagérée par rapport à Lucio. Ce dernier n'a pas uniquement prononcé des propos calomnieux concernant le duc, mais il a également joué un rôle important dans la pièce, personnage empathique et clairvoyant qui a souvent qualifié à juste titre la gravité de la décision du duc de quitter la gouvernance de Vienne. Son esprit critique semble lui avoir valu cette sanction lourde. Une analyse davantage politique de la pièce a permis à Philippe Raynaud d'affirmer que la sanction infligée à Lucio se justifie par le fait que dans une monarchie, le crime de lèse-majesté est inacceptable ³⁶⁴ :

« La condition de l'équité est donc la souveraineté du prince ; le modèle de l'équité shakespearienne est platonicien et impérial : c'est comme Roi que le juge peut s'affranchir de la loi et la lèse-majesté royale reste à ses yeux, sinon le seul crime impardonnable, du moins le moins aisément pardonnable. »

- Finalement, le duc décide de pardonner les calomnies de Lucio, et le condamne à épouser la femme à qui il aura fait du tort, et il devra être trainé en prison pour exécuter cet acte : c'est le seul parmi ceux qui ont été jugés qui est emmené en prison.

Le duc prononce son jugement à l'égard d'Angelo, Claudio et Lucio, et par la suite, demande la main d'Isabelle en mariage. La question se pose pourtant de savoir si Isabelle

³⁶² V. *supra*, p.177-8.

³⁶³ V. *supra*, p.178.

³⁶⁴ Ph. Raynaud, "L'équité Shakespearienne", op.cit., p.55.

a le droit de conclure un contrat de mariage alors qu'elle est novice dans un couvent. On peut d'ailleurs attribuer son refus de satisfaire le désir d'Angelo de passer une nuit d'amour avec lui, pour sauver la vie de son frère Claudio, à la vie chaste à laquelle elle a décidé de se consacrer. B.J et Mary Sokol affirment que le fait pour Isabelle d'être novice dans un couvent, constituerait effectivement un « *impediment* » c'est-à-dire un obstacle à son mariage avec le duc, et le silence d'Isabelle à la proposition de mariage du duc pourrait signifier qu'Isabelle serait opposée à la consommation du mariage ³⁶⁵ :

« L'obstacle des vœux religieux imminents d'Isabelle est ignoré lorsque le duc lui propose deux fois de se marier dans MM 5.1. Il est vrai qu'elle est « encore non assermentée » (1.4.9), et encore seulement une sœur « novice » (1.4.19) de sainte Claire. Cependant, dans un cas médiéval décrit dans Brooke, 1981, pp 32-3, la simple intention de la mariée, Christina de Markyate, de suivre une vie religieuse était suffisante pour donner lieu à une annulation du mariage. Brooke rapporte que dans ce cas, le mari était prêt à soutenir sa demande de divorce, après avoir été convaincu qu'elle était 'radicalement opposée à la consommation de son mariage'. Certaines lectures de MM 5.1 suggèrent qu'une attitude congruente peut être implicite dans le silence d'Isabelle. »

Mesure pour Measure est une pièce qui a souvent été comparée au *Marchand de Venise*, la première représentant un monarque qui a pu aller au-delà de la loi pour se servir de l'équité et du pardon afin d'aboutir à une solution juste de l'intrigue, alors que le doge du *Marchand de Venise* ne semble pas jouir de telles prérogatives. Cependant, *Mesure pour Measure* illustre également la gouvernance de Vienne par deux monarques différents, le duc et Angelo, qui jouissaient exactement des mêmes pouvoirs et qui en ont fait un usage totalement différent.

³⁶⁵ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.145-6 : *"The impediment of Isabella's impending religious vows is overlooked when the Duke twice proposes marriage to her in MM 5.1. It is true that she is 'yet unsworn' (1.4.9), and still only a 'novice' (1.4.19) sister of Saint Clare. However, in a medieval case outlined in Brooke, 1981, pp 32-3, the mere intent of the bride, Christina of Markyate, to follow a religious life was enough to give rise to an annulment. Brooke reports that in this case, the husband was willing to support her demand for a divorce, after he had become convinced that she was 'radically opposed to consummating her marriage'. Some readings of MM 5.1 suggest that congruent attitude may be implied in the silence of Isabella".*

En effet, le duc et son délégué ont tous les deux les pleins pouvoirs, et la pièce n'évoque aucun véritable contre-pouvoir qui puisse poser une quelconque limite aux excès possibles qui résulteraient d'un pouvoir trop large ; Angelo s'est servi de la loi pour faire un usage corrompu du pouvoir, et sans le jeu de déguisement du duc, Angelo aurait parfaitement pu échapper à la sanction. L'impunité aurait été possible, et il est possible d'imaginer une fin différente de la pièce, si le duc n'avait pas décidé d'observer les agissements d'Angelo en cachette. Sous sa dissimulation, « *le duc explore ce que la loi ne verrait jamais ou ne pourrait prendre en compte.* »³⁶⁶ Pour A. Bloom, ce sont les faiblesses de la loi écrite ³⁶⁷ issue du pouvoir terrestre qui est mise en relief, ce qui suppose un parallélisme avec la loi non écrite qui lui est supérieure, et à laquelle Isabelle fait référence dans sa tirade à Angelo ³⁶⁸. Je dirais qu'il est néanmoins rassurant que la loi ne puisse pas tout sonder et tout connaître, mais ce que la pièce met davantage en avant, c'est la faillibilité des « exécuteurs » de la loi comme l'affirme A. Bloom un peu plus loin. Le duc n'était pas dupe par rapport à son choix de se faire remplacer par Angelo, ce qu'il a vu, dissimulé sous son habit de moine, ne semble pas lui avoir réellement appris des informations tout à fait nouvelles. Dans sa cachette il a peut-être davantage aidé Isabelle et Claudio, et appris de l'exercice par Angelo du pouvoir quelles seraient les insuffisances de l'autre extrême qui se situe à l'opposé de son laxisme.

Dans *Mesure pour Mesure*, tout tient donc à la personne du monarque ; un bon monarque serait pour Shakespeare un monarque qui a lui-même le sens de la justice et de l'équité. Il est difficile de lui poser des limites, la loi étant tout aussi un outil dont le monarque peut faire usage pour servir ses propres intérêts, et dont il est possible de faire une application injuste. Si le monarque ne possède pas les qualités humaines qui lui permettent d'être un bon gouverneur, il serait capable de corrompre son pouvoir et échapper à la sanction.

³⁶⁶ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 389.

³⁶⁷ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 389.

³⁶⁸ MM 2.2.75-81 et 113-126.

La doctrine de l'époque avait à maintes reprises évoqué les qualités dont doit jouir le monarque pour être un bon juge et donc un bon monarque dans un régime monarchique : « *Il combine la loi et la clémence pour atteindre la Justice comme le veut Perkins, il est un bon juge d'après les critères de Bacon, pour qui, rappelons-le, 'le juge ne doit pas prendre les lois pénales pour des pièges, ne pas appliquer des lois tombées en désuétude et devenues impropres au temps présent ; dans les cas de vie et de mort, il doit se souvenir de la clémence et regarder avec sévérité l'exemple donné mais la personne en cause avec clémence.* »³⁶⁹ Le duc a fait preuve de ces qualités dans *Mesure pour Mesure*, qualités qui sont inhérentes à la personne du monarque. Un autre monarque possédant les mêmes prérogatives mais dénué de ces qualités humaines ne peut remplir sa fonction de juge de manière satisfaisante et serait porté à commettre des abus dans l'exercice du pouvoir.

Cette idée rejoint celle de Louise Halper, selon qui « *le vrai problème que pose la règle de loi pour Shakespeare ne vient pas de sa conviction que la monarchie était supérieure au Parlementarisme, mais de la croyance que la loi n'est finalement qu'un outil de pouvoir, au moins aussi arbitraire et corrompu que tous les autres outils.* »³⁷⁰ A. Bloom rappelle par ailleurs que « *le grief perpétuel contre la loi, c'est qu'elle est l'instrument grâce auquel les riches et les puissants légitiment leurs usurpation* », et que « *ce reproche ou ce soupçon, sape la confiance des hommes dans la loi.* »³⁷¹ La monarchie n'est pas mieux que la république si le monarque ressemble à Angelo, alors que les systèmes républicain et monarchique pourraient tous deux représenter de bons régimes si celui qui est investi du pouvoir de juger jouit d'un sens de la justice et de la bienveillance. Si l'on reconnaît depuis Montesquieu que la séparation des pouvoirs dans un gouvernement est le critère de la bonne gouvernance, puisque selon lui ³⁷²

³⁶⁹ Philippe Raynaud, « L'équité Shakespearienne », op.cit. p. 54.

³⁷⁰ L. Halper, op.cit. p.248: "*Shakespeare's quarrel with the rule of law did not stem from a conviction that monarchy was superior to parliamentary rule, but from a belief that law was merely a tool of power, at least as arbitrary and corrupt as any other*".

³⁷¹ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 404.

³⁷² Montesquieu, op.cit., p. 328.

« Dans la plupart des royaumes de l'Europe, le gouvernement est modéré, parce que le prince, qui a les deux premiers pouvoirs [législatif et exécutif], et laisse à ses sujets l'exercice du troisième [judiciaire]. Chez les Turcs, où ces trois pouvoirs sont réunis sur la tête du sultan, il règne un affreux despotisme (...) »

Mesure pour Measure et *le Marchand de Venise* illustrent cependant un contre-exemple où c'est la personne de celui qui gouverne, plutôt que la forme du gouvernement ou le rôle joué par la loi, qui constitue le critère principal pour un bon gouvernement.

Chapitre 3 – Le Conte d'Hiver

« *The Winter's Tale is about the death of Love, the survival of Love and the resurrection of Love. It was the resurrection that broke me.* »³⁷³

« *Shakespeare est le poète des femmes au moins autant qu'il est celui des hommes.* »³⁷⁴

Le Conte d'Hiver, en anglais « *The Winter's Tale* » qui signifie « une histoire sans fondement »³⁷⁵, a probablement été jouée pour la première fois en 1611 et figure dans l'in folio de 1623, à la fin de la section des comédies shakespeariennes³⁷⁶. Contrairement aux deux autres pièces, les critiques ne sont pas unanimes par rapport au genre du *Conte d'Hiver*. Romance, comédie ou tragicomédie, plusieurs définitions en ont été données selon les collections dans lesquelles la pièce a figuré. La collection Arden rappelle par ailleurs que les contemporains de Shakespeare n'étaient pas entièrement sûrs de quel genre il fallait attribuer à la pièce, et quatre siècles plus tard, le genre de la pièce demeure incertain³⁷⁷. Les auteurs de la collection Arden concluent qu'il s'agit plutôt d'une tragicomédie, avec un fort penchant pour la romance³⁷⁸. L'ambiance légère et amicale du début de la pièce est vite perturbée par une réplique du jeune fils du roi de Sicile annonçant l'intrigue tragique : « un conte triste [qui] est meilleur pour l'hiver. »³⁷⁹

³⁷³ Ingmar Bergman, citation qui figure dans l'ouvrage de Egil Tornqvist, *Between Stage and Screen, Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, dans le chapitre sur *Le Conte d'Hiver* (p.81-92). Bergman affirmera d'ailleurs à la fin de sa carrière, à la question de savoir laquelle de ses productions lui tiendrait le plus à cœur par : « (...) *The Winter's Tale, standing in a class all its own. It is the production I am most grateful and happiest for, the most meaningful.* » Ce qui se traduit par « *Le conte d'hiver, cette pièce tient une place unique. C'est la production pour laquelle je demeure le plus reconnaissant et le plus heureux, c'est celle qui reste la plus significative* ».

³⁷⁴ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 462.

³⁷⁵ Shakespeare, *Œuvres Complètes*, (Tragicomédies II), op.cit., p.218.

³⁷⁶ Shakespeare, *Œuvres Complètes*, (Tragicomédies II), op.cit., p.197-8.

³⁷⁷ The Arden Shakespeare, *The Winter's Tale*, Londres, édité par John Pitcher, 2010, p. 16.

³⁷⁸ op.cit., p.24.

³⁷⁹ CH 2.1.22-8: "*Hermione. – What wisdom stirs amongst you? Come sir, now / I am for you again. Pray you sit by us, / And tell's a tale. / Mamillius. – Merry or sad shall't be? / Hermione. – As merry as you will. / Mamillius. – A sad tale's best for winter. I have one of sprites and goblins*".

La majorité des événements se déroulent en Sicile où le roi Léonte reçoit Polixène, roi de Bohême et son ami d'enfance. Après un séjour de neuf mois, Polixène souhaite rentrer dans son royaume, malgré l'invitation persistante de Léonte qui tente de le persuader de prolonger son séjour à Sicile. Polixène résiste à la demande de Léonte, et c'est Hermione, la femme de Léonte, enceinte et sur le point d'accoucher, qui intervient (à la demande de son mari), et réussit à persuader Polixène de ne pas rentrer en Bohême et de rester en Sicile. Polixène ayant cédé à la requête d'Hermione plutôt qu'à celle de Léonte, ce dernier est envahi par un soudain sentiment de jalousie soudain, persuadé que sa femme et Polixène entretiennent une relation adultère.

La jalousie de Léonte devient incontrôlable, et il partage avec Camillo, un seigneur sicilien, ses soupçons à l'égard de sa femme et du roi de Bohême, mais Camillo récuse les allégations de Léonte, ce qui met ce dernier dans un état de délire de persécution qui le pousse à ordonner à Camillo de tuer Polixène. Face à la jalousie délirante de Léonte, Camillo décide d'informer Polixène du sort que Léonte lui réserve, et les deux s'enfuient en Bohême. C'est alors que Léonte s'en prend à Hermione, l'accusant publiquement devant toute la cour d'avoir commis un acte d'adultère avec Polixène, et malgré l'indignation de la reine et le déni des accusations dont elle est l'objet, Léonte la fait jeter en prison. Plusieurs seigneurs dont Antigonus tentent de dissuader le roi mais en vain, et Léonte, sûr de lui, envoie des émissaires demander au temple d'Apollon à Delphes de révéler la vérité et de rendre un jugement sur Hermione.

En attendant qu'un jugement soit rendu, Hermione est emprisonnée et donne naissance en prison à une petite fille, Perdita. Paulina, la femme d'Antigonus rend visite à la reine et celle-ci lui donne Perdita, que Paulina présente au roi Léonte, dans une tentative de l'attendrir. Cette tentative demeure vaine, le roi demande à Antigonus, le mari de Paulina, de prendre l'enfant et de l'abandonner dans un lieu désert loin de Sicile.

Dans une scène de procès public qui a lieu devant toute la cour, au cours de laquelle Léonte accuse Hermione d'adultère et d'avoir voulu attenter à la vie du roi, son mari, le jugement de l'oracle est rendu par ses émissaires, et ce jugement confirme l'innocence d'Hermione. Léonte refuse au premier abord de se plier à la décision de l'oracle. C'est alors que la colère divine éclate ; Mamillius, le fils du roi est déclaré mort et la reine Hermione, ne supportant pas la nouvelle, décède sur le champ. Léonte se rend compte de son délire et décide de se repentir. Entre temps, Antigonus, ignorant la décision de l'oracle, se plie aux ordres de Léonte et abandonne Perdita dans un lieu désert. Dans une des indications scéniques les plus célèbres de Shakespeare, cette scène s'achève par Antigonus qui sort « *poursuivi par un ours* »³⁸⁰. Perdita est retrouvée par un berger, qui décide avec son fils de s'occuper d'elle.

Seize ans s'écoulent durant lesquels le roi Léonte se repent et mène une vie de reclus. Les événements se déroulent ensuite en Bohême, où le fils du roi Polixène, Florizel, tombe amoureux de Perdita, mais son père objecte contre leur union, Perdita n'étant que la fille d'un berger. Camillo se trouve toujours en Bohême mais souhaite rentrer en Sicile, et décide alors d'aider Florizel et Perdita à fuir vers la Sicile, où le roi Léonte les reçoit et promet de plaider leur cause. Le reste des événements est rapporté par trois gentilshommes, l'identité de Perdita est révélée, Léonte retrouve sa fille et demande à Polixène de le pardonner. La fin de la pièce est une scène fantastique où tous les personnages se retrouvent chez Paulina, qui leur montre une statue de la reine ; Paulina demande à la musique de jouer et la statue prend vie, la reine Hermione est ressuscitée et reprend vie.

Parmi les trois pièces que j'ai choisi de traiter dans cette thèse, *Le Conte d'Hiver* est sans doute la seule pièce qui contient un mélange entre le registre fantastique et le registre juridique et dans laquelle les concepts juridiques sont imprégnés d'un élément de merveilleux. La pièce débute par une ambiance légère et amicale avec le séjour de

³⁸⁰ CH 3.3.

Polixène, roi de Bohême, en Sicile, au royaume de Léonte, son ami d'enfance, devenu le roi de Sicile, et son épouse Hermione. Ce début comique de la pièce est rapidement perturbé par les soupçons infondés de Léonte, qui est persuadé sans aucune preuve à l'appui, que sa femme le trompe avec Polixène. Contrairement à Angelo dans *Mesure pour Mesure* qui force l'application d'une loi désuète à des faits qui se sont effectivement déroulés, Léonte quant à lui applique la loi à des faits imaginés par lui et qui semblent être le fruit exclusif de ses fantasmes. L'accusation faite par Léonte mélange faits et fantasmes, ce qui annonce le reste des événements fantastiques de la pièce, tels que la référence à la sorcellerie et à l'hérésie (que nous verrons un peu plus loin) ou le recours à l'oracle pour juger de l'affaire et des accusations de Léonte contre Hermione. En effet, comme le rappelle Kirby Farrell dans son article intitulé *Witchcraft and Wonder in The Winter's tale* (« Sorcellerie et émerveillement dans *Le Conte d'Hiver* »), le procès que l'on faisait en matière de sorcellerie, notion omniprésente dans *Le Conte d'Hiver* comme nous le verrons un peu plus loin, explore l'interaction entre les faits et le fantasme ³⁸¹ :

« En tant que concours de narration, un procès de sorcellerie a beaucoup de choses en commun avec le théâtre. Les deux explorent l'interaction entre vérité et fantasme. Les comédiens font tout leur possible pour surmonter l'incrédulité de l'audience, mettant ainsi à l'épreuve les tabous et les motifs profonds. »

Léonte dénature donc les faits et succombe à un sentiment de jalousie délirante ; cet accès de colère infondé suffit à lui seul de renverser l'ordre et la paix dans le royaume de Sicile. Léonte est traité à maintes reprises de « tyran » (2.3.120 ; 2.3.123 ; 3.2.5 ; 3.2.28 ; 3.2.172 ; 3.2.175 ; 3.2.203), et cette accusation qui se répète surtout à travers les répliques de Paulina, sous-entend que Léonte serait un monarque qui détourne les faits jusqu'à les dénaturer et créer une situation d'injustice, sans aucun recours possible contre

³⁸¹ Kirby Farrell, « Witchcraft and Wonder in The Winter's Tale », *Essays in Renaissance Historiography*, edited by Anne Lake Prescott and James Dutcher, Newark, University of Delaware Press, 2007. En ligne: https://www.researchgate.net/publication/275642095_Witchcraft_and_Wonder_in_the_Winter's_Tale, p.3: "As a narrative contest, a witchcraft prosecution has much in common with theater. Both explore the interaction between truth and fantasy. The players work to overcome audience disbelief, testing taboos and deep motives."

sa décision. C'est ce que le seigneur Antigonus exprime lorsqu'il associe le jugement de Léonte à un acte de violence ³⁸² :

« Sire, soyez sûr de bien faire, sinon votre justice
Ne sera que violence (...) »
(CH 2.1.129-139)

La tyrannie de Léonte qui l'a poussé à accuser sa femme d'adultère, à l'emprisonner, à causer la mort de son fils, à renier sa fille Perdita et à l'envoyer dans un lieu désert est contrebalancée dans la pièce par le rôle joué par les femmes. Il s'agit des deux axes principaux que je me propose d'approfondir dans une lecture juridique de la pièce.

Première Partie : Léonte, du « tyran jaloux » au monarque repentant

I) Les accusations infondées de Léonte contre Hermione et le rôle de l'oracle dans le procès

Les accusations émises par Léonte contre sa femme et Polixène sont le fruit de son imagination, et Léonte s'est servi de sa position de pouvoir pour se permettre d'outrepasser l'exigence fondamentale de rapporter la preuve des faits allégués. Il lui a suffi d'assister à une scène où Hermione parvient à persuader Polixène de prolonger son séjour à Sicile, dans un dialogue amical et ludique entre les deux personnages, scène qui lui cause une « *tremor cordis* » (mot latin qui signifie palpitation cardiaque), pour conclure que les deux personnages entretiennent une relation adultère ³⁸³ :

³⁸² Texte original en anglais: "Antigonus (to Leontes). – Be certain what you do, sir, lest your justice/Prove violence, in the which three great ones suffer -/Yourself, your queen, your son."

³⁸³ Texte original en anglais: "Leontes (aside). – Too hot, too hot:/To mingle friendship farre is mingling bloods./I have tremor cordis on me./My heart dances,/But not for joy, not joy. This entertainment/May a free face put on, derive a liberty/From heartiness, from bounty, fertile bosom,/And well become the agent. 'T may, I grant,/But to be paddling palms and pinching fingers,/As now they are, and making practiced smiles/As in a looking-glass; and then to sigh, as 'twere/The mort o'th'deer – O, that is entertainment/My bosom likes not, nor my brows. – Mamillius,/Art thou my boy?"

LEONTE (à part). – « *Trop d'ardeur ! trop d'ardeur !*
Mélange plus étroit dans l'amitié, c'est mélange des sangs.
Une tremor cordis me prend. Mon cœur danse,
Mais pas de joie, non, pas de joie. Cette conduite
Peut paraître innocente, tirer sa liberté
D'un cœur sincère et bon, d'une âme généreuse,
Et rester bienséante. Peut-être, j'en conviens.
Mais se pincer les doigts, se tapoter les paumes,
Comme ils font là, se faire des sourires entendus
Comme dans un miroir, là-dessus soupirer
Comme un cerf qui se meurt – oh ! c'est une conduite
Que mon cœur n'aime pas, ni mon front ! Mamillius,
Es-tu mon fils ? »
 (CH 1.2.110-122)

L'usage par lui de l'expression « *mélange des sangs* » porte une connotation sexuelle, puisqu'on pensait que le sperme procédait du sang, et la référence au « front » (« *brows* » en anglais) fait allusion aux cornes du cocu³⁸⁴. La réplique contient plus d'un symbole qui sous-entend l'adultère, et le seul élément factuel que Shakespeare nous présente pour justifier cet accès de jalousie de Léonte est la conversation amicale entre Hermione et Polixène. La majorité des analyses qui se penchent sur le comportement de Léonte adoptent un point de vue de psychologie, ce n'est pas l'approche qui nous intéresse ici³⁸⁵. Certaines adaptations telles que celle de Ingmar Bergman, qui a été jouée sur les planches du théâtre suédois en 1994, évoquent notamment un rapport entre Hermione et Polixène qui n'est pas dénué de toute ambiguïté. Une photographie prise lors d'une des représentations de Bergman, et reproduite par Egil Tornqvist dans son ouvrage

³⁸⁴ W. Shakespeare, Œuvres Complètes, (Tragicomédies II), op.cit., p.226-7.

³⁸⁵ V. par ex., Maydee G. Lande, « The Winter's Tale: A Question of Motive », *American Imago*, Vol. 43, No. 1, Spring 1986, pp. 51-65. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/26303866>; ou encore Murray M. Schwartz, « Leontes' Jealousy in The Winter's Tale », *American Imago*, Vol. 30, No. 3, Fall 1973, pp. 250-273. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/26302880>.

précité, « *Between Stage and Screen, Ingmar Bergman Directs* »³⁸⁶, montre Mamillius, qui écoute secrètement la conversation entre ses parents, et le roi Léonte, Polixène et Hermione assis tous les trois sur un canapé dans une position évocatrice :



Si les lectures dramatiques ou psychologiques de la pièce sont multiples et diversifiées, il n'en demeure pas moins que d'un point de vue juridique, les preuves à l'appui des accusations de Léonte sont faibles pour ne pas dire inexistantes. L'élément matériel du crime d'adultère, à savoir que l'acte de trahison ait effectivement eu lieu, n'a pas été rapporté, et le spectateur ne peut se contenter de la scène de dialogue entre Hermione et Polixène pour justifier les accusations de Léonte. Comme l'affirme A. Bloom, ce « *surgissement de la jalousie, qui est si soudain et semble si mystérieux, a besoin d'être interprété* », « *la conception du monde tout entière de Léonte change en un instant et sans provocation* »³⁸⁷.

Il semble que le seul fait qui mérite d'être rapporté si on repasse soigneusement tous les événements jusqu'au moment où Léonte perd la raison, c'est qu'Hermione a réussi, par

³⁸⁶ V. *supra*, p. 203, note de bas de page (note No. 373).

³⁸⁷ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 444.

son éloquence ludique, à convaincre Polixène de prolonger son séjour en Sicile, alors que Léonte avait échoué à persuader son ami de rester, malgré ses tentatives qui se sont étendues sur une période de trois mois. On pourrait se demander si Léonte n'était pas simplement jaloux de sa femme d'avoir réussi l'entreprise à laquelle il avait échoué, mais il ne s'agit que d'une interprétation, et le fait est que rien dans les faits ne justifie « *l'explosion soudaine de jalousie furieuse* » de Léonte ³⁸⁸.

Malgré cette absence manifeste de preuve, Léonte refuse de remettre son jugement en question et d'imaginer l'éventualité qu'il ait pu tomber dans l'erreur. Il affirme par exemple à Camillo « *Quel homme ferait pareil faux pas ?* »³⁸⁹ et un peu plus loin « *Quelle bénédiction / Que mon bon jugement et ma juste opinion ! / Ah ! que n'en sais-je moins ! – Quelle malédiction / Que d'être ainsi béni !* » et finit par monter le ton en considérant que le refus de Camillo de le croire, équivaut à un « *complot contre ma vie et ma couronne. / Tous les soupçons sont vrais.* »³⁹⁰ Tout soupçon exprimé par rapport à la véracité de ses accusations déclenche une réaction violente de sa part, « *Quoi ? On ne me croit pas ?* »,³⁹¹ et il est manifestement dans un état qui lui ôte sa capacité de juger de manière rationnelle. Hermione est démunie face à ces accusations, les faits qui lui sont attribués ne relevant que du fantasme de Léonte.³⁹² Cette absence de toute preuve tangible qui pourrait incriminer Hermione et le refus de Léonte de rationaliser ses doutes permettent de deviner que la procédure judiciaire ne se déroulera pas de manière juste et équitable³⁹³.

³⁸⁸ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., 444.

³⁸⁹ "Could man so blench?", CH, 1.2.335.

³⁹⁰ CH, 2.1.39-55: *Leontes*. – "How blest am I/In my just censure, in my true opinion !/Alack, for lesser knowledge – how accursed/in being so blest! There may be in the cup/a spider steeped, and one may drink, depart,/And yet partake no venom, for his knowledge/Is not infected; but if one present/Th'abhorred ingredient to his eye, make known/How he hath drunk, he cracks his gorge, his sides,/With violent heft. I have drunk, and seen the spider./Camillo was his help in this, his pander./There is a plot against my life, my crown./All's true that is mistrusted. That false villain/Whom I employed was pre-employed by him (...)"

³⁹¹ CH, 2.1.159: "What ? Lack I credit?"

³⁹² *Hermione*. – "Sir,/You speak a language that I understand not./My life stands in the level of your dreams,/Which I'll lay down".

³⁹³ Voir Virginia Lee Strain, « The Winter's Tale and the Oracle of the Law », *The Johns Hopkins University Press*, Vol. 78, No. 3, Fall 2011, pp. 557-584. En ligne: <http://www.jstor.org/stable/41236558>. V. Lee Strain affirme à juste titre que « les stratégies de délibération de Léonte entachées d'erreurs présagent du détournement de l'autorité légale et de la mauvaise gestion de la procédure judiciaire durant le procès »

Pour justifier son comportement et tenter de légitimer l'action portée contre Hermione, Léonte accuse cette dernière devant toute la Cour et la sanctionne d'emprisonnement. Il fait suivre son jugement émis en l'absence d'un procès, par un appel à l'oracle, le sollicitant pour qu'il rende lui aussi un jugement contre Hermione. Or il s'avère très vite que c'est uniquement pour « *avoir confirmation plus grande* » de son jugement que Léonte a recours à l'oracle ³⁹⁴ :

LEONTE. – « (...) *Pourtant, pour en avoir confirmation plus grande –
Car, pour un fait si grave, il serait déplorable
D'agir imprudemment – j'ai dépêché en hâte
A Delphes, au saint lieu du temple d'Apollon,
Cléomène et Dion, dont vous n'ignorez pas
La pleine compétence. Bientôt nous saurons tout
Par l'oracle lui-même, et son divin jugement
Me sera frein ou éperon. Ai-je bien agi ?* »
(CH 2.1.182-9)

Il est important d'insister sur le fait que c'est *après* avoir rendu son jugement à l'égard d'Hermione et *après* l'avoir emprisonnée, que Léonte fait appel à l'oracle. La reine a été accusée sur la base de faits imaginés par Léonte, et cette accusation – au lieu d'intervenir à l'aboutissement du procès – introduit le procès et le précède ³⁹⁵ :

« *Comme le reconnaît Léonte, et ses conseillers en sont également conscients, et comme Hermione l'affirme, la reine a déjà été accusée par Léonte, selon son imagination ou sa*

(« *Leontes's flawed deliberative strategies prelude his misappropriation of legal powers and mismanagement of legal procedure during the trial* »), p. 568.

³⁹⁴ Texte original en anglais: "Leontes. (...) Yet for a greater confirmation –/For in an act of this importance 'twere/most piteous to be wild – I have dispatched in post/to sacred Delphos, to Apollo's temple,/Cleomenes and Dion, whom you know/Of stuffed sufficiency. Now from the oracle/They will bring all, whose spiritual counsel had/Shall stop or spur me. Have I done well?"

³⁹⁵ V. Lee Strain, op.cit., p.569: "As Leontes admits, as his counselors are aware, and as Hermione herself intuits, the queen has already been convicted within Leontes's imagination or reason. The King arrives at his own "diseased opinion" (WT, 1.2.294), as Camillo calls it, long before the trial begins".

raison. Le roi aboutit à ses propres 'idées malsaines' (2.1.299), comme le dit Camillo, bien avant le début du procès. »

Le recours à l'oracle n'est donc en réalité qu'une manière pour Léonte d'affirmer son pouvoir, Léonte étant quasiment sûr que l'oracle ne fera que confirmer son propre jugement ³⁹⁶ :

*« Je suis sûr de mon fait ; il ne me faut rien d'autre
Que ce que je connais, mais l'oracle saura
Apaiser les esprits de certains, comme lui,
Dont l'ignorance et la crédulité refusent
La vérité (...)»
(CH 2.191-5)*

L'oracle n'est donc à prime abord rien d'autre qu'« *un supplément ou une extension au pouvoir du monarque* », il ne représente pas un pouvoir supérieur à celui de Léonte, dont la teneur du jugement pourrait contraindre ce dernier à modifier son propre jugement émis contre la reine³⁹⁷ :

« Supposant que le jugement de l'oracle amplifierait ou confirmerait son propre jugement, Léonte convoque le procès, non pour décider des faits de l'affaire ; au contraire, comme l'affirme A.E.B Coldiron, David M. Bergeron, et Daniel J. Kornstein, Léonte cherche en réalité à se justifier. »³⁹⁸

³⁹⁶ Texte original en anglais: "Though I am satisfied and need no more / Than what I know, yet shall the oracle / Give rest to th' minds of others".

³⁹⁷V. Lee Strain, op.cit., p. 570 : "Initialement considéré par Léonte comme un supplément ou une extension au pouvoir du monarque, l'oracle représente durant le procès un critère de la procédure publique, tout au moins pour un procès de cette ampleur, ayant lieu en Sicile ». (Initially inscribed by Leontes as a supplement to or extension of the monarch's authority, here, at trial, the oracle is reinscribed as a customary feature of "open" proceedings—at the very least, for a Sicilian state trial of this magnitude, it is considered "altogether just.").

³⁹⁸ V. Lee Strain, op.cit., p.569: "Assuming that the oracle's judgment will amplify or over-determine his own, Leontes convenes the trial not to decide the fact of the case; instead, as A. E. B. Coldiron, David M. Bergeron, and Daniel J. Kornstein all point out, he intends to vindicate himself".

Si une hiérarchie existe entre le pouvoir de l'oracle et celui de Léonte, c'est le pouvoir de ce dernier qui semble être supérieur à celui de l'oracle, et cette analyse du rapport entre ces deux pouvoirs est confirmée par la suite des événements, menant à l'emprisonnement de la reine. En effet, le jugement de l'oracle déclare l'innocence d'Hermione ainsi que celle de Camillo et du roi Polixène, et c'est Léonte qui est accusé d'être un « tyran jaloux »³⁹⁹ :

« Hermione est chaste, Polixène sans blâme, Camillo un sujet loyal, Léonte un tyran jaloux, son innocent enfant de naissance légitime, et le roi vivra sans héritier si celui qui est perdu n'est pas retrouvé. »

(CH 3.2.130-2)

Léonte refuse néanmoins de se plier à la décision de l'oracle, il estime que son jugement lui est supérieur et demande à la Cour de continuer l'audience, ôtant ainsi toute valeur juridique à la décision de l'oracle⁴⁰⁰ :

LEONTE. – *« Il n'y a pas un mot de vrai dans cet oracle.
L'audience continue. Ceci est pur mensonge. »*

(CH 3.2.136-7)

En remettant en question le jugement de l'oracle et en attribuant à son jugement une valeur juridique supérieure à celle de l'oracle, Léonte aurait donc fragilisé la procédure judiciaire et son efficacité. Par ailleurs, si Léonte affirme que le jugement qu'il a demandé à l'oracle de rendre ferait lui-même office d'un procès à l'égard d'Hermione (*« (...) de même qu'elle a été / Accusée devant tous, de même son procès / Sera juste et public »*⁴⁰¹), son intention véritable dans la sollicitation de l'oracle se réduit à la recherche d'un intérêt personnel, celui de se libérer de l'accusation de tyrannie qui lui a été adressée et qui affaiblirait inéluctablement son pouvoir. Cette recherche par lui d'un intérêt

³⁹⁹ *“Hermione is chaste, Polixenes blameless, Camillo a true subject, Leontes a jealous tyrant, his innocent babe truly begotten, and the King shall live without an heir if that which is lost be not found”.*

⁴⁰⁰ Texte original en anglais: *“There is no truth at all i'th' oracle. / The sessions shall proceed. This is mere falsehood.”*

⁴⁰¹ CH 3.1.203-5: *“(...) for as she hath/Been publicly accused, so she shall have/A just and open trial”.*

personnel à travers le procès met en péril la légitimité du processus judiciaire, ce qui affaiblit à son tour le rôle de l'oracle et le jugement rendu par lui ⁴⁰² :

« Dans ses remarques introductives, il annonce 'Qu'on ne nous taxe pas / De tyrannie, puisque de façon si publique / Nous agissons selon la justice, dont le cours / Sera suivi pour condamner ou acquitter » (CH, 3.2.4-6) Le roi invite directement le public présent sur la scène pour évaluer la justice du processus judiciaire qu'il a suivi, plutôt que d'évaluer les preuves concernant les accusations faites contre Hermione, mais c'est la légitimité du processus judiciaire que Léonte défie de manière très violente lorsqu'il perçoit la colère d'Apollon. »

Ce n'est que lorsqu'il apprend la mort de son fils qu'il interprète comme une manifestation de la colère d'Apollon (CH 3.2.140 et s.), que Léonte se plie au jugement de l'oracle. Léonte aurait donc *choisi* de se conformer à la décision de l'oracle, ce qui suppose qu'il aurait pu faire le choix contraire, à savoir celui de faire prévaloir son propre jugement sur celui de l'oracle. A défaut de la ratification du jugement de l'oracle par Léonte lui attribuant ainsi une valeur juridique, le jugement de l'oracle aurait donc été dénué de tout effet contraignant.

L'oracle représente donc à premier abord pour Léonte un pouvoir qui lui serait subordonné, et dont la seule fonction serait de confirmer son propre jugement, à savoir qu'Hermione est coupable d'adultère et que lui, Léonte, n'est pas un tyran mais un monarque juste et modéré. Quel est donc l'intérêt pour Shakespeare d'introduire la décision de l'oracle dans l'intrigue, si cette décision ne fait pas avancer le procès et qu'elle ne permet pas d'aboutir à une résolution du conflit ? Certains analyses ont considéré que l'oracle symbolise un pouvoir distinct de celui du monarque, et que la différence entre les deux jugements, celui de Léonte et celui de l'oracle, ainsi que la hiérarchie entre eux,

⁴⁰² V. Lee Strain, op.cit., p.569: "In his opening remarks in court, he announces, "Let us be cleared / Of being tyrannous since we so openly / Proceed in justice, which shall have due course" (WT, 3.2.4–6). The King directly invites the onstage audience to evaluate the justice of his judicial process rather than the evidence in Hermione's case, but it is legitimate judicial process that Leontes defies most violently when he perceives Apollo's anger".

représente le conflit de pouvoir qui existait à l'époque de Shakespeare entre le monarque d'un côté, et les juges de l'autre.

Parmi les analyses intéressantes du rôle de l'oracle dans la pièce, celle qui a le plus retenu mon attention est celle de Virginia Lee Strain dans son article précité « *The Winter's Tale and the Oracle of the Law*. »⁴⁰³ L'auteure élabore notamment l'idée que l'intrusion de l'oracle de Delphes dans le procès que Léonte fait à Hermione symbolise le conflit qui existait à l'époque de la rédaction de la pièce entre le pouvoir judiciaire et le pouvoir du monarque en Angleterre.

La pièce met en effet en scène un conflit entre les deux décisions dont la teneur est contradictoire et pose la question de savoir quel jugement devait prévaloir selon la loi de l'époque. Pour Virginia Lee Strain, « *la décision de l'oracle qui contredit le jugement de Léonte est historiquement une manière de remettre en question le pouvoir absolu du roi sur la procédure judiciaire* »⁴⁰⁴ et que « *la chute dramatique du procès met en avant le conflit historique entre Jacques 1^{er} et le pouvoir judiciaire sur le rapport du souverain à la loi et à la juridiction des tribunaux*. »⁴⁰⁵ On peut d'ailleurs se demander si la mort infligée à Mamillius, le fils de Léonte, au moment où ce dernier refuse de se plier à la décision de l'oracle est une façon pour Shakespeare de mettre en scène l'intensité du duel entre le pouvoir du monarque et celui du juge, duel qui était « *extrêmement d'actualité au début du 17^{ème} siècle*. »⁴⁰⁶

⁴⁰³ op.cit.

⁴⁰⁴ "In this later scene, Apollo's oracle evokes its early modern counterparts through its legal function and its challenge to the King's free reign over the state's legal process", op.cit., p. 568.

⁴⁰⁵ "The dramatic fallout of the trial brings to the fore the concurrent historical struggle between James and the judiciary over the sovereign's relationship to the law and the jurisdiction of courts.", op.cit., p. 569.

⁴⁰⁶ V. Lee Strain, op.cit., p. 570 : "L'autorité judiciaire du souverain et de l'oracle sont donc mis en duel dans une bataille juridictionnelle qui était extrêmement d'actualité au début du 17^{ème} siècle, et compréhensible en termes de narrations pseudo historiques disponibles sur le développement de la nation. » (« The judicial authority of sovereign and of oracle are thus pitted against one another in a jurisdictional battle that is at once extremely topical in the early seventeenth century and understandable in terms of the available pseudo-historical narratives of the development of the political nation. »)

Virginia Lee Strain débute son article précité en introduisant la notion de l'oracle, et en rappelant que cette notion a représenté dans les premiers textes de la littérature moderne ainsi qu'à l'époque élisabéthaine « *l'obscurantisme et la tricherie.* »⁴⁰⁷ Certains auraient par exemple comparé l'oracle dans *Le Conte d'Hiver* au spectre du père de Hamlet, c'est-à-dire qu'on l'aurait associé à l'image d'un fantôme « *qu'en bon chrétien de la réforme, il aurait fallu nier l'existence.* »⁴⁰⁸ Cependant, cette approche nous dit l'auteure de l'article, aurait coexisté avec une autre conception de l'oracle dans le domaine juridico-politique, ainsi que dans les écrits littéraires contemporains de Shakespeare, selon laquelle l'oracle désignait « *l'expert légal ainsi que le sage conseiller dont l'autorité a été établie à travers les pratiques de la rhétorique et de la délibération qui faisaient écho aux oracles de l'antiquité.* »⁴⁰⁹

Si l'on admet que l'oracle aurait pu signifier dans la tradition sociojuridique un expert légal, cela veut dire que dans *Le Conte d'Hiver*, l'oracle, représentant le pouvoir supranaturel d'Apollon, pourrait symboliser un pouvoir judiciaire terrestre. C'est cette lecture qui aurait fait dire à Virginia Lee Strain que la pièce symbolise « *la tension explosive qui existait entre le pouvoir judiciaire et le pouvoir souverain du monarque au début du 17^{ème} siècle en Angleterre.* »⁴¹⁰ Il semble donc que l'oracle rappelle la tradition judiciaire anglaise en

⁴⁰⁷ op.cit., p.557.

⁴⁰⁸ op.cit., p. 557: "Stephen Orgel underscores their [the oracles'] dubiousness: the oracle in *The Winter's Tale*, he argues, 'would have been rather like the word of the ghost in *Hamlet* – something the play requires you to believe but that you knew, as a good Reformation Christian, you were supposed to reject'."

⁴⁰⁹ op.cit., p. 557: "The epithet 'oracle' also distinguished a legal-political type: the legal expert and wise counselor whose authority was established through deliberative and self-fashioning practices that suggested the rhetorical mode and performance style of the oracles of antiquity".

⁴¹⁰ op.cit., p.557: "Adopting an appropriately epideictic tone, Thomas Blount thus honors several legal luminaries in the *Nomo-lexikon* (1670) by claiming that 'the first principal' motive for writing his law dictionary was 'to erect a small Monument of that vast respect and deference, which I have for your Lordships, who are... the Oracles of our Law, and Grand Exemplars of Justice. While the judiciary cultivated its own oracular image through professional practices, this same kind of oracle was repeatedly depicted as a recognizable social type in a literary form that gained momentum in the first two decades of the seventeenth century, the 'character' or character essays that were compiled in miscellanies like Joseph Hall's *Characters of Vertues and Vices* (1608) and Nicholas Breton's *The good and the badde or, Descriptions of the worthies, and unworthies of this age* (1616). The oracle of the law, then, was a culturally widespread (professional and amateur, legal and literary) figure who exploited the mystique of the classical oracle in the exercise of his judgment and the cultivation of his authority. This alternate tradition enables a reimagining of *The Winter's Tale*, in which Apollo's supernatural oracle evokes human judicial figures. I

vigueur à l'époque de Shakespeare, et qu'il représenterait donc dans *Le Conte d'Hiver*, le juge anglais de l'époque élisabéthaine.

Rappelons d'ailleurs que l'association de l'oracle à un expert légal, donc au juge anglais, trouve son écho dans la procédure judiciaire suivie par ce juge lorsqu'il rend son jugement. En effet, ce dernier rend son jugement d'une part sur la base de la jurisprudence antérieure en application de la règle du précédent, répétant ainsi la règle antérieurement établie, mais il est aussi un expert légal qui établit la loi pour le présent et pour le futur ⁴¹¹. On dit que le juge « prononce » ou « déclare » la loi plutôt que de la créer⁴¹² :

« La doctrine du précédent a existé dans une certaine mesure au début de l'époque moderne de l'Angleterre, et était intimement reliée à la théorie déclaratoire propre à la common law. Selon cette théorie, la common law avait toujours existé, afin que les juges ne créent pas la loi, mais la prononcent. Il était donc uniquement nécessaire de connaître la teneur de la loi dans une situation déterminée, que l'on pouvait découvrir par référence à des décisions antérieures. »

argue that the play thereby resonates with the explosive tensions between the judiciary and the sovereign in early seventeenth-century England”.

⁴¹¹ V. Lee Strain, op.cit., p.558-9: “A number of legal cases in the early seventeenth century raised questions about the royal prerogative, the scope of judges’ powers, and the jurisdictions of courts including parliament. One response to the challenges faced by legal authorities involved a narrative of the common law’s coherence and authority through time. The narrative that would come to be called historical jurisprudence argued that the common law had not changed since it first materialized as customary law, as the practices of the English people. Common law, it was argued, had survived multiple conquests and had remained essentially the same since Anglo-Saxon or pre-Roman times. Or, if it had changed, it was still coextensive with the spirit of the people it served; that is, it had changed with the people. Or, if it was no longer coextensive with the spirit of the people—if it had deteriorated—this erroneous trajectory could and would be corrected by a process of restoration, a return to the proper course of the law through further judicial decisions and legislation. This judicial narrative manufactured judicial authority in the process of representing it as historically determined, so that at the moment of its exertion it appeared to have always already existed. The narrative veiled the actuality that judicial authority—always in the process of becoming, of being freshly instantiated, as it made arguments about its own historicity—was a projection into the near and distant future through the contribution of a living judge. The individual judge accessed the largely unwritten common-law tradition of judicial decision-making (the profession’s past that he claimed to represent) through “artificial reason,” the refinement of natural reason that involved “long study and experience” with professional practices. Artificial reasoning ensured that what was spoken by any one judge mirrored the collective opinion of all legal authorities”.

⁴¹² B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 280: *The doctrine of precedent existed to a certain extent in early modern England and was closely linked to the declaratory theory in common law. According to this theory the common law had always existed, so that judges did not make the law but merely pronounced it. So it was only necessary to know what the law was in any given situation, which could be discovered by looking at prior decisions”.*

Cette double caractéristique de la décision du juge anglais qui prononce une loi déjà établie et qui s'appliquera dans le futur a par ailleurs permis de comparer les décisions judiciaires rendues par les tribunaux anglais à des « prophéties autoréalisatrices »⁴¹³ :

« Comme Sir Edward Coke l'avait affirmé, 'tous les juges et les justiciers dans les différentes régions, ont une seule bouche et prononcent la même phrase (...) Quand un juge délivrait une opinion de la cour du roi, il ne créait pas la loi, ni parlait-il pour lui ; au contraire, il faisait simplement état de la loi, telle qu'elle était, et telle qu'elle serait. Les décisions prononcées par le système judiciaire étaient donc en réalité – puisqu'autorisées par cette construction du passé – des prophéties auto-réalisatrices, l'infaillibilité de leurs opinions théoriquement et logiquement créées. »

La comparaison des décisions rendues par le juge anglais à des prophéties renvoie directement à la décision de l'oracle dans *Le Conte d'Hiver*. En effet, la décision de l'oracle dans la pièce présente une caractéristique importante qui permet de l'assimiler à une décision prophétique, celle de la concision avec laquelle elle a été rendue, concision principalement due à l'absence de motivation de la décision par l'oracle.

A ce titre, il est important de noter qu'il semble que contrairement au système de droit romano-germanique, la motivation du jugement n'ait pas été rapidement érigée en condition de validité du jugement dans la tradition judiciaire anglo-saxonne.⁴¹⁴ Il semble par ailleurs que cette absence de motivation ait été le propre des justiciers et des juges compétents qui étaient érigés en oracles de la loi. Virginia Lee Strain rappelle à ce titre

⁴¹³ op.cit., p.558: "As Sir Edward Coke put it, "all the Judges and Justices in all the severall parts of the Realme . . . with one mouth in all men's cases pronounce one and the same sentence" (S, 1:59). When a judge delivered an opinion from the bench, then, he did not make new law or speak for himself; instead, he merely declared the law as it had been, was, and would be. Authorized by this construction of the past, the judiciary's pronouncements were, in effect, self-fulfilling prophecies, the infallibility of its opinions rhetorically and logically contrived".

⁴¹⁴ V. Lee Strain, op.cit., p. 560: "It seems to have been a long time before courts were legally required to give reasons for their decisions," the legal historian J. H. Baker reports. He goes on to give an instance of a case from 1594: "after the Queen's Bench had given a judgment without reasons, [a reporter writes in law French,] 'Mr Attorney presse eax pur render overtment lour opinions; mes ils huddle up the judgment et fell to other matters'".

que l'épithaphe inscrite sur la tombe de l'oracle de la loi le plus célèbre de l'époque de Shakespeare, Sir Edward Coke, mentionnait littéralement que « *Ci-git Edward Coke ... Esprit, interprète et infallible oracle de la loi, révélateur de ses Secrets – Celui qui cache ses mystères.* »⁴¹⁵ Virginia Lee Strain ajoute ce qui suit ⁴¹⁶ :

« *Cette épithaphe fait directement référence à la réputation professionnelle de la pratique de l'oracle de Coke, à savoir l'acte de révéler ou de camoufler. Cette méthode consiste dans le camouflage des délibérations judiciaires, et de ce fait a souvent été perçue par les historiens du droit (et surtout les contemporains) en tant qu'obstacle au recouvrement de la tradition non-écrite de la common law ou de la tradition de la loi faite par le juge.* »

C'est notamment ce camouflage de la motivation qui donne au jugement de l'oracle une sorte de « révérence judiciaire » selon les termes propres d'Edward Coke⁴¹⁷. L'absence de motivation a pour effet de rendre les délibérations qui auraient précédé le prononcé du jugement secrètes, mystifiant ainsi l'acte même de rendre un jugement. Cette mystification pouvait à son tour créer une sorte de « *révérence qui serait de l'ordre de la foi* » à l'égard de la pratique judiciaire et du prononcé du jugement par le juge⁴¹⁸. Virginia Lee Strain compare *Le Conte d'Hiver* à la source principale dont la pièce est inspirée,

⁴¹⁵ V. Lee Strain, op.cit., p. 560: "This method was ascribed to the most prominent legal oracle of Shakespeare's day, Sir Edward Coke, Solicitor General, Attorney General, Chief Justice of Common Pleas and later of King's Bench, Privy Counselor, parliamentarian, and author of the multi-volume Reports and Institutes of the Laws of England. His tomb announces, "Here Lies Edward Coke . . . Spirit, Interpreter, and Inerrant Oracle of the Laws, Discloser of its Secrets—Concealer of its Mysteries" (S, 3:1337)".

⁴¹⁶ V. Lee Strain, op.cit., p. 560: "The epitaph's phrasing directly links Coke's professional reputation to the oracular practices of revealing (or disclosing) and concealing. It is a method that conceals the terms of judicial deliberation and has therefore more often than not been viewed by legal historians (let alone contemporaries) as an impediment to recovering the largely unwritten common-law tradition of judge-made law".

⁴¹⁷ V. Lee Strain, op.cit., p. 560: "Coke himself treats the importance of the oracular concealment of reasoning to judicial reverence. In the course of detailing the several sources of the common law in Part Three of the Reports (1602), he explains, [In] the judicall records of the Kings Courts, wherein cases of importance and difficultie are upon great consultation and advisement adjudged and determined, . . . the reasons or causes of the Judgements are not expressed; For wise and learned men doe before they judge, labour to reach to the depth of all the reasons of the cases in question, but in their judgements expresse not any: And in troth, if Judges should set downe the reasons and causes of their judgements within every Record . . . in mine opinion [they would] lose somewhat of their present authoritie and reverence; And this is also worthie for learned and grave men to imitate. (S, 1:60)"

⁴¹⁸ V. Lee Strain, op.cit., p. 560: "The oracular method was meant to cultivate a faith-based reverence for judicial opinions that was surely buttressed by the gravity of legal ceremony".

Pandosto de Robert Greene, écrite en 1588, dans laquelle un oracle de la loi rend un jugement dans une affaire similaire à celle du *Conte d'Hiver* déclarant ce qui suit :

« *La suspicion de l'acte n'équivaut pas à une preuve ; la jalousie, un juge inéquitable ; Bellario est chaste ; Egistus sans blâme ; Franion est un sujet fidèle ; Pandosto a commis une trahison ; sa fille est innocente ; et le Roi devra vivre sans héritier si ce qui est perdu n'est pas retrouvé.* »

La formulation du jugement dans *Pandosto*, même si elle est également concise, contient néanmoins des éléments supplémentaires par rapport à celle rendue par l'oracle dans *Le Conte d'Hiver*, tels que des références à des proverbes, ou des principes, ce qui permet de comprendre ce qui aurait pu motiver le jugement⁴¹⁹. Par exemple, l'affirmation selon laquelle la suspicion ne suffit pas à elle seule pour prouver l'acte d'adultère est un renvoi direct au principe de la présomption d'innocence et de la nécessité de rapporter la preuve d'un acte pour condamner celui qui l'aurait commis. Par ailleurs, l'affirmation selon laquelle la jalousie ne peut constituer le motif d'une condamnation révèle le bon sens du juge, selon qui les passions humaines ne peuvent être élevées au rang du droit et d'un motif légitime qui justifierait un acte légalement répréhensible. Ce n'est pas le cas dans *Le Conte d'Hiver*, où la décision de l'oracle est dénuée de toute référence possible à une quelconque explication de ce qui aurait pu motiver le jugement rendu par lui.

⁴¹⁹ op.cit., p.561: “*The rhetoric of Shakespeare’s own oracular pronouncement reflect this same emphasis on judicial reserve through a strategic revision of the source text, Robert Greene’s prose romance, Pandosto. The inheritance from Greene’s text has been largely overlooked by the few critics who seriously consider the function of Apollo’s oracle. Yet the wording of the oracular pronouncement in The Winter’s Tale replicates the wording in Pandosto minus the commonplaces that preface the judgment: ‘Suspicion is no proof; jealousy is an unequal judge; Bellario is chaste; Egistus blameless; Franion a true subject; Pandosto treacherous; his babe an innocent; and the King shall live without an heir if that which is lost be not found’. The commonplaces or axioms supply external principles of evaluation, or standards of probability and proof, that are superimposed upon the case at hand in order to reach a conclusion. The validity of the judgment is verifiable by reference to its premises that are themselves derived from solid proverbial wisdom: “Suspicion is no proof; jealousy is an unequal judge.” Regardless of the oracle’s supernatural powers, therefore, the deliberative process involved in its decision-making is rendered transparent to, and reproducible by, Greene’s reader. In contrast, by dropping these commonplaces the reasoning behind Shakespeare’s oracle becomes submerged*”.

La réaction de Léonte face au jugement de l'oracle se divise en deux temps, Léonte défie d'abord l'autorité de l'oracle, et par là-même « *renverse ce qui est présenté dans la pièce comme étant une procédure judiciaire établie* »⁴²⁰. Dans un deuxième temps, et suite de la mort subite de son fils qu'il interprète comme une expression de la colère des dieux contre lui, Léonte se plie à la décision de l'oracle et recourt à la foi pour se repentir de ses actes. La soumission de Léonte au jugement de l'oracle a été interprétée par certains comme une manière pour Shakespeare de résoudre le conflit entre le monarque et le juge par la soumission du premier à l'autorité judiciaire. Cependant, le passage par la religion et la foi à travers l'acte de repentir de Léonte nuance cette affirmation, comme nous le verrons dans cette seconde sous-partie.

II) Le monarque, la loi et la religion

La résolution du conflit et le rétablissement de la paix dans le royaume de Sicile passent par la soumission de Léonte au jugement de l'oracle. L'acceptation par Léonte de la décision de l'oracle a été interprétée comme une manière pour Shakespeare de montrer que le monarque a finalement cédé sa place de juge, et aurait continué d'occuper uniquement une place de souverain de la cité, désormais soumis à la loi et au pouvoir judiciaire⁴²¹, symbolisant ainsi un « *nouvel équilibre qui serait tout au moins une séparation des pouvoirs* »⁴²².

⁴²⁰ V. Lee Strain, op.cit., p. 570: "By challenging the oracle's authority, Leontes upends what is presented in the play as established legal procedure".

⁴²¹ V. Lee Strain, op.cit., p.573: "In an effective accommodation of common-law and royal ideologies, Leontes's abrupt shift in focus to religious practices both eject the King from the judge's seat and redeems his character in accord with James I's own political theology".

⁴²² V. Lee Strain, op.cit., p. 569 : "Contraint de résoudre le conflit sur la scène, Shakespeare évoque des aspects des idéologies de Jacques 1^{er} et de Coke qui sont reflétées dans l'orchestration d'un nouvel équilibre qui serait tout au moins une séparation des pouvoirs. » (« Obligated to resolve the onstage conflict, however, Shakespeare activates complimentary aspects of James's and Coke's ideologies that are reflected in the orchestration of a new balance—at the very least a separation—of powers at the end of the scene »).

La séparation des pouvoirs entre le monarque et l'oracle signifie pratiquement que le monarque s'est soumis à l'autorité de la loi et du système judiciaire, que l'autorité judiciaire serait supérieure à l'autorité du monarque et qu'en cas de divergence entre les décisions rendues par les deux autorités, le monarque doit se plier à la décision rendue par les juges. Si, comme nous le rappelle V. Lee Strain, le tyran cesse d'être qualifié comme tel lorsqu'il se soumet à loi⁴²³, c'est au moment où Léonte se rend compte de son erreur fatale qui a ôté la vie à son fils (« *C'est la colère d'Apollon ! Les cieux eux-mêmes / Frappent mon injustice* », CH, 3.2.144-5)⁴²⁴, que l'intrigue bascule, Léonte reconnaît son erreur, s'aligne à la décision de l'oracle se soumettant ainsi à la loi, et cesse par là-même de se comporter comme un tyran déraisonnable. L'acheminement de la pièce d'une tragédie vers une comédie ou une romance est donc déclenché par une prise de conscience du monarque de son erreur et de sa décision de se plier au jugement rendu par l'oracle. Mais si la soumission du monarque à la loi le libère de l'accusation de tyrannie, elle ne constitue néanmoins pas l'unique élément qui accompagne le monarque dans sa transformation vers un bon prince à la fin de la pièce.

Dès qu'il prend conscience de ses actes, Léonte croit que le rétablissement de ce qui a été perdu peut se faire dans la même rapidité avec laquelle la paix et la stabilité du royaume ont été profondément ébranlés par ses actes. Il croit que la réconciliation avec Polixène ne tardera pas à se faire, qu'il courtisera de nouveau sa femme et qu'il rappellera Camillo qui reviendra de sitôt à Sicile⁴²⁵. Léonte ne tarde cependant pas à percevoir les ravages de ce qu'il a fait, la reine ayant entre temps perdu la vie suite à la nouvelle de la mort de son fils qui lui est insupportable, et il décide de s'infliger lui-même sa propre punition et de se repentir. L'acte de repentir de Léonte est essentiel dans l'évolution de la pièce et de son personnage, et il est donc important de se demander si c'est la soumission à la loi par le monarque (donc la séparation entre le pouvoir royal et le pouvoir judiciaire) qui permet de résoudre l'intrigue, ou si c'est la piété du monarque qui constitue

⁴²³ op.cit., p. 572-4.

⁴²⁴ Texte original en anglais: "*Apollo's angry, and the heavens themselves / Do strike at my injustice.*"

⁴²⁵ CH 3.2.151-168.

la condition essentielle à la bonne gouvernance dans un régime monarchique. Les éléments importants qui permettent d'élucider la question sont les suivants :

- Le premier élément qu'il faut rappeler se caractérise par le fait que Léonte se soit *volontairement* plié au jugement de l'oracle suite à la mort de son fils. Si Léonte s'est lui-même plié à la loi, la condition de la soumission du monarque à la loi comme condition d'une bonne gouvernance perd nécessairement un peu de son importance. La loi n'aurait pu s'imposer au monarque sans que ce dernier ait pris la décision de la respecter ; qu'en est-il de l'hypothèse où Léonte ne se serait pas plié à la décision de l'oracle, et aurait, malgré la mort soudaine de son fils, décidé de faire application de son propre jugement, sans aucun égard à la teneur du jugement de l'oracle. C'est d'ailleurs la première réaction de Léonte, et sans la souffrance que la mort de son fils lui cause, on n'aurait probablement pas assisté à un retournement de la situation. Le monarque aurait simplement fait prévaloir sa décision et le duel entre le juge (ou l'oracle) et le monarque n'aurait tout simplement pas eu lieu. La valeur attribuée à la soumission du monarque à la loi dans *Le Conte d'Hiver* ne peut donc négliger un élément qui n'est pas insignifiant, celui de la marge de manœuvre donnée par Shakespeare à Léonte d'accepter ou non de se plier à la décision de l'oracle.
- Le deuxième élément à retenir se caractérise par la sanction que Léonte s'est lui-même infligé. Lorsque l'oracle évoque dans son jugement que Hermione et Polixène sont innocents et que Léonte est un « tyran jaloux », aucune peine n'est prononcée à l'égard de Léonte. Si le jugement de l'oracle fait office de loi dans la pièce, il est intéressant de noter que cette loi est néanmoins dénuée de toute sanction, ce qui pose la question de son efficacité et de sa force obligatoire. C'est Léonte qui « s'auto-pénalise » en s'infligeant une peine imprégnée d'un aspect religieux (CH 3.3.228-239), il décide de se repentir pendant de longues années, et le retour à la vie d'Hermione à la fin de la pièce est l'aboutissement de toutes ces années durant lesquelles Léonte (accompagné de Paulina) se réfugie

dans la foi et la piété. C'est donc encore une fois une décision prise par le monarque de s'infliger lui-même une sanction qui confère au jugement rendu par l'oracle une portée et une force obligatoire.

En conclusion, il est possible d'affirmer que le jugement de l'oracle qui fait office de la loi dans la pièce, aurait probablement eu une portée bien plus limitée si le monarque n'avait pas délibérément choisi de s'y conformer et d'attribuer une sanction aux actes qu'il a commis et que l'oracle a condamnés.

Avec cette portée limitée du jugement de l'oracle, la question se pose de savoir si c'est ce jugement – donc la loi et son application forcée – qui aurait servi de garde-fou à la colère et aux accusations injustes du prince, ou si c'est la sanction que Léonte s'est lui-même infligée, à savoir l'acte de repentir, et donc la piété du prince, qui constitue la condition de l'évolution du cours des événements vers une reconstitution de la paix et de l'ordre dans le royaume de Sicile. En d'autres termes, dans *Le Conte d'Hiver* Shakespeare serait-il en train de poser l'hypothèse que la piété du Prince serait la condition principale de la justice dans un régime monarchique ? Léonte ne représenterait pas exactement un tyran « reconverti » vers un bon roi, mais un tyran pieux qui aurait craint le jugement de Dieu, ce qui suppose selon une telle lecture de la pièce que tout dépend ultimement de la piété du prince, plutôt que de sa capacité à appliquer la loi de manière juste et équitable.

Il est important de noter qu'il est en effet davantage question de piété dans cette pièce que de miséricorde, d'équité ou de pardon comme dans les pièces précédentes (*Le Marchand de Venise* et *Mesure pour Mesure*). *Le Conte d'Hiver* a été écrite après *Le Marchand de Venise* et *Mesure pour Mesure*, lesquelles posent la question de la nécessité de tempérer l'application de la loi par la miséricorde ou l'équité dans un régime républicain, et par le pardon dans un régime monarchique. Avec *Le Conte d'Hiver*, on aurait pu se poser la question de savoir si Shakespeare aurait changé de point de vue en

affirmant que la résolution efficace d'une situation conflictuelle dépend ultimement de la piété du prince.

Cette question est d'autant plus justifiable au regard de l'opinion adoptée à l'époque par Jacques 1^{er}. En citant Constance Jordan, V. Lee Strain rappelle que pour Jacques 1^{er}, « l'efficacité de la règle de droit ne pouvait être garantie que par la piété du monarque »⁴²⁶, et « seul Dieu serait capable de juger un roi [et que] néanmoins, un bon roi se soumettrait volontairement à la loi, en bon exemple pour son peuple. »⁴²⁷ Il aurait donc été possible de considérer que *Le Conte d'Hiver*, pièce écrite durant le règne de Jacques 1^{er}, exprime l'opinion du roi, à savoir que la vérité du droit dépend ultimement de la piété du prince plutôt que de sa faculté à savoir trouver l'équilibre entre le glaive et la balance, entre la justice et ce qui devrait la tempérer, le pardon ou la miséricorde.

Le problème avec une telle lecture du *Conte d'Hiver* est qu'elle néglige la manière tout à fait irrationnelle avec laquelle Léonte a agi, surtout si on le compare au duc (ou même à Angelo) dans *Mesure pour Mesure*. Rappelons que Léonte a émis des accusations graves d'adultère et de haute trahison contre Hermione et Polixène sans aucune preuve à l'appui et il est d'ailleurs possible de dire que la concision et l'absence de motivation de la décision de l'oracle (laquelle a rejeté ces accusations), font écho d'une certaine manière à l'absence de fondement des accusations de Léonte. Le jugement de l'oracle est similaire au jugement d'un juge qui ne trouve aucun élément à l'appui des accusations formulées par le demandeur. Le juge se trouve obligé de rejeter ces demandes, sans qu'il y ait dans son jugement une élaboration détaillée sur les faits de l'affaire ni sur les principes de droit qui s'y appliquent.

Il y a donc un parallèle entre la rapidité avec laquelle Léonte accuse Hermione et celle avec laquelle l'oracle émet son jugement succinct rejetant les demandes de Léonte : ce

⁴²⁶ V. Lee Strain, op.cit., p. 573: "As Constance Jordan reminds us in her discussion of *The True Law of Free Monarchies*, in James's schema, [p]roper rule was guaranteed by [the King's] piety."

⁴²⁷ V. Lee Strain, op.cit., p.573: "James repeatedly asserted that only God could judge a King; nevertheless, a good King will submit himself to the law as an example to his people."

rythme juridique diffère des deux pièces précédentes (*Le Marchand de Venise* et *Mesure pour Mesure*) où le procès prend une place principale et s'étend sur une bonne partie de l'intrigue, et cette différence est justement due au fait que dans les deux autres pièces, les faits allégués se sont effectivement déroulés, et qu'il ne s'agit pas d'allégations relevant du pur fantasme ou des soupçons du demandeur.

Il est par ailleurs intéressant de noter la similitude dans l'objet des accusations formulées par Angelo contre Claudio dans *Mesure pour Mesure*, et par Léonte contre Hermione dans *Le Conte d'Hiver*. Pour Angelo, la fornication est un crime qui mérite d'être ressuscité pour que l'ordre soit rétabli dans la cité de Vienne, comme si l'autorité du prince ne pouvait s'installer qu'en contrôlant et sanctionnant par la peine la plus sévère, ce qu'il y a de plus incontrôlable, le désir humain. Pour Léonte, la seule suspicion de l'adultère de sa femme justifie qu'il mette en péril tout le royaume de Sicile, et qu'il sanctionne de la peine la plus sévère tous ceux qui ne s'alignent pas sur son jugement. C'est dans les deux pièces un acte que le prince associe à un acte de « débauche » qui déclenche l'intrigue, le prince ne percevant pas la possibilité de gouverner la cité et asseoir son autorité sans sanctionner un tel acte de la peine la plus lourde.

Il est néanmoins difficile de percevoir une similitude entre les deux pièces qui aille au-delà de la « débauche » de l'acte qui déclenche l'intrigue, car en réalité les faits diffèrent profondément, Claudio dans *Mesure pour Mesure* a manifestement commis l'acte interdit par la loi ressuscitée par Angelo, alors que Hermione dans *Le Conte d'Hiver* n'est pas coupable de l'acte d'adultère qui lui est imputé. Angelo dans *Mesure pour Mesure* n'a pas agi avec une folie déraisonnable, mais avec une sévérité excessive, il accuse et condamne Claudio à mort en dehors de tout procès. Il est possible de justifier cette rapidité du jugement par le fait que Claudio a commis un flagrant délit, il lui était d'ailleurs impossible de se défendre en niant les faits, et Juliette, sa fiancée avec qui il a commis l'acte de fornication, est enceinte et sa grossesse est rendue publique à partir du moment

où Claudio est arrêté⁴²⁸. Ce n'est pas le cas d'Hermione qui n'a commis aucun délit, et le procès que Léonte lui a intenté ne sert en réalité que de prétexte pour atténuer les accusations de tyrannie qui sont formulées contre lui par le reste des protagonistes de la pièce.

Par ailleurs, s'il est vrai qu'il s'agit de désir non réprimé que le prince sanctionne dans les deux pièces, dans *Le Conte d'Hiver* la situation est bien plus grave puisque l'accusation d'adultère est accompagnée d'une accusation de haute trahison, Léonte croyant que l'acte d'adultère qu'il impute à Hermione et Polixène est accompagné d'une préméditation de lui ôter la vie⁴²⁹. Le point de départ des deux intrigues est donc dans l'apparence comparable mais en réalité profondément différent, Angelo – et plus tard le duc – se basent sur des faits réellement commis alors que Léonte ne se base sur aucun fait réel pour émettre ses accusations et son jugement.

Ce point de départ des événements est important à relever si l'on veut effectuer une comparaison entre *Mesure pour Mesure* et *Le Conte d'Hiver* pour déterminer si en effet, le point de vue de Shakespeare a réellement évolué mettant la piété au centre d'une bonne gouvernance dans un régime monarchique. Ce dont il est essentiellement question dans *Mesure pour Mesure* c'est l'exercice par le prince de sa faculté de pardonner un crime s'il juge que la sanction prévue par la loi est trop sévère, surtout lorsque cette loi est désuète. Angelo refuse de faire usage de cette faculté, mais le duc Vincentio y a recours à la fin de la pièce et tempère la sévérité de la sanction, sauvant ainsi la vie de l'accusé. L'usage de la faculté de pardonner suppose donc que le crime ait été commis, et que l'élément matériel ait eu lieu. Aucun protagoniste dans *Mesure pour Mesure*, dont Isabelle qui prend la défense de son frère, ne nie que Claudio est coupable de fornication. Cet élément est essentiellement différent dans *Le Conte d'Hiver*, où tous les protagonistes, à part le prince, nient les faits imputés à Hermione, ces faits étant le fruit

⁴²⁸ MM 2.3.10-1: Provost (to the Duke): " (...) Look, here comes one, a gentlewoman of mine, / Who, falling in the flaws of her own youth, / Hath blistered her report. She is with child, / And he that got it, sentenced – a young man / More fit to do another such offence / Than die for this."

⁴²⁹ CH 3.2.11-9.

de l'imagination de Léonte. Il n'aurait donc pas pu s'agir de « pardon » dans *Le Conte d'Hiver*, puisque la condition du pardon, à savoir que les faits se soient effectivement déroulés, n'est pas satisfaite.

En d'autres termes, on ne pouvait s'attendre de Léonte à ce qu'il fasse usage de sa faculté de pardonner Hermione, ce n'est pas à mon sens la raison pour laquelle il échoue, en comparaison notamment avec le duc Vincentio, à garantir une bonne gouvernance de la cité, laquelle passe nécessairement par une résolution satisfaisante des litiges. Les actes qu'il impute à Polixène et Hermione sont le pur fruit de son imagination, une situation pareille ne peut être résolue par la nécessité de tempérer la loi, le cœur du problème n'étant pas la sévérité excessive de la loi et de la sanction qu'elle prévoit mais le fait que les faits allégués n'ont tout simplement pas eu lieu.

Il semble donc que l'accès de folie de Léonte ne pouvait être corrigé qu'à travers le repentir et la piété. Le recours à la religion semble désormais être la seule issue pour parer aux agissements déraisonnables de Léonte, et ce recours fait en quelque sorte écho au fait que le prince a agi de manière parfaitement irrationnelle, en s'affranchissant de toute logique légale. Il était peu envisageable dans cette absence totale de logique légale, qu'une notion juridique, comme la justice et ses tempéraments, puisse venir en aide au prince ou aux accusés pour aboutir à une résolution du procès. La piété aurait peut-être été le seul moyen qui permette de passer de la tragédie au début de la pièce, à la comédie et à la romance à la fin de la pièce.

Il est donc difficile d'affirmer, si on compare notamment *Le Conte d'Hiver* à *Mesure pour Mesure*, que c'est la piété du prince à elle seule qui résout l'intrigue dans *Le Conte d'Hiver*, et que Shakespeare se serait aligné à l'opinion précitée de Jacques 1^{er}, selon qui la condition de l'efficacité de la règle de droit serait la piété du monarque. Ce que Shakespeare affirme davantage c'est que le monarque ne peut gouverner et être un bon juge que s'il respecte les règles élémentaires du bon sens, lesquelles requièrent que les soupçons d'un roi ne peuvent suffire – malgré l'autorité de celui dont ils émanent – à

constituer des faits, et qu'aucune loi ni aucun principe de droit ne sont à même de corriger un comportement déraisonnable du monarque.

Les conséquences d'un tel acte ne se résument pas simplement, comme dans *Mesure pour Mesure*, à une situation d'injustice, où l'ordre de la cité n'est pas fondamentalement ébranlé mais où les parties au procès se retrouvent face à une solution insatisfaisante de leur conflit. *Le Conte d'Hiver* illustre la fougue d'un monarque qui se livre à ses soupçons sans aucune preuve à l'appui, et un tel comportement met en péril tout son royaume et sa famille. La reine ainsi que les héritiers au trône, disparaissent, Mamillius décède et Perdita est abandonnée, c'est l'existence et la continuité du royaume de Sicile qui sont mises en danger si le prince ne respecte pas les règles élémentaires du droit et de la logique légale. Léonte choisit la piété suite à la souffrance liée à la mort de son fils, et cette piété est la seule issue possible pour contrer les comportements déraisonnables du prince, mais il est difficile d'extrapoler cette affirmation et de dire que la pièce pose l'hypothèse que la piété du prince est le seul élément capable de résoudre une situation litigieuse et de rétablir la paix dans un régime monarchique.

L'acte de repentir de Léonte a par ailleurs été accompagné par Paulina, personnage principal qui redonne vie à Hermione à la fin de la pièce. Paulina, Hermione et Perdita sont les trois figures féminines de la pièce et toutes les trois jouent un rôle important, qui leur vaut d'ailleurs des accusations de sorcellerie et d'hérésie. La notion de l'influence de la religion sur le règne du monarque n'apparaît donc pas uniquement à travers l'acte de repentir de Léonte, mais aussi à travers les accusations de sacrilège formulées contre les figures féminines influentes de la pièce.

Pour certains analystes, la transformation de Léonte grâce à l'acte de repentir serait une manière pour Shakespeare de qualifier l'influence de la religion chrétienne comme étant positive, qu'elle aurait « *apporté un approfondissement de la vie des femmes ainsi qu'une nouvelle sensibilité des hommes à leur endroit* » et que cette religion aurait « *révélé des*

possibilités de l'âme humaine qui sont dignes de contemplation par les philosophes et d'imitation par les poètes. »⁴³⁰

Cependant, cette influence de la religion n'apparaît pas de manière aussi positive dans le rapport entre le monarque et les femmes qui s'opposent à ses décisions, Paulina étant la plus importante de ces figures féminines. Pour Léonte, offenser le roi c'est rejeter l'ordre politique voulu par Dieu, il s'agit donc d'un comportement déviant, qu'il faut sanctionner. Ces accusations contre les femmes dans la pièce interviennent sur un fond de lutte croissante contre la sorcellerie, et il est important de comprendre dans une deuxième partie le contexte dans lequel ces accusations sont intervenues ainsi que leur influence sur le déroulement des événements dans *Le Conte d'Hiver*.

Deuxième Partie : Les femmes dans *Le Conte d'Hiver*

I) Paulina, Hermione et Perdita face à l'injustice du monarque

Paulina, personnage principal de la pièce, joue un rôle important dans la prise de conscience par Léonte de son erreur et dans sa décision de se repentir, et c'est elle qui redonne vie à Hermione à la fin de la pièce. Virginia Lee Strain, rappelant certaines critiques de la pièce, qualifie Paulina à juste titre de « guide spirituel de Léonte » et la compare à une figure oraculaire s'apparentant à une représentation d'Apollo sur terre, jouissant d'une fonction à la fois « légale et spirituelle » ⁴³¹ :

« Alors que l'oracle d'Apollon fait une apparition mineure sous forme de prononciation de son jugement lors de la scène du procès, sa présence judiciaire est néanmoins palpable

⁴³⁰ A. Bloom, *L'amour et l'amitié*, op.cit., p. 462.

⁴³¹ op.cit. p.558: "While Apollo's oracle makes a minor appearance in the form of its pronouncement that is revealed during the trial scene, its judicial presence is nevertheless extended throughout the play via its avatars, Paulina and Camillo. A number of critics have identified Paulina as "Apollo's representative." Through her role at the end of the trial and her orchestration of the final scene in which Hermione's statue is awakened, she becomes 'the spiritual guide for Leontes, eventually leading to his new health and that of the body politic. Her function as Apollo's representative, however, is legal as well as spiritual'."

tout au long de la pièce à travers ses avatars, Paulina et Camillo. Un bon nombre de critiques ont identifié Paulina comme étant 'la représentante d'Apollon'. A travers son rôle à la fin du procès et son orchestration de la scène finale dans laquelle la statue d'Hermione s'éveille, elle devient 'le guide spirituel de Léonte, menant éventuellement à sa renaissance et à celle du corps politique'. Sa fonction en tant que représentante d'Apollon, est légale et spirituelle à la fois. »

L'autorité spirituelle et juridique de Paulina ressort non seulement de la dernière scène où elle redonne vie à Hermione, symbolisant la renaissance du royaume de Sicile, mais également de ses différents discours et prises de position tout au long de la pièce. Paulina est tout d'abord celle qui rendra visite à Hermione en prison, enfreignant ainsi les instructions de Léonte qui avait émis l'ordre strict d'interdire à Hermione de recevoir des visiteurs en prison⁴³². Une question se pose à ce titre au niveau processuel, celle de savoir si Léonte était en droit d'interdire toute visite à Hermione après l'avoir emprisonnée. Plus précisément, on se demande si Hermione ne pouvait au moins être assistée par un avocat, Paulina emploie d'ailleurs le terme « *advocate* » au moins une fois lors de ses visites secrètes à Hermione⁴³³. Un accusé n'avait-il donc pas le droit d'obtenir la visite de son conseiller juridique ? La nature du procès intenté par Léonte contre Hermione permet d'élucider la question et c'est au moment de l'ouverture de l'audience, lorsque l'officier énonce l'acte d'accusation contre Hermione, que cette nature est déclarée ⁴³⁴ :

LEONTE. – « *Lisez l'accusation.*

⁴³² CH 2.2.1-20.

⁴³³ Texte original en anglais: "Paulina. – (...) Pray you, Emilia,/Commend my best obedience to the Queen./If she dares trust me with her little babe/I'll show't the King, and undertake to be/Her advocate to th' loud'st. We do not know/How he may soften at the sight o'th' child./The silence often of pure innocence/Persuades when speaking fails". CH, 2.2.32-45.

⁴³⁴ Texte original en anglais: "Leontes. – Read the indictment./Officer (reads). – Hermione, queen to the worthy Leontes, King of Sicily, thou art here accused and arraigned of high treason in committing adultery with Polixenes, King of Bohemia, and conspiring with Camillo to take away the life of our sovereign lord the King, thy royal husband; the pretence whereof being by circumstances partly laid open, thou, Hermione, contrary to the faith and allegiance of a true subject, didst counsel and aid them for their better safety to fly away by night."

L'OFFICIER (*il lit*). – *Hermione, reine du noble Léonte, roi de Sicile, tu es ici accusée et inculpée de haute trahison pour avoir commis l'adultère avec Polixène, roi de Bohême, et avoir conspiré avec Camillo afin d'ôter la vie à notre souverain seigneur le roi, ton royal époux (...) »*

(CH 3.2.11-9)

Il s'agit donc d'un procès de haute trahison, Hermione étant non seulement accusée par Léonte d'avoir commis un acte d'adultère, mais également d'avoir voulu attenter à la vie du roi. Comme l'affirment B.J et Mary Sokol, ce procès de haute trahison est désormais « suspect » car conduit par un juge injuste⁴³⁵, la preuve à l'appui des accusations étant manifestement absente. Les deux auteurs rappellent par ailleurs que le crime de haute trahison, réprimé par la loi anglaise depuis 1352, constituait le crime pénal le plus sévèrement sanctionné. Le fait de comploter ou imaginer la mort du roi – accusation que Léonte émet contre sa femme et Polixène – était assimilé à une tentative d'attenter à la vie du monarque, et faisait partie des actes lourdement punis sous la qualification de haute trahison ⁴³⁶ :

« La trahison était considérée comme le crime pénal le plus grave. Par conséquent, au début de l'Angleterre moderne les punitions les plus sévères étaient réservées à ceux qui étaient inculpés en tant que traîtres. Considérée comme un crime depuis l'époque médiévale, la haute trahison est désormais réprimée par un texte de loi depuis 1352 (25 Edw, III, st.5 c.2). Ce texte de loi considérait que les actes suivants étaient constitutifs de haute trahison : comploter ou imaginer la mort du roi, sa femme ou leur fils aîné ; violer la femme du roi, ou sa fille aînée célibataire, ou l'épouse de son fils aîné ; faire la guerre contre le roi ou aider ses ennemis à le faire (...) »

⁴³⁵ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 375: "Many treason trials in Shakespeare's plays are in a degree suspect, as in the trial of Hermione (conducted with a valid indictment (WT, 3.2.12-20), but an unjust judge)."

⁴³⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.369: "Treason was considered the most serious criminal offence. Consequently, in early modern England the most terrible punishments were reserved for those found guilty as traitors. Once a medieval felony, treason was made a statutory offence in 1352 (25 Edw, III, st.5, c.2). This act defined high treason as any of the following: plotting or imagining the death of the king, his wife or eldest son; violating his wife, or his eldest unmarried daughter, or the wife of his eldest son; making war against the king or helping his enemies to do so; forgery of the great seal or coinage of the realm; killing the treasurer, chancellor, or judges in court."

La sanction encourue pour un acte de trahison était très sévère, allant jusqu'à la mort par des moyens violents et la saisie des biens du condamné, ainsi que le transfert de sa propriété au roi⁴³⁷. C'est la peine qu'Hermione aurait pu subir à l'issue du procès que Léonte lui a intenté. Parmi les conséquences importantes résultant de la gravité de ce crime, B.J et Mary Sokol ont relevé l'interdiction jusqu'en 1696 faite à l'accusé de se faire assister par un avocat, contrairement à la couronne, qui pouvait désormais bénéficier de l'assistance d'un conseiller juridique lors du procès ⁴³⁸ :

« Parce que la trahison était perçue comme un crime si odieux, aucun accusé n'était en droit (...) de se faire assister par un conseiller juridique jusqu'en 1696, à moins qu'une règle spéciale de droit s'appliquât, alors qu'en parallèle, et depuis l'époque Tudor, la couronne pouvait se faire représenter par un procureur général, la différence de traitement des deux situations était critiquée par les contemporains (...)»

Le Conte d'Hiver datant du début du 17^{ème} siècle, l'interdiction d'avoir recours à un avocat par l'accusé du crime de haute trahison était probablement applicable au moment où la pièce a été écrite, ce qui expliquerait l'interdiction faite à Paulina de voir Hermione. Il faut aussi noter qu'à l'époque de la pièce, un grand nombre de textes de loi ont été édictés en matière de trahison, et B.J et Mary Sokol affirment que 68 textes auraient été rédigés et publiés dans ce domaine, ce qui signifie que le procès dans la pièce fait écho en quelque sorte au contexte juridique de l'époque par rapport aux procès de haute trahison. B.J et Mary Sokol rappellent par ailleurs que donner des attributs au roi, tel que « tyran » ou « hérétique », termes utilisés par Paulina contre Léonte, étaient passibles de

⁴³⁷ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.368-9: "In all these cases, a conviction resulted in a terrible death which was usually to be hanged, drawn and quartered. This meant that the convicted prisoner was hanged by the neck and cut down alive, his genitals cut off (to show his issue was disinherited), disemboweled, and his heart cut out. These body parts were burnt at the place of execution. Then the head was cut off, and the disemboweled corpse was sent to be boiled in prison. All the traitor's lands and goods were forfeit to the king".

⁴³⁸ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 370: "Because treason was regarded as so heinous a crime, no accused was allowed to plead 'benefit of clergy' (...) The accused was not allowed the help of legal counsel until 1696 unless some special point of law applied, but from Tudor times the crown would be represented by prosecution counsel, such as the attorney general or solicitor general, a disparity that was criticized by contemporaries (...)"

la peine de haute trahison. Même le simple fantasme d'attenter à la vie du roi pouvait être interprété comme une haute trahison passible de la sanction la plus sévère, sans qu'aucune preuve ne soit exigée⁴³⁹. Le soupçon maladif de Léonte ne semble donc pas être hors contexte, et reflèterait au contraire l'ambiance de paranoïa de la couronne de l'époque.

Hermione quant à elle ne se défend pas du tout durant le procès, et l'on se demande si c'est uniquement la tristesse qui la fait plier à l'accusation de Léonte, ou s'il y aurait une raison qui tiendrait à la nature du procès qui est intenté contre elle et que l'on vient d'évoquer. Hermione affirme que personne ne pourrait témoigner en sa faveur et que ses propres mots seraient dénués de valeur face aux accusations de Léonte ⁴⁴⁰ :

HERMIONE. – « *Puisque tout ce que j'ai à dire ne peut être
Que de nier les faits dont on m'accuse, et que
Tout témoignage en ma faveur ne peut venir
Que de moi-même, il me servira peu
De dire 'non coupable'. Et ma sincérité,
Étant jugée mensonge, sera, si je l'exprime,
Reçue de même (...)* »
(CH 3.2.19-51)

⁴³⁹ B.J et Mary Sokol, op.cit., v. sous "Treason", p. 371: "Between 1485 and 1603, sixty-eight treason statutes were enacted, a remarkably large number (Bellamy, 1979, p 12). These were often a result of concerns about the succession following a royal marriage, remarriage, or divorce, or about religious supremacy. For example, an Act of 1534 made treasonable any deeds or written or printer words impugning the regularity of Henry VIII's marriage to Anne Boleyn, the first time that words alone were made treasonable by statute. Soon afterwards the definition of treason was extended to words spoken maliciously against King Henry VIII, his Queen or royal heir. It was also treason maliciously to call the King either by written or spoken word, a heretic, a tyrant, a usurper, a schismatic or infidel. Most importantly, the courts extended the category of imagining the death of the king, made treasonous by statute in 1352, to include using words and writings against the king. Even if no direct intent was found in the words, an indirect intent could be implied and used to convict for treason. Examples of words used to form the basis of successful prosecutions include repeating gossip in the street or commenting in public on the king's person (...) Subsequent acts of Edward, Mary and Elizabeth partly retracted these provisions, but also extended similar ones (...)"

⁴⁴⁰ Texte original en anglais: "Hermione. – Since what I am to say must be but that / Which contradicts my accusation, and / The testimony on my part no other / But what comes from myself, it shall scarce boot me / To say 'Not guilty'. Mine integrity / Being counted falsehood shall, as I express it, / Be so received (...)"

Il semblerait que la réponse d'Hermione reflète les règles de l'époque régissant les moyens de preuve dans les procès relatifs à la haute trahison. En effet, B.J et Mary Sokol affirment que le témoignage sous serment, venant de l'accusé ou de ses témoins, n'était pas admis comme moyen de preuve recevable dans les procès de haute trahison ⁴⁴¹ :

« Les défendeurs et leurs témoins n'avaient pas le droit de présenter une preuve sous serment (les premiers témoignages sous serment ont été autorisés à partir de 1696), alors que ce droit était attribué au procureur. Deux témoins du procureur étaient requis, alors qu'en pratique ceci n'était pas strictement exigé. Le juge avait un rôle actif, examinait les témoins et les défendeurs, et instruisait le jury. »

Hermione ne pouvait donc se défendre seule contre les accusations de haute trahison de Léonte, c'est Paulina qui prend sa défense, acte courageux qui enfreint non seulement les instructions de Léonte, mais également les règles de procédure pénale qui semblent avoir été en vigueur en Angleterre au moment où la pièce a été écrite. La visite de Paulina à Hermione en prison qui enfreint les ordres de Léonte, lui permet par ailleurs d'apprendre que cette dernière a donné naissance à une petite fille, Perdita. Paulina, affirmant que *« la tâche revient à une femme »*⁴⁴², décide de prendre l'enfant pour le montrer à Léonte, espérant l'attendrir et le persuader de l'innocence d'Hermione. Mais Léonte est intransigeant, il nie la paternité de Perdita, persuadé qu'elle est le fruit du rapport adultérin entre Hermione et Polixène, et ordonne à Antigonus, l'époux de Paulina, de l'abandonner dans un village lointain.

Contrairement à sa femme, Antigonus manifeste une obéissance totale aux ordres de Léonte, il accepte de prendre Perdita et de l'abandonner dans un lieu désert, et sera par la suite dévoré par un ours. B.J et Mary Sokol considèrent que le sort qui a été réservé à Antigonus équivaut à une sanction imaginée par Shakespeare face à ce meurtre présumé

⁴⁴¹ B.J et Mary Sokol, op.cit., v. sous "Treason", p. 371: *« Defendants and their witnesses were not allowed to give sworn evidence (sworn defence witnesses were first allowed from 1696), although the prosecution could. Two prosecution witnesses were required, although in practice this was not always strictly applied. The judge took an active role, examining witnesses and the defendant, and instructed the jury »*.

⁴⁴² CH 2.2.35: *"The office/Becomes a woman best."*

de Perdita, l'infanticide constituant un acte rare et choquant, très peu répandu à l'époque (l'abandon de Perdita est d'ailleurs assimilé par Hermione au meurtre de sa fille⁴⁴³)⁴⁴⁴ :

« Un autre acte qui aurait été aux frontières de la qualification du 'meurtre', était l'infanticide. L'assassinat des enfants dans *Macbeth* et *Richard III* est équivalent à un meurtre, mais le massacre de nouveaux nés imaginé dans *Macbeth* 1.7.54-9 et 4.1.30-1, et l'abandon de Perdita n'y étaient peut-être pas assimilables. Antigonus semble avoir été puni pour avoir abandonné Perdita, alors qu'il laisse de l'argent et une note disant 'Petite fleur, / Le sort soit avec toi ! Voici ta couche. Et là ! » (CH 3.3.45) ; La reine Hermione a qualifié l'abandon de Perdita de 'meurtre' : 'Et ma troisième joie, / Née sous la pire étoile, on l'arrache à mon sein, / Le lait de l'innocence dans sa bouche innocente, / Pour être assassinée (WT 3.2.97-100)'. En 1610, ce péché aurait été particulièrement choquant (nous rappelons à ce titre la réplique de Lady Macbeth, 'décerveler [mon bébé]' (*Macbeth* 1.7.58)). Car, même si les statistiques sont certainement difficiles à confirmer, et un certain nombre de cas de mortalité infantile auraient pu être l'œuvre d'un accident, selon Laslett, 1983, p 174, le taux d'infanticide en 1610 à Londres était très réduit, soit un taux de 3 pour 100,000. »

Antigonus ira même jusqu'à affirmer, au moment où il abandonne Perdita, qu'elle serait selon lui une « *bâtarde* », s'alignant ainsi aux accusations infondées d'adultère émises par Léonte contre Hermione⁴⁴⁵ :

⁴⁴³ "(...) My third comfort, /Starred most unluckily, is from my breast,/The innocent milk in it most innocent mouth,/Haled out to murder (...)" (CH 3.2.95-8)

⁴⁴⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 236: "Another deed on the fringe of murder was infanticide, as noted above. The killing of actual children in *Macbeth* and *Richard III* is murder, but the slaughter of newborn infants imagined in *Macbeth* 1.7.54-9 and 4.1.30-1 and the exposure of infant Perdita might not have been seen in the same light. Antigonus seems punished for exposing Perdita, although he leaves money and a scroll with her, saying 'Blossom, speed thee well!' (WT 3.3.45); Queen Hermione has called the ill-treatment of baby Perdita a 'murder': My third comfort, /Starred most unluckily, is from my breast,/The innocent milk in it most innocent mouth,/Haled out to murder. In 1610 this sinful act may have been especially shocking (in common with Lady Macbeth's resolve to 'dashed the brains out' (*Macbeth* 1.7.58)). For, although statistics are undoubtedly hard to confirm, and some infant mortality may be non-accidental, according to Laslett, 1983, p 174, the rate of infanticide in 1610 in London was at the vanishingly small level of about 3 per 100,000."

⁴⁴⁵ Texte original en anglais: "Antigonus. – (...) Dreams are but toys,/Yet for this once, yea, superstitiously,/I will be squared by this. I do believe/Hermione hath suffered death, and that/Apollo would – this being indeed

ANTIGONUS. – « (...) Je suis persuadé qu'Hermione
 A été mise à mort, qu'Apollon a voulu
 Que cet enfant – vraiment issu de Polixène –
 Fut déposée ici, pour survivre ou mourir,
 Dans le pays de son vrai père (...) »
 (CH 3.3.40-5)

La notion de bâtardise apparaît dans plus d'une pièce chez Shakespeare, il s'agit souvent – comme pour la sorcellerie – d'une accusation portée à l'égard de femmes désobéissantes face à l'ordre établi, dont le sort est d'être punies, notamment à travers l'interdiction de succéder à leurs parents. En effet, comme B.J et Mary Sokol le rappellent, le bâtard était l'enfant illégitime, né hors mariage, et selon les règles de la *common law*, l'enfant illégitime était frappé d'une interdiction de succéder ⁴⁴⁶ :

« Un bâtard était un enfant illégitime. Selon la loi canonique, les parents étaient considérés comme ayant péché en ayant conçu un enfant hors mariage et devaient être punis. Une partie de la punition incombait à l'enfant, car le statut de bâtardise conférait certaines incapacités civiles (...) Selon la common law, et à travers une fiction juridique, un enfant illégitime était considéré filius nullius, c'est-à-dire l'enfant de personne. Au 12eme siècle, Glanvill a écrit que cela signifiait que l'enfant ne jouissait d'aucun droit de succession, les bâtards ne pouvant hériter de la propriété immobilière provenant de l'un ou l'autre des deux parents. Et les enfants illégitimes n'avaient pas d'héritiers à part les enfants auxquels ils auraient eux-mêmes donné naissance. Aucun autre héritier ne

the issue/ Of King Polixenes – it should here be laid,/Either for life or death, upon the earth/Of its right father. Blossom, speed thee well!"

⁴⁴⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 23-4: "A bastard was an illegitimate child. Under canon law the parents had sinned by conceiving a child outside a marriage and should be punished. Part of the punishment fell on the child, because the status of bastardy conferred certain civil disabilities (...) At common law, by a legal fiction, an illegitimate child was filius nullius, the child of no one. In the twelfth century Glanvill wrote that this meant he or she had no rights of inheritance, so bastards could not inherit real property (land), from either parent and themselves had no heirs except those born of their body; no collateral heirs could inherit from them. Apart from these disabilities the common law considered bastard had the same rights at law as any free person."

pouvait leur succéder. A part ces incapacités, la common law considérait que le bâtard avait les mêmes droits que toute autre personne libre. »

Perdita pouvait-elle être considérée au regard de la loi de l'époque comme un enfant « bâtard » comme le prétend Antigonus ? La loi canonique et la *common law* ne s'accordaient pas sur toutes les questions relatives à la bâtardise, et un conflit a eu lieu entre les deux juridictions notamment quant aux conséquences d'une telle qualification⁴⁴⁷. Si la succession en matière immobilière relevait en principe de la compétence des tribunaux de *common law*, le conflit principal entre les deux juridictions tenait à la différence des critères retenus pour qualifier un enfant de « bâtard » lorsqu'un mariage avait lieu après la naissance, ou en cas d'adultère. Léonte accuse Hermione d'adultère et refuse de reconnaître la paternité de Perdita, considérant qu'elle serait le fruit de la relation adultère avec Polixène. Selon la loi anglaise de l'époque – et même si on pose l'hypothèse que les accusations d'adultère émises par Léonte contre sa femme étaient vérifiées – il n'est pas sûr que Perdita aurait été considérée comme un enfant illégitime car adultérin.

En effet, la loi canonique et la *common law* posaient des conditions divergentes en la matière, la première considérait que l'enfant adultérin serait nécessairement illégitime, alors que la deuxième avait préconisé une méthode connue sous le nom de « *four seas* » ou « les quatre mers ». Selon cette méthode, si le père était présent ou du moins *aurait pu être présent* au moment de la conception de l'enfant, cela suffisait pour rejeter

⁴⁴⁷ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 24: "*Treatment of the illegitimate child led to a conflict between Church and common law courts. Disputes about the validity of a marriage, and the punishment of marital and sexual offences were heard in the Church courts, but any disputed inheritance of real property was determined by the common law courts. So, in theory, questions of bastardy were referred to the Church courts for a bishop's certificate of legitimacy in much the same way as questions about the validity of a marriage (...) If the bishop's decision on legitimacy resulted in disputed claims to the inheritance of real property, these claims had to be heard in the king's common law courts. The problem was that the common law and canon law applied different rules to determine illegitimate status, which could have substantial effect on the outcome of arguments about the inheritance of real property. The main cause of dispute between Church and common law courts concerned the particular circumstance known as 'special bastardy'. Here a child was born and the parents married subsequently. Under canon law a subsequent marriage legitimized a child, but the common law did not accept this, holding such a child still illegitimate and therefore incapable of inheriting real property (...)*"

l'accusation d'illégitimité de l'enfant. Cette règle est demeurée en vigueur jusqu'en 1732, bien après la rédaction du *Conte d'Hiver*, ce qui signifie que selon la loi de l'époque, il n'est pas sûr que Perdita, même si elle était issue d'une relation adultère tel que le prétend Léonte, aurait été considérée comme un enfant illégitime ou « bâtard » avec les conséquences qui en découlent ⁴⁴⁸ :

« La loi canonique a qualifié de bâtards les enfants nés d'une relation adultère, alors que la common law posait une forte présomption allant à l'encontre de la qualification d'illégitime à un enfant né d'une femme mariée. Selon la common law, par exemple, si un mari était en France au moment où la conception aurait dû avoir lieu, l'enfant était considéré légitime (le mari ayant pu naviguer et rentrer chez lui durant la nuit (...)). Cette interprétation a ensuite évolué vers le test des 'quatre mers', selon lequel l'enfant serait considéré légitime, tant que le mari n'était pas impotent, et qu'il se trouvait au royaume à n'importe quel moment durant la grossesse (...) Ce test a été utilisé jusqu'en 1732, puis abandonné car 'absolument insensé' (...) »

Perdita est donc injustement reléguée au rang de bâtarde, abandonnée à son sort et déshéritée des biens du royaume⁴⁴⁹. Malgré cette dégradation de son statut, Perdita parvient à séduire et épouser un prince, Florizel, fils de Polixène, tournure inattendue, surtout à comparer avec la situation des personnes reléguées au rang de la bâtardise de

⁴⁴⁸ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 25: "Canon law bastardized children born from an adulterous relationship, but the common law had a strong presumption against a finding of illegitimacy for a child born to a married woman. In common law, for example, if a husband was in France at the time when conception might have taken place then the child was held to be legitimate (the husband could have sailed home at night – Helmholz, 1969, p 370). This evolved into the 'four seas' test which held that as long as the husband was not impotent and he was in the kingdom at any time at all during the pregnancy then the child was legitimate (see Keeton, 1930, pp 1-7). The rule was quaintly expressed in a case reported in a Year Book in 1406 as 'Whosoever bullet my cow, the calf is mine' (Keeton, 1930, p 7; Helmholz, 1969, p 370). The four seas test was used until 1732 and then abandoned 'on account of its absolute nonsense' (quoted *ibid*)".

⁴⁴⁹ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 29-30: "There are hints in WT that Perdita's alleged bastardy might make her more than usually available as a prince's concubine. This is expressed crudely in the source, Greene's *Pandosto*, but only insinuated in WT. Baby Perdita's beauty causes even a country Shepherd to suppose her birth to have been due to an illicit court-intrigue: 'Though I am not bookish, yet I can read 'waiting-gentlewoman' in the scape' (WT 3.3.70-1). Her bastardy is accepted by Antigonus (3.3.42-5), and note is taken of the likelihood she has had higher origins than her station by Polixenes (4.4.156-9) and Camillo (4.4.578-9)".

l'époque. Cet avantage tiendrait à sa beauté, mais également à l'éloquence et à l'intelligence de Perdita, reconnues par Camillo et même Polixène :

POLIXENE (à Camillo). – « *C'est bien la plus jolie roturière qui ait
Jamais couru sur l'herbe. Ses gestes, son aspect,
Tout fait sentir je ne sais quoi de plus grand qu'elle,
Trop noble pour ce lieu.* »⁴⁵⁰
(CH 4.4.156-9)

CAMILLO. – « *Je ne puis regretter
Qu'on ne l'ait pas instruite, car elle peut en apprendre
A la plupart des maîtres.* »⁴⁵¹
(CH 4.4.559-561)

Il est intéressant de noter à ce titre qu'interdire aux héritiers masculins accusés de bâtardise de succéder à leurs parents constituait une tâche bien plus difficile à réaliser que celle d'interdire l'héritage aux femmes. B.J et Mary Sokol rappellent que dans la majorité des pièces de Shakespeare, ce sont les femmes récalcitrantes à l'autorité parentale qui sont frappées de cette sanction, et qu'à part *Le Roi Lear*, les pièces de Shakespeare ne contiennent pas en général de situation où c'est un fils qui est menacé d'être privé de la succession de ses parents ⁴⁵² :

⁴⁵⁰ Texte original en anglais: *Polixenes (to Camillo).* – “*This is the prettiest low-born lass that ever/Ran on the greensward. Nothing she does or seems/But smacks of something greater than herself,/Too noble for this place.*”

⁴⁵¹ Texte original en anglais: “*I cannot say 'tis pity/She lacks instructions, for she seems a mistress/To most that teach.*”

⁴⁵² B.J et Mary Sokol, op.cit., p 78-9: “*Aside from royalty, several heirs presumptive are disinherited in Shakespeare plays; most are recalcitrant daughters. Thus the old Athenian father angry that Timon of Athen's mere servant is courting his only child threatens to disinherit her (...) Old Capulet would also impose his marriage choice on Juliet, or else he will disinherit her (...) For similar reasons, old Egeus in a Midsummer's Night Dream 1.1.44 threatens to kill his daughter and sole heir, an extreme form of disinheritance. The Duke of Milan in The Two Gentlemen of Verona 3.1.68-79 pretends to threaten his female heir presumptive similarly, saying he will take a new wife, and thereby may get a son (...) Unless a father chose to make an inter vivos gift of all he possessed (and even then in many cases as alienation of land was not always possible), in England before the 1540 statute of wills disinheritance of a male heir was not easily achieved. Gloucester does attempt to disinherit Edgar (...), but a father's deathbed will disinheriting a male heir is declared invalid by King John (...) Disinheritance unless she obey the rule of the*

« A part la royauté, plusieurs héritiers présumés sont déshérités dans les pièces de Shakespeare ; la plupart sont des filles récalcitrantes qui s'opposent à la décision des parents. Le vieux père Athénien, en colère avec le servent de Timon d'Athènes qui séduit sa fille unique, menace de la déshériter (...) Le vieux Capulet imposerait son choix de mariage à Juliette, sinon elle serait déshéritée (...) Pour des raisons similaires, le vieux Egeus dans *Le songe d'une nuit d'été* 1.1.44 menace de tuer sa fille et sa seule héritière, ce qui constitue une forme extrême de déshéritement. Le duc de Milan dans *Les deux gentilshommes de Vérone* 3.1.68-79 prétend menacer son héritière présumée, en affirmant qu'il épouserait une nouvelle femme et pourrait donc avoir un fils héritier (...) A moins qu'un père choisisse de faire une donation entre vivants de tout ce qu'il possède (...), en Angleterre avant la loi de 1540, déshériter un héritier homme n'était pas facilement réalisé. Gloucester tente de déshériter Edgar (...), mais le testament rédigé sur lit de mort d'un père déshéritant un héritier homme est déclaré invalide par le Roi John (...) L'incapacité de succéder, à moins qu'elle obéisse à la loi du test des cassettes, est également menacée du moins dans l'apparence par les conditions posées dans le testament de Portia, lesquelles sont probablement illégales selon la loi anglaise (...) »

Dans *Le Conte d'Hiver*, Florizel est menacé par son père, le roi Polixène, d'être déshérité s'il épousait Perdita sans son consentement. Il s'agit donc d'une des rares pièces de Shakespeare où la menace de l'interdiction de succéder est formulée par l'autorité parentale contre un héritier masculin, pour le dissuader d'épouser la femme qu'il aime⁴⁵³ :

POLIXENE (A Florizel). – « Toi, jeune sot,
Si j'apprenais jamais que tu soupîres encore
De ne plus voir cette amusette, ce que j'entends
Que tu ne fasses plus, nous te déshéritons,
Tu n'es plus notre sang, non plus notre parent,

casket test is also seemingly threatened by the peculiar conditions of Portia's father's will, which are probably invalid (or would be in English law (...))"

⁴⁵³ Texte original en anglais: "Polixenes (To Florizel). – For thee, fond boy,/If I may ever know thou dost but sigh/That thou no more shall see this knack, as never/I mean thou shalt, we'll bar thee from succession,/Not hold thee of our blood, no, not our kin,/Farre than Deucalion off. Mark thou my words./Follow us to the court".

Même au-delà de Deucalion. Prends-en bonne note !

Et suis-nous à la cour. »

(CH 4.4.405-410)

Florizel, fort de l'amour de Perdita, accepte le sort que lui réserve son père ainsi que le prix à payer pour son union avec celle qu'il aime, ce qui annonce d'une certaine manière l'évolution de la pièce vers la vie et l'amour ⁴⁵⁴ :

FLORIZEL. – « (...) *Mon père rayez-moi de votre succession,*

J'hérite de mon amour ! »

(CH 4.4.458-9)

Perdita fait donc partie de ces femmes injustement dénigrées et déshéritées par leur père que l'on retrouve dans certaines des pièces de Shakespeare comme par exemple dans *Timon d'Athènes*, *Romeo et Juliette*, *Le songe d'une nuit d'été* et *Les deux gentilshommes de Vérone*. Dans *Le Conte d'Hiver*, Perdita, comme Paulina, tient une place particulièrement importante dans le déroulement des événements en faveur d'un rétablissement de l'ordre à Sicile. L'attitude et les discours d'une bonne partie des personnages masculins sont, en revanche, peu louables, Antigonus par exemple, non seulement accepte la qualification de bâtardise de Perdita que Léonte lui attribue, mais en plus, il va jusqu'à menacer ses propres filles de leur faire payer le prix si jamais il apprend qu'elles auraient, comme Hermione, commis le crime d'adultère ⁴⁵⁵ :

ANTIGONUS (à Léonte). – *C'est pour vous, non pour nous-mêmes, que nous parlons.*

Vous êtes abusé, et par quelque intrigant

Qui en sera damné. Le scélérat, si je savais son nom –

Il connaîtrait l'enfer ! Si la reine a failli

⁴⁵⁴ Texte original en anglais: "Florizel . – (...) *From my succession wipe, father! I/Am heir to my affection.*"

⁴⁵⁵ Texte original en anglais: "Antigonus (to Leontes). – *It is for you we speak, not for ourselves./You are abused, and by some putter-on/That will be damned for't. Would I knew the villain –/I would land-damn him. Be she honoured-flawed –/I have three daughters; the eldest is eleven;/The second and the third nine and some five;/If this prove true, they'll pay for't. By mine honour,/I'll geld 'em all. Fourteen they shall not see,/To bring false generations. They are co-heirs,/And I had rather glib myself than they/Should not produce fair issue.*"

*A l'honneur – j'ai trois filles : la première a onze ans,
 La deuxième neuf, et la troisième à peu près cinq.
 Si c'est prouvé, elles paieront. Sur mon honneur,
 Je les châtrerai toutes. Avant leur quatorze ans,
 Pour ne pas faire de bâtards. Elles sont cohéritières ;
 Si elles ne devaient pas faire d'enfants légitimes,
 J'aimerais mieux me châtrer. »*
 (CH 2.1.142-152)

Contrairement à son époux, Paulina s'oppose violemment à l'injustice de Léonte à l'égard de sa fille Perdita, affronte Léonte et ses servants et révèle son autorité et son refus de se soumettre aux ordres injustes du monarque, au point où Léonte s'insurge contre son époux, Antigonus, « *What, canst not rule her ?* », « *Vous êtes incapable de la dompter ?* »⁴⁵⁶, et dans sa réponse, Paulina n'hésite pas à se montrer désobéissante face à l'injustice du prince ⁴⁵⁷ :

*« En toute chose honnête j'obéis. Mais ici,
 A moins qu'il n'utilise le même moyen que vous –
 Et me mette en prison pour un acte d'honneur – croyez-moi,
 Je n'obéirai pas. »*
 (CH 2.3.47-50)

Consciente de la gravité des actes commis par Léonte, Paulina ne craint pas la désobéissance et l'insoumission aux hommes les plus puissants de la Cour. Ses propos et répliques sont parmi les plus mémorables de la pièce ⁴⁵⁸, son seul et unique but étant

⁴⁵⁶ CH 2.2.47. La traduction française dans l'édition *Bouquins* traduit le mot « *rule* » par « obéis ». Il m'a cependant semble que « *rule* » sous-entend un terme plus évocateur que l'obéissance et j'ai donc opté pour une traduction libre de cette réplique.

⁴⁵⁷ Texte original en anglais: "*Paulina. – From all dishonesty he can. In this,/Unless he take the course that you have done –/Commit me for committing honour – trust it,/He shall not rule me.*"

⁴⁵⁸ Texte original en anglais: "*Leontes (to Lords). – Force her hence./Paulina. – Let him that makes but trifles of his eyes/First hand me. On mine own accord, I'll off./But first I'll do my errand. The good Queen – /For she is good – hath brought you forth a daughter –/Here 'tis – commends it to your blessing.*"

de tenter de persuader Léonte de rétracter sa décision à l'encontre d'Hermione et de prendre conscience de son erreur et de la gravité des conséquences qui en découleront.

Les femmes tiennent donc le rôle principal dans *Le Conte d'Hiver*, leur autorité et la justesse de leur jugement sont mises en relief à travers leur désobéissance et leur obstination à se rebeller contre les décisions injustes et les comportements des hommes représentant des figures de pouvoir. Cette force et cette autorité sont néanmoins perçues et assimilées par les hommes détenant le pouvoir à un concept qui était à l'époque répandu en Europe, celui de la sorcellerie. Léonte est incapable de répondre aux critiques de Paulina, qui déclenchent chez lui une réaction de peur et de crainte⁴⁵⁹, il souhaite par tous les moyens éloigner cette « sorcière »⁴⁶⁰ et la réduire au silence.

Le terme « sorcière » apparaît pour la première fois à l'acte 2, Léonte accusant Paulina d'être une « *mankind witch* »⁴⁶¹, qui veut dire littéralement « *sorcière virile* »⁴⁶², lorsqu'elle lui montre Perdita pour la première fois, dans une tentative vaine de l'attendrir. Dans la même réplique, Léonte qualifie Paulina d'« entremetteuse », la puissance et l'autorité d'une femme équivalant donc pour lui à un acte honteux et répréhensible⁴⁶³ :

LEONTE. – « *Dehors,*
[Virile] Sorcière ! Un vrai dragon ! Qu'on la chasse ! A la porte ! –
C'est une entremetteuse des plus intrigantes. »
(CH 2.3.68-70)

⁴⁵⁹ Il affirme notamment qu'Antigonus « *a peur de sa femme* » (« *He dreads his wife* », II.3.81), propos humiliants pour Antigonus, qui montrent néanmoins l'état d'âme de Léonte.

⁴⁶⁰ 3.2.69.

⁴⁶¹ CH 2.3.68-9.

⁴⁶² Selon l'édition Bouquins, l'adjectif « *virile* » s'employait pour les Amazones.

⁴⁶³ Texte original en anglais; "*Leontes. – Out!/A mankind witch! Hence with her, out o'door –/A most intelligent bawd.*" J'ai mis le mot "virile" entre crochets car l'édition Bouquins, de laquelle j'ai tiré les traductions en français, explique dans la note en bas de page que le mot « *mankind* » signifie « virile » sans pour autant mettre le mot dans la réplique. J'ai choisi de l'ajouter, l'usage de ce mot par Léonte exprimant son indignation face à la puissance de Paulina.

L'attitude de révolte et de bon sens de Paulina est retournée contre elle, c'est celle qui est le plus souvent accusée par le monarque de sorcellerie. Léonte lui répète à maintes reprises qu'elle mérite d'être condamnée au bûcher pour hérésie, mais les réponses de Paulina à ces accusations sont remarquables de puissance et de bon sens ⁴⁶⁴ :

LEONTES (à Paulina). – « *Tu seras brulée vive !* »

PAULINA. – *Je m'en moque.*

L'hérétique sera qui aura mis le feu,

Pas la brûlée (...) »

(CH 2.3.113-6)

A côté du duel Léonte et Paulina, c'est Polixène qui accuse Perdita – avant d'apprendre à la fin de la pièce qu'elle est la fille du roi Léonte – d'avoir ensorcelé son fils Florizel : ⁴⁶⁵

POLIXENES (A Perdita). – « *Et toi, gracieux brin*

De parfaite sorcellerie, qui, bien sûr, dois savoir

A quel royal nigaud tu as affaire (...)

Je ferai griffer de ronces ta beauté ; tu seras plus

Vilaine encore que ton état ».

(CH 4.4.401-4)

Et un peu plus loin ⁴⁶⁶ :

« *Et vous, enchanteresse,*

Bien digne d'un berger – et aussi de celui

Qui se rend, si notre honneur n'était en question,

⁴⁶⁴ Leontes. – “*I’ll ha’ thee burnt./Paulina. – I care not./It is an heretic that makes the fire,/Not she which burns in’t (...)*”

⁴⁶⁵ Texte original en anglais: “*Polixenes (To Perdita). – And thou, fresh piece/Of excellent witchcraft, who of force must know/The royal fool thou cop’st with (...) I’ll have thy beauty scratched with briers and made/More homely than thy state.*”

⁴⁶⁶ Texte original en anglais: “*And you, enchantment,/Worthy enough a herdsman – yea, him too,/That makes himself, but for our honour therein,/Unworthy thee – if ever henceforth thou/These rural latches to his entrance open,/Or hoop his body more with thy embraces,/I will devise a death as cruel for thee/As thou art tender to’t.*”

*Indigne d'être à toi – si jamais désormais
 Tu soulèves pour lui ces rustiques loquets,
 Ou encercle son corps de nouvelles étreintes,
 J'inventerai pour toi une mort aussi dure
 Que tu es délicate.*
 (CH 4.4.412-9)

Par ailleurs, certaines répliques venant des femmes font elles-mêmes référence à des comportements associés à la sorcellerie, comme celui de voler et se réunir entre elles. Comme exemple, Paulina, à la fin de la pièce, ayant perdu son mari Antigonus, se compare à « *une vieille tourterelle, / Je vais voler vers quelque branche morte, et là / Je pleurerai jusqu'à ma mort mon compagnon / Que je ne verrai plus.* »⁴⁶⁷

Il est possible de poser la question de savoir si les accusations de sorcellerie faites par Léonte contre Paulina étaient légalement possibles. Marianne Kimura pose cette question dans son article qui s'intitule « *Witchcraft and the Winter's Tale* »⁴⁶⁸, et confirme selon elle la probabilité de cette accusation ⁴⁶⁹ :

« L'accusation faite par Léonte contre Paulina était historiquement et légalement possible, et sa menace de la tuer sur le bûcher, une menace réelle, puisque la punition de la sorcellerie était justement le bûcher (la confession pouvait alléger la peine pour que la mort soit plus clément, en étranglant l'accusé(e) avant le bûcher. Les sorcières qui maintenaient leur innocence étaient brûlées vivantes.) »

⁴⁶⁷ Texte original en anglais: "Paulina. – (...) I an old turtle,/Will wing ,e to some withered bough, and there/My mate, that's never to be found again,/Lament till I am lost."

⁴⁶⁸ Marianne Kimura, « Witchcraft and The Winter's Tale », September 2020. En ligne: https://www.researchgate.net/publication/344213133_Witchcraft_and_The_Winter's_Tale_Shakespeare_predicts_the_resurgence_of_witchcraft.

⁴⁶⁹ op.cit., p.2: "Leontes' accusation of Paulina was historically and legally possible and his threat to have her burned was a real threat since the punishment for witchcraft was being burned at the stake. (Confession would ensure a merciful death: strangulation before being burned the stake. Those witches who maintained that they were innocent were burned alive.)"

Cette affirmation de Marianne Kimura semble cependant être contestable puisque comme nous le verrons dans la seconde sous-partie, les lois anglaises sur la sorcellerie n'étaient pas aussi sévères que celles qui étaient en vigueur dans les pays voisins, et leur application n'intervenait que rarement. Par ailleurs, la sanction de l'hérésie, être brûlée au bûcher, était généralement rare dans l'Angleterre de Shakespeare, même si elle a parfois eu lieu jusqu'à la fin du 17^{ème} siècle ⁴⁷⁰ :

« En réalité, brûler une personne accusée d'hérésie était rare dans l'Angleterre de Shakespeare, sachant que cette sanction était encore possible jusqu'en 1677. En 1612, Coke (sans succès) a avancé que l'acte proclamant cette sanction était illégal (...) Langbein, 1977, p 184, considère que les derniers hérétiques qui ont été brûlés vifs en Angleterre étaient Unitarian Bortholomew Legatt et Edward Wightman, 1612. »

Cette référence à l'hérésie et à la sanction du bûcher renvoie par ailleurs à la notion de martyr du début du 16^{ème} siècle en Angleterre, ce qui signifie que Shakespeare y fait aussi référence pour rappeler d'autres circonstances de son époque ⁴⁷¹ :

« Certaines des allusions de Shakespeare au bûcher pour hérésie pourrait rappeler le célèbre martyr du début du 16^{ème} siècle. Menacée pour avoir dit la vérité par le roi Léonte (...), Paulina proclame que le roi tyrannique est lui-même un hérétique contre la vérité, et non pas contre elle. »

Le Conte d'Hiver a été écrit à une époque où la chasse aux sorcières avait atteint son apogée en Europe. La pièce renvoie à la conjoncture du continent et à la manière dont

⁴⁷⁰ B.J et Mary Sokol, op.cit., v. sous *heresy*, p. 131-2: "In fact the burning of a heretic was rare in Shakespeare's England, although it was still possible until 1677. In 1612 Coke (unsuccessfully) argued that a writ to do so was illegal (...) Langbein, 1977, p. 184, claims that the last heretics to be burnt alive in England were the Unitarians Bortholomew Legatt and Edward Wightman, 1612."

⁴⁷¹ B.J et Mary Sokol, op.cit., p 131-2: "Some of Shakespeare's allusions to being burned alive for heresy may possibly recall the famous martyrdoms of the earlier sixteenth century. Threatened for truth-telling by King Leontes who says 'I'll ha' thee burnt', steadfast Paulina replies 'I care not. / It is an heretic that makes the fire, / Not she which burns in 't.' (WT 2.3.114-16). She thereby alleges the tyrannous king is a heretic to truth, and not herself."

les femmes, en général obstinées et insoumises à l'ordre établi, étaient accusées de sorcellerie et sanctionnées de lourdes peines.

Par ailleurs, la référence à la sorcellerie dans *Le Conte d'Hiver* s'inscrit dans un cadre plus large, qui est celui de l'intérêt porté par les penseurs contemporains de Shakespeare à l'étude des sciences occultes. Frances Yates rappelle que l'époque élisabéthaine était profondément influencée par le monde supra naturel, « *c'était un monde qui croyait aux esprits, au bien et au mal, aux fées, aux démons, aux sorcières, aux fantômes et aux magiciens.* »⁴⁷²

C'est d'ailleurs assez tôt dans le déroulement des événements de la pièce que nous percevons cette atmosphère brouillée entre les fantasmes et la réalité, les accusations de Léonte n'étant que le fruit de ses soupçons et de son imagination déchainée. C'est Hermione qui – dès le troisième acte – exprime cette frontière embrouillée entre ce qui est vrai et ce qui relève de l'imaginaire du prince, lorsque, face aux accusations de Léonte, elle se contente de lui répondre par ce qui suit⁴⁷³ :

« Sire,
Vous parlez une langue que je ne comprends pas.
Ma vie est une cible que visent vos chimères. J'en fais le sacrifice. »
(CH 3.2.76-9)

Le mot « *chimères* » ne traduit pas de manière exacte l'expression anglaise selon laquelle « *My life stands in the level of your dreams* ». Les fantasmes sont comparables au rêve, Hermione réalise qu'elle doit se défendre dans la réalité contre les rêves de Léonte. C'est donc dès le début de la pièce que le monde du rêve et des fantasmes s'insère dans le déroulement des événements, et la référence par la suite à la sorcellerie accentue l'ambiance surnaturelle, jusqu'à atteindre son point culminant à la fin de la

⁴⁷² F. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, op.cit., p. 87.

⁴⁷³ Texte original en anglais: "Sir,/You speak a language that I understand not./My life stands in the level of your dreams,/Which I'll lay down."

pièce. Paulina – assistée de ses « *puissances malignes* »⁴⁷⁴ - redonne vie à Hermione, une scène qui rappelle Pygmalion de manière directe, et dans laquelle la terminologie renvoie à la magie ⁴⁷⁵ :

PAULINA (A Léonte). – « *Vous voyez, elle bouge.*
[Hermione descend lentement]
Ne tremblez pas. Ses gestes seront tout aussi saints
Que mon invocation, vous l'entendez, est légitime.
Restez près d'elle tant qu'elle n'est pas morte à nouveau,
Sinon vous la tuez deux fois. Allons, tendez la main.
(...)
LEONTE. – *Oh ! sa main est chaude !*
Si c'est de la magie, qu'elle soit aussi licite
Que le droit de manger !
(CH 6.3.103-111)

Le Conte d'Hiver est une pièce qui se situe entre le fantastique et le réel, et la référence à la sorcellerie, bien qu'elle fasse écho à une situation sociale et juridique qui existait en Europe à l'époque, accentue ce mélange entre le réel et l'irréel, apanage des sciences occultes qui faisaient l'objet de maintes études d'éminents penseurs de l'époque de Shakespeare. Dans son article intitulé « *Witchcraft and Wonder in The Winter's Tale* », Kirby Farrell⁴⁷⁶ fait le parallèle entre la persécution que l'on infligeait aux femmes accusées de sorcellerie et son effet théâtral, les deux explorant l'interaction entre la vérité et le fantasme ⁴⁷⁷ :

⁴⁷⁴ Texte original en anglais: "(...) *I am assisted/By wicked powers.*" (CH, 5.3.90-1)

⁴⁷⁵ Texte original en anglais: "*Paulina (To Leontes). – You perceive the stirs./[Hermione slowly descends]/Start not. Her actions shall be holy as/You hear my spell is lawful. Do not shun her/Until you see her die again, for then/You kill her double. Nay, present your hand./When she was young, you wooed her. Now, in age,/Is she become the suitor?/Leontes. – O, she's warm!/If this be magic, let it be an art/Lawful as eating.*"

⁴⁷⁶ op.cit.

⁴⁷⁷ Kirby Farrell, op.cit., p 3: « *As a narrative contest, a witchcraft prosecution has much in common with theater. Both explore the interaction between truth and fantasy* ».

« D'un point de vue de la narration, la persécution de la sorcellerie a ceci en commun avec le théâtre que les deux explorent l'interaction entre la vérité et le fantasme ».

C'est donc aussi dans cet esprit-là qu'il faut aborder la question de la sorcellerie dans la pièce, car comme le rappelle F. Yates, la philosophie occulte a occupé la place la plus importante dans le courant de pensée philosophique de l'époque élisabéthaine, *« avec sa magie, sa mélancolie, sa finalité de pénétrer dans les sphères les plus profondes de la connaissance et de l'expérience scientifiques et spirituelles, sa peur des dangers qu'une telle quête suppose, et de l'opposition féroce qu'elle a reçue. »*⁴⁷⁸ Shakespeare aurait par ailleurs écrit ses pièces dans une atmosphère où ce même courant d'idées, fasciné par les sciences occultes, aurait par ailleurs contribué à la renaissance néoplatonicienne, et aurait fait l'objet de vives critiques⁴⁷⁹ :

« Shakespeare a écrit ses pièces durant la période qui s'est approximativement étendue entre la dernière décennie du seizième siècle et la première décennie du dix-septième siècle. Durant ces années-là en Europe, la renaissance néoplatonicienne et l'occultisme qu'elle supposait étaient lourdement attaqués par les forces réactionnaires, aboutissant en 1600 à la mort du philosophe hermétique Giordano Bruno, brûlé vif. »

C'est dans cette ambiance de querelle entre les penseurs occultistes et leurs opposants à l'époque élisabéthaine, que la notion de sorcellerie a pris de l'ampleur, et afin de comprendre la place qui lui est donnée par Shakespeare dans *Le Conte d'Hiver*, il est utile de rappeler cette atmosphère de tension. Shakespeare donne d'un côté un rôle

⁴⁷⁸ F. Yates, op.cit., p. 87-8: "In other words, was there a philosophy of the occult characteristic of the Renaissance which might still have been operating, with renewed vigour in the Elizabethan Renaissance? The history of such a philosophy has been the theme of the first part of this book. The second part, now beginning, connects closely with the first part, for it will argue that the dominant philosophy of the Elizabethan age was precisely the occult philosophy, with its magic, its melancholy, its aim of penetrating into profound spheres of knowledge and experience, scientific and spiritual, its fear of the dangers of such a quest, and of the fierce opposition which it encountered."

⁴⁷⁹ F. Yates, op.cit., p. 182: "Shakespeare was writing his plays in, roughly, the twenty years covered by the last decade of the sixteenth century and the first of the seventeenth. These were the years during which, in Europe, Renaissance Neoplatonism and its associated occultisms were being heavily attacked by the forces of reaction. At the turn of the century, in 1600, occurred the symbolic burning of the Hermetic philosopher, Giordano Bruno."

fondamentalement positif aux femmes accusées de sorcellerie dans *Le Conte d'Hiver*, ce qui pourrait s'interpréter comme une manière implicite pour lui de militer en faveur d'un abandon des lois sanctionnant les femmes marginales assimilées à des êtres sorciers. Mais d'un autre côté, il faut reconnaître qu'il ne fait pas de la question de la sorcellerie un élément fondamental de la résolution de l'intrigue, atténuant ainsi l'importance du recours au monde surnaturel, surtout que malgré les apparences trompeuses, la renaissance d'Hermione à la fin de la pièce n'a en réalité rien de miraculeux.

II) La réaction du monarque face à la désobéissance des femmes : la notion de sorcellerie et son contexte juridique à l'époque élisabéthaine

Trois lois principales ont été édictées en Angleterre pour régir la sorcellerie, il s'agissait d'Actes du Parlement, édictés respectivement en 1542, 1563 et 1604. La sanction prévue a été renforcée dans le troisième et dernier Acte, et y a été rendue plus sévère que dans les deux premiers Actes. Le troisième Acte est demeuré en vigueur jusqu'en 1736, ce qui signifie que *Le Conte d'Hiver* a été écrit dans le contexte de ce dernier Acte⁴⁸⁰ :

« La chasse aux sorcières en Europe a atteint son apogée entre 1580 et 1630, et plus spécifiquement en Angleterre, la persécution des sorcières a été légalisée dans trois Actes parlementaires passés en 1542, 1563 et 1604. Le dernier, l'Acte contre la conjuration et la sorcellerie, aurait 'introduit la peine de mort comme sanction pour des actes de sorcellerie, dans l'absence de tout dommage infligé aux personnes ou aux choses' (Federici, 166). »

L'Acte Parlementaire de 1604 prévoyait en effet deux catégories de sorcellerie, des actes graves passibles de la peine de mort (tels que « *la conjuration d'esprits malins, le pillage de tombes, causer la mort ou la souffrance physique* ») et des actes moins graves (tels

⁴⁸⁰ Marianne Kimura, op.cit., p.1-2: "Witch-hunting in Europe reached its peak between 1580 and 1630, and specifically in England the persecution of witches was legalized by three Acts of Parliament passed in 1542, 1563 and 1604. The last one, The Act Against Conjuratation and Witchcraft, 'introduced the death penalty as a punishment for witchcraft even in the absence of any damage inflicted upon persons and things' (Federici, 166)."

que « *provoquer 'l'amour infidèle' ou détruire le bétail et les biens* »), sanctionnés moins sévèrement, mais dans les deux cas, l'emprisonnement semble avoir été fatal vu les conditions d'incarcération des femmes accusés de sorcellerie. Selon B.J et Mary Sokol, « *là où la peine de mort était imposée dans l'Acte de 1604, elle était exécutée par pendaison, les accusées n'étant pas brûlées au bûcher, à moins qu'un acte de trahison n'ait également été commis (...) En théorie, les femmes mariées qui auraient trahi leur mari 'souverain' pouvaient également être envoyées au bûcher.* »⁴⁸¹ L'acte de trahison (objet de l'une des accusations faites par Léonte contre Hermione) avait donc pour effet d'aggraver la sévérité de la sanction, les femmes accusées de sorcellerie et de trahison devant désormais subir la mort au bûcher. Mais B.J et Mary Sokol précisent que « *Ni les hommes ni les femmes sorciers ou sorcières n'ont été brûlés dans l'Angleterre de Shakespeare, alors même que ce sort a été réservé aux femmes accusées à la fois de de sorcellerie et de trahison envers le 'souverain'.* »

L'application de la loi prévoyant de telles sanctions était en réalité bien moins stricte en Angleterre que dans d'autres pays d'Europe. La sorcellerie et la chasse aux sorcières semblent en effet ne pas avoir pris la même ampleur en Angleterre que dans les pays voisins d'Europe ⁴⁸² :

⁴⁸¹ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 421: « *The 1604 Act divided witchcraft offences into two categories. The more serious offences, which included conjurations of evil spirits, grave-robbing and causing death or physical harm to people by sorcery, were classified as felonies, punishable by death. The grave-robbing offence had not appeared in earlier Acts. Not only the witch, but also his or her 'Aydersm Abettors and Councillors' were to be treated as felons. Wherever the death penalty was imposed by the 1604 Act it was to be carried out by hanging, not by burning, unless treason had also been committed. Neither male nor female witches were burnt in Shakespeare's England, although this remained the fate for female witches convicted of being traitors to the 'sovereign'. In theory, married women traitorous to their 'sovereign' husbands, could also be burnt (...) The lesser witchcraft offences which included provoking 'unlawful love' and destroying cattle and goods, were punished with one year's imprisonment and a public pillory to last six hours every quarter in a market square or fair, accompanied by open confession of the offence. Imprisonment, however, was often fatal due to unhealthful conditions. Those convicted a second time of a lesser witchcraft offence were to suffer 'Pains of Death as a Felon or Felons'.* »

⁴⁸² B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 421: « *In both statutory provisions and judicial practice the persecution of witches in England during Shakespeare's lifetime was much milder than in many other parts of contemporary Europe. The 1604 Act of Parliament against witchcraft, 1 Jac. I, c.12, replaced 5 Eliz., c.16, and stood until repealed in 1736. Although this act was more severe than the earlier statutes of 1542 and 1563, its severity fell far short of many early modern continental laws.* »

« Que ce soit dans les dispositions législatives ou dans la pratique judiciaire, la persécution des sorcières en Angleterre à l'époque de Shakespeare était bien plus légère que dans beaucoup d'autres parties de l'Europe contemporaine. L'Acte Parlementaire de 1604 sanctionnant la sorcellerie, (...) est resté en vigueur jusqu'en 1736. Bien que cet acte soit bien plus sévère que les lois antérieures de 1542 et 1563, sa sévérité demeurait moins importante que celle prévue par la plupart des lois modernes en région continentale. »

Cette relative indulgence était justifiée par plusieurs raisons qui méritent d'être rapportées :

- D'abord, et contrairement à d'autres pays voisins, l'exécution des lois relatives à la sorcellerie semble avoir connue peu d'illustrations en Angleterre, car la majorité des accusations étaient rejetées par les tribunaux. Par ailleurs, les moyens utilisés pour extraire les preuves à l'appui des accusations étaient moins violentes qu'ailleurs en Europe, comme en Ecosse, en France ou en Allemagne. Cette situation s'expliquait notamment par des raisons économiques, les actes de 1542 et de 1604 en Angleterre ayant interdit la saisie des biens des femmes condamnées ⁴⁸³ :

« A part les années 1640 qui ont connu une brève montée des accusations et des persécutions en matière de sorcellerie en Angleterre, la chasse aux sorcières la plus importante a réellement eu lieu au début de l'époque moderne en Allemagne, en France ou en Italie. Ceci serait dû en partie au fait que les Actes Parlementaires de 1542 et 1604 en Angleterre interdisaient expressément la saisie des biens des

⁴⁸³ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 422: "Actual prosecutions for witchcraft in English courts in Shakespeare's time were relatively infrequent, and there was a high rate of acquittal. 'Confessions' were not extracted by torture (although they were in Scotland). There was a brief spate of increased prosecutions in England in the 1640s, but there was never a great witch-hunt like those in early modern Germany, France or Italy. Possibly this was because the English statutes of 1542 and 1604 both specifically disallowed forfeiture of the property of executed witches, so eliminating the economic motive of some professional witch-hunters as seen on the continent; the death sentence in most cases included a proviso: 'saving to the Wife of such Person as shall offend in any Thing contrary to this Act her Title of Dower; and also the Heir and Successor of such Person, his or their titles of Inheritance, Succession or other Rights as though no such Attainder of the Ancestor or Predecessor had been made.'"

sorcières condamnées à mort, ce qui aurait ôté la motivation économique de certains chasseurs de sorcières professionnels présents sur le continent ; la sentence de mort dans la plupart des cas contenait une condition : 'à condition que l'épouse de cette personne ne perde en aucun cas, et contrairement à ce qui serait stipulé dans cet acte, son droit à la dot ; et de même, les héritiers et ayant-droits successoraux de cette personne, son ou bien ses titres de propriété en succession, ne soient atteints. »

- Par ailleurs, il semble que même les rares persécutions en Angleterre aient généralement omis de faire référence à une superstition maléfique ou à un pacte démoniaque, ce qui indique que ce critère était rarement retenu contre les accusées ⁴⁸⁴ :

« (...) Tandis que l'Acte de Sorcellerie datant de 1604 a prohibé pour la première fois le pacte avec le diable, il n'y avait pas réellement de 'référence dans un procès en Angleterre à un pacte oral avec le diable... qui ait été enregistré avant 1612' et aucune référence n'avait été faite à un pacte écrit avant les années 1640 (...)»

Si les tribunaux anglais ne retenaient pas le critère de la superstition maléfique pour condamner les femmes accusées sur la base des lois en vigueur, c'est aussi parce que l'opinion publique anglaise n'avait pas souscrit à l'idée que ces femmes étaient dangereuses ou démoniaques, et ce contrairement aux sociétés voisines européennes. Comme le rappelle Marianna Kimura dans l'article précité, le mot « sorcière » avait une connotation effrayante pour beaucoup de personnes en Europe. Dans l'imaginaire collectif européen, les sorcières représentaient des

⁴⁸⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.425 : *“Although the 1604 Witchcraft Act for the first time outlawed diabolical compacts, there was ‘no reference in [an English] trial to an oral compact with the Devil... recorded before 1612’ and none to a written compact before the 1640s (Thomas, K., 1978, p 528).”*

créatures laides et vieilles,⁴⁸⁵ volant sur leurs balais pour se réunir et se livrer ensemble à des rites sataniques et obscènes⁴⁸⁶.

Cependant, il semble que l'imaginaire collectif en Angleterre n'ait pas suivi aveuglément la tendance prévalant dans d'autres pays d'Europe, selon laquelle ces femmes seraient réellement assistées d'une puissance maléfique et devaient être sanctionnées et exclues de la société, même si « *les expressions explicites qui doutaient de ce phénomène étaient cependant très rares*⁴⁸⁷.

Cette différence dans l'imaginaire collectif serait notamment due au fait que ces personnes, des femmes en majorité, étaient présentes dans les villes, et leurs pratiques étaient valorisées plutôt qu'appréhendées, elles auraient été « *connues sous le nom de 'Devins-Guérisseurs' ou 'leveurs de sort'.* » Ceci aurait contribué à créer une sorte de normalisation de leur présence, rendant ainsi leur persécution très peu sollicitée⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ La raison pour laquelle les sorcières étaient souvent imaginées comme des créatures vieilles et pauvres tenait au fait que les cas de sorcellerie concernaient des personnes qui auraient cherché à se venger de ceux qui leur auraient refusé une demande à l'aide, v. à ce titre B.J et Mary Sokol, op.cit. p. 422 : "*Analysis of the legal records of English witchcraft accusations indicate that they usually concerned (often longstanding disputes between near neighbours in which only maleficium was alleged, that is that adults, children, domestic animals or material goods had been harmed by supernatural means. Sometimes sexual function was also alleged to have been affected by bewitching. It has been argued that the English witch's motive for harm was typically a desire to exact revenge on those who had earlier refused his or her request for help or charity (this model proposed in Thomas, K., p. 1978, is supported in detail in relation to Essex in Macfarlane, 1970b, and has since been repeatedly applied and often confirmed.) Hence the poor and elderly were frequently the accused.*"

⁴⁸⁶ op.cit., p. 21 : "*Witchcraft is a word that frightens many people and confuses many others. In the popular imagination, Witches are ugly, old hags riding broomsticks, or evil Satanists performing obscene rites. Modern Witches are thought to be members of a kooky cult, primarily concerned with cursing enemies by jabbing images with pins, and lacking the depth, the dignity, and seriousness of purpose of true religion.*"

⁴⁸⁷ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 422 : « *In Shakespeare's era the opinions of the educated probably divided as to whether the diabolical phenomena of witchcraft were even plausible. Explicit expressions of doubt were very rare however, for these could have attracted the label 'Sadducee' to anyone suggesting an heretical disbelief in the spirit world. Nearly all early modern English witchcraft prosecutions abstained from allegations of diabolical compacts or of gatherings for sacrilegious purposes.* »

⁴⁸⁸ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.424 "(...) *Another likely reason for the moderate legal treatment of witchcraft in Shakespeare's England was the prevalence in towns and villages of very often positively valued individuals known as 'cunning folk', or 'wise' men or women. Widespread approval of their useful benignity existed, although there were also some who ridiculed, or even violently opposed, the activities of these demi-magicians or 'white' witches (...)*"

La situation était cependant très différente en Ecosse, en France ou en Allemagne où la croyance dans le satanisme des sorcières était bien plus ancrée dans l'imaginaire populaire et servait de base dans les persécutions des femmes accusées de sorcellerie. En effet, le mythe et l'imagination collective entourant la sorcellerie auquel dans ces pays voisins auraient amplifié l'aspect surnaturel des actes que ces femmes entretenaient entre elles⁴⁸⁹. Il est intéressant de noter que si les textes servant de référence dans le domaine des pratiques diaboliques des sorcières n'ont pas connu d'édition anglaise et ont donc eu du mal à s'intégrer en Angleterre, ils ont reçu plus de treize modifications en Ecosse, en France ou en Allemagne ⁴⁹⁰ :

«Par contraste, l'histoire contemporaine en Ecosse, en France et en Allemagne, les pactes hérétiques avec le diable, les réunions de sabbat, les abonnements dans les couvents et les notions similaires de diabolisme hérétique étaient perçus comme les aspects définissant la notion même de sorcellerie. En particulier, les accusations de sorcières survolant de longues distances pour rejoindre des cérémonies sacrilèges et obscènes étaient cruciales dans les persécutions qui avaient lieu au début de l'Europe moderne qui a connu la grande chasse aux sorcières, alors qu'elles étaient totalement ignorées en Angleterre (...) Par ailleurs, le Malleus Maleficarum, texte standard sur les pratiques diaboliques, avait du mal à s'intégrer en Angleterre ... et l'absence totale d'une édition anglaise est

⁴⁸⁹ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 427: "In fact, the leading expert, Christina Lerner, tells us that even in Scotland, where persecutions of diabolical witchcraft were much more frequent and severe than in England, we can 'forget about thundering torrents, impenetrable mists and high mountains ... the places where the accused [witches] confessed to having met with the Devil were crossroads, barns, mills and churches' (Lerner, 1984, p 73)."

⁴⁹⁰ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 422: «By contrast, in contemporary Scotland, France and Germany, heretical compacts with the devil, gathering of sabbaths, membership in covens, and similar notions of heretical diabolism were regarded as the defining aspects of witchcraft. In particular, accusations of witches flying over long distances to join in obscene sacrilegious ceremonies, crucial in prosecutions during the early modern European 'great witch hunt', were virtually unheard of in England (this topic is pursued in Cohn, 1975, which finds, p. 111, only a single Somerset case). It is also significant that the Malleus Maleficarum, the standard text on diabolical practices, was 'slow to impinge upon England ... the total absence of an English edition is striking by the side of the thirteen editions on the Continent by 1520' (Thomas, K., 1978, pp 522-3). »

révélatrice, alors que treize éditions avaient été créées sur le Continent jusqu'en 1520 (...) »

- En plus des raisons précitées, l'ouverture d'esprit en Angleterre à l'égard des femmes marginales semble avoir été également le résultat de la situation politique et religieuse, les tribunaux du roi en Angleterre ayant perçu dans la diabolisation de certains actes qualifiés de sorcellerie, un outil dont l'Église catholique et l'Église protestante auraient fait usage dans leur guerre de religion pour concurrencer le pouvoir de la couronne.

Le roi Jacques 1^{er} a par ailleurs contribué à cette discorde entre les défenseurs de la qualification maléfique de certains actes de sorcellerie d'une part, et ceux qui estimaient d'autre part qu'il ne s'agissait que d'un état qui pouvait s'expliquer par des raisons médicales, avant d'adhérer lui aussi par la suite au mouvement de dédramatisation en Angleterre de la portée des actes émanant des femmes accusées de sorcellerie ⁴⁹¹ :

« Les raisons probables justifiant les différences entre le traitement anglais d'une part et continental de l'autre de la sorcellerie sont multiples et complexes. Par exemple, les tribunaux du roi auraient réagi à une situation politique et religieuse, dans laquelle les Romains Catholiques et les Protestants extrémistes, rivaux de l'Église Établie, auraient promu des idées encourageant le phénomène diabolique (et dans leurs pouvoirs uniques d'exorcisme). Alors que dans son ouvrage

⁴⁹¹ B.J et Mary Sokol, op.cit., v. sous "witch/witchcraft", p. 423: "The probable reasons for differences between English and continental treatment of witchcraft are multiple and complex. For example, the King's courts may have reacted against a religio-political situation in which both Roman Catholic and extreme Protestant rivals of the Established Church promoted belief in diabolical phenomena (and in their own unique powers of exorcism). Although in his 1597 book *Daemonologie*, King James condemned all forms of magic, he apparently changed his views after he arrived on the English throne in 1603. He turned from a fascination with Scottish witches to the pursuit of English witchcraft impostors and false accusers. For instance, in *Daemonologie* (James the First, 1924, pp ix-xii), James contradicted the bold witchcraft sceptics Johannes Weyer and Reginald Scot, and argued firmly that melancholy delusions could not explain witch phenomena. Yet, it has been persuasively argued that, following the 1602 May Glover witchcraft case in London, James approved (or even inspired) Edward Jordan's thesis that possession by witchcraft could be a medically explainable mental delusion (Macdonald, 1991, pp xlvii-liv) (...)"

Daemonologie qui date de 1597 le roi Jacques 1^{er} a condamné toutes les formes de magie, il aurait apparemment changé son opinion après son arrivée au trône en Angleterre en 1603. Il s'est d'abord tourné vers une fascination par les sorcières écossaises puis vers la poursuite d'imposteurs anglais et de faux accusateurs de sorcellerie. Par exemple, dans *Daemonologie* (Jacques 1^{er}, 1924, pp ix-xii), Jacques 1^{er} a contredit les sceptiques de la sorcellerie, Johannes Weyer et Reginald Scot, et a fermement affirmé que les illusions mélancoliques ne pouvaient expliquer le phénomène de sorcellerie. Pourtant, on a constaté qu'après l'affaire de sorcellerie de 1602 de May Glover à Londres, Jacques 1^{er} a approuvé (voire même inspiré) la thèse d'Edward Jordan selon laquelle la possession par la sorcellerie pouvait s'expliquer médicalement (...) »

En dépit de cette atmosphère d'indulgence à l'égard de la sorcellerie en Angleterre, plus de la moitié des pièces de Shakespeare y font référence, parfois sous des dérivés tels que le mot « enchantement ». Il est cependant vrai que ces références n'ont pas toutes une connotation maléfique et qu'elles « *apparaissent le plus souvent en relation à des accusations pour des actes illicites qui auraient été employés à des fins de persuasion ou de séduction.* » Ces usages fréquents de ces termes dans les pièces de Shakespeare « *étaient peut-être en accord avec les dispositions de la loi de 1603, mais les termes 'sorcellerie' ou 'enchantement' sont également utilisés pour qualifier des personnes qui sont irrésistibles ou particulièrement attirantes (...)* »⁴⁹² Néanmoins, la fréquence du recours par Shakespeare à la notion d'assistance surnaturelle (surtout dans les pièces tardives, comme *Le Conte d'Hiver* qui date de 1610) pourrait « *sembler étrange* » alors que « *l'influence de la pensée en Europe continentale avait été absorbée (notamment à travers le théâtre de Marlowe)* » et que (...) « *les croyances populaires avaient gagné en éducation* ». »⁴⁹³

⁴⁹² B.J et Mary Sokol, op.cit., p.424: "The words 'witch' or 'witchcraft' appear in more than half of Shakespeare's plays with derivatives such as 'bewitched' appearing in several more. They appear most often in relation to accusations of illicit means, used for persuasion or allurement. These uses may be in accord with provisions of the 1603 statute, but the terms 'witchcraft' or 'bewitching' are also often used figuratively apropos persons who are irresistibly compelling or attractive (...)"

⁴⁹³ B.J et Mary Sokol, op.cit., p 425: "This reference to the 'learned' continental doctrine of diabolical aid may seem odd in an English play of 1610, although by then continental influence had been absorbed (in

Il est cependant vrai que le public de Shakespeare était sans doute familier avec la manière dont la sorcellerie était traitée dans les pays voisins, et n'ignorait pas la sévérité du traitement des sanctions qui étaient appliquées. Ce public savait probablement que la sorcellerie était réprimée par l'Église qui l'associait à l'hérésie, et la fréquence de la mention de la sorcellerie et de ses notions voisines n'était donc pas si étrangère pour le public shakespearien ⁴⁹⁴ :

« Quand on lit Shakespeare, il faut reconnaître que la sorcellerie était sans doute reconnue à cette époque comme une offense religieuse, celle de l'hérésie, qui était souvent punie par le bûcher public, et ce jusqu'à récemment. Les Élisabéthains étaient probablement conscients que la sorcellerie était sanctionnée par la torture et le bûcher dans d'autres pays d'Europe (...) Même s'il ne s'agissait pas d'une punition récurrente, le public de Shakespeare était certainement au courant de la sanction du bûcher qu'on infligeait aux sorcières. »

Il y a néanmoins une insistance de la part de Shakespeare à rappeler ce phénomène social et juridique, et cette insistance n'est pas anodine, ni serait-elle au service d'un pur effet de drame ou dans le simple but d'attirer davantage de spectateurs. Par ailleurs, les accusations de sorcellerie à l'encontre des personnages féminins chez Shakespeare s'apparentent en réalité à de fausses accusations, ne faisant état ni de la réalité, ni des faits qui se seraient déroulés, et qui ne sont que le fruit de l'état émotionnel et psychologique de celui dont émane ces accusations. *Le Conte d'Hiver* fait partie de ces pièces dans lesquelles les accusations de sorcellerie faites par Léonte contre Paulina

part through Marlowe's theatre), and as Christine Lerner put it 'popular beliefs became educated' (Lerner, 1984, pp 86-7)."

⁴⁹⁴ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.423-4: "Finally, when reading Shakespeare, we should recognize that witchcraft was no doubt remembered in his time as the religious offence of heresy, which had often been punished by public burning at the stake until recent times. Elizabethans would also have known that witchcraft was still widely attended by torture and burning in other parts of Europe (...) Although not a current punishment, the burning of witches was certainly remembered by Shakespeare's audience."

sont davantage le résultat d'une évaluation subjective de la situation de la part du monarque, que de raisons « surnaturelles » reliées à la personne de Paulina ⁴⁹⁵ :

«A l'époque de Shakespeare, des auteurs courageux avaient déjà ouvertement exprimé un doute considéré dangereux, concernant la validité et/ou la sincérité des accusations de sorcellerie (...) Par ailleurs, dans un nombre des contextes Shakespearien, les fausses accusations de sorcellerie sont le résultat palpable des souhaits tordus ou d'autres émotions égarées de ceux qui émettent les accusations (CH 2.3.67-115 et 4.4.422-4). Ces accusations ont donc des motifs psychiques plausibles, excluant le surnaturel. Pourtant, la mise en avant des motivations tordues est souvent faite de manière discrète, pour laisser l'erreur commise par ceux qui accusent, implicite. Cela suggère que Shakespeare aurait voulu éviter le label de sadducéen. »

En insistant à faire référence à la sorcellerie, sans pourtant adhérer au critère maléfique et tout en soulignant l'innocence des femmes faisant l'objet de ces accusations, Shakespeare aurait pratiquement contribué à l'abandon - jusqu'à leur abrogation définitive - des règles sanctionnant la sorcellerie en Angleterre ⁴⁹⁶ :

« Les pièces de Shakespeare reflètent généralement les divers aspects sociaux, intellectuels et légaux contemporains de la sorcellerie, ainsi que les fantaisies et les mythes qui prévalaient, et le scepticisme sous-jacent et démesuré, qui aurait d'abord favorisé pratiquement l'abandon et puis l'abrogation totale, des lois anglaises sur la sorcellerie. »

⁴⁹⁵ B.J et Mary Sokol, op.cit., p.423: "By Shakespeare's time some brave writers had openly expressed a dangerous dubiety concerning the validity and/or honesty of witchcraft accusations (see Scot, 1973; West, R.H., 1984; Macdonald, 1991; Weyer, 1991) (...) Moreover, in a number of Shakespearian contexts false witchcraft accusations arise palpably from the deluded wishes or other misguided emotions of accusers, WT 2.3.67-115 and 4.4.422-4. These accusations are thus given psychologically plausible motives, excluding the supernatural. Yet the exposure of twisted motivations is always unemphasised, leaving the error of the false accusers implicit; this may suggest that Shakespeare exercised some caution to avoid the label 'Sadducee'."

⁴⁹⁶ B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 428: "Shakespeare's plays generally reflect diverse contemporary social, intellectual and legal aspects of witchcraft, as well as prevailing fantasies and myths, and probably some of the subterranean swell of skepticism that by degrees led first to the practical abandonment of, and finally the repeal of, the English witchcraft laws."

C'est le cas dans *Le Conte d'Hiver*, où malgré les accusations qui leur sont adressées, il est difficile voire même impossible de reprocher des actes maléfiques à Paulina ou Perdita. Ce scepticisme de Shakespeare est une manière de dénoncer la persécution de femmes pour des actes qui n'ont au fond rien de reprochable ni de malveillant. Même dans *Macbeth*, une des pièces où la sorcellerie prend une place considérable, B.J et Mary Sokol rappellent qu'en réalité, et contrairement à ce qu'on aurait pu le croire, la représentation des sorcières par Shakespeare n'est pas tout à fait conforme à l'imaginaire collectif prédominant en Europe quant au rôle maléfique que ces femmes jouaient dans la société. Il s'agit davantage d'une « *manière rusée de négocier sur un plan artistique avec les tensions contemporaines* » puisqu'en réalité la chasse aux sorcières a atteint son paroxysme dans « *les régions et les époques qui témoignaient de perturbations sociales extrêmes, et apparemment irrémédiables (comme dans l'Ecosse de Macbeth)* » ⁴⁹⁷ :

« *Les passages les plus complexes dans les pièces de Shakespeare concernant les sorcières se trouvent dans Macbeth. La source principale de cette pièce, l'ouvrage de Holinshed, Les chroniques de l'Ecosse, ne spécifie pas que Macbeth et Banquo ont croisé des sorcières vieilles et laides, mais qu'ils auraient plutôt rencontré des 'nymphe et fées' émettant des prophéties suspectes. La substitution par Shakespeare de sorcières androgynes pour ces créatures, et son déploiement dans Macbeth de conceptions et traditions largement diversifiées, reflètent une manière rusée de négocier sur un plan artistique avec les tensions contemporaines. Les historiens ont montré que les accusations de sorcellerie se multipliaient dans les régions et les époques qui témoignaient de perturbations sociales extrêmes, et apparemment irrémédiables (comme dans l'Ecosse de Macbeth). Représenter la sorcellerie comme une expression d'une*

⁴⁹⁷B.J et Mary Sokol, op.cit., p. 426: "The most complex Shakespearean passages concerning witches are in Macbeth. This play's chief source, Holinshed's *Chronicles of Scotland*, does not specify that Macbeth and Banquo came upon ugly old witches, but rather that they encounter dubiously prophetic 'nymphe or feiries'. Shakespeare's substitution of androgynous witches for these, and his deployment in Macbeth of widely diverse witchcraft conceptions and traditions, reflect a cunning artistic negotiation with contemporary tensions. Historians have shown that witchcraft accusations multiplied in regions and times suffering extreme and seemingly irremediable social disruption (as in Macbeth's Scotland). To represent witchcraft as an expression of a powerful unconscious social dynamic required delicate prudence, and this very likely motivated the self-contradictory presentation of the three weird sisters in Macbeth."

*dynamique sociale puissante et inconsciente requerrait une prudence délicate, et ceci aurait motivé la présentation paradoxale des trois sorcières dans Macbeth ».*⁴⁹⁸

En dissociant la perception des femmes accusées d'être maléfiques, du rôle qui leur est donné dans ses pièces, Shakespeare a rompu de manière implicite le lien entre la femme insoumise qui jouit d'une autorité indéniable et sa diabolisation par la société ; comme l'affirme Kirby Farrell, « *la pièce pourrait être interprétée comme une plaidoirie qui cherche à rompre le lien anxigène et sinistre entre les femmes, la malice démoniaque et la mort.* »⁴⁹⁹

Pour Marianne Kimura, la pièce débute par '*une condition toxique de suprématie et d'autorité masculine*' ce qui aurait contribué aux événements malheureux qui se succèdent⁵⁰⁰, alors qu'un rôle positif est attribué aux femmes qui sont élevées – même

⁴⁹⁸B.J et Mary Sokol notent en effet les différences notables entre les sorcières telles qu'elles étaient perçues dans l'imaginaire collectif et les sorcières dans *Macbeth*, et montrent que ces dernières représentent en réalité des femmes plutôt ordinaires, qui ne se prêtent pas aux pratiques surnaturelles attribués généralement aux sorcières ; Sokol, op.cit., p. 426: "*These three witches of Macbeth are first seen meeting on a 'blasted heath', and arranging a next meeting, thereby giving a possible hint of membership in an un-English coven. But this hint is undermined because they are not summoned by Satan or a sub-devil to meet in large pranks such as kissing diabolical posteriors in a blasphemous parody of church ritual. (These latter antics are described in a sensational 1591 pamphlet, ('Newes from Scotland,' 1924), which concerned a famous Scottish coven that was investigated by King James in connection with an alleged treason). The weird sisters in Macbeth engage in far more mundane activities, most of which accord with the image described by Barbara Rosen of the witches who, 'in English courts and English superstition ... turned out to be stubbornly independent and antisocial – one might almost say, irreligious' (Rosen, 1969, p 190). Les sorcières dans Macbeth ne se livrent d'ailleurs pas à des comportements superstitieux ni à des bouffonneries blasphématoires, et les actes qu'elles commettent ressemblent aux actes reprochés aux sorcières en Angleterre, tel que par exemple le fait pour l'une des sorcières de se venger lorsqu'une de ses demandes a été refusée ; Sokol, op.cit., p. 426-7: "When the three do next meet as planned, in Macbeth 1.3, they do not caper or blaspheme, but rather converse about their doings like mischievous village gossips, sociably addressing each other as 'sister'. (This term of address may imply a zealous association, but perhaps not, for accusations of malefic witchcraft often extended to multiple members of one family.) They compare or plan malefic exploits, such as swine-killing and spell-casting, and harken to pet animals as 'familiars'. These actions accord with the most common accusations made against supposed 'real' English witches. Moreover, the First Witch explicitly states that her motive for maleficium is a denial of a request to share chestnuts (Macbeth 1.3.3.5), just the sort of resentment of a refusal to meet a request often alleged as the witch's motive in many English witchcraft trials."*

⁴⁹⁹ op.cit., p. 2: "*In this context the play can be understood as a fantasy-argument working to relieve anxiety about a sinister connection between women, demonic malice, and death.*"

⁵⁰⁰ op.cit., p. 19-20: "*Moreover, The Winter's Tale starts off with a toxic condition of male supremacy and authority: at the beginning of the play, Leontes urges Hermione to persuade Polixenes to stay. This represents sexism, where Leontes is the "master", reflecting the overstepping of male authority (perhaps*

implicitement – au rang de salvatrices, plutôt que celui de femmes marginales et maléfiques⁵⁰¹. La résurrection d'Hermione constitue sans doute le point culminant de la pièce, et cette résurrection s'est faite grâce à Paulina, accusée de sorcellerie à plus d'une reprise tout au long de la pièce. Marianna Kimura explore dans son article précité, *Witchcraft and The Winter's Tale*⁵⁰² l'allégorie de cet éveil et ce qu'il aurait pu symboliser durant la période de la Renaissance. En prenant comme point de départ le nom d'Hermione, inspiré d'Hermès, lequel dans la littérature grecque aurait symbolisé « *le recours à l'astrologie, aux sciences occultes, ainsi que les vertus secrètes des plantes et des pierres, et la magie pratiquée sur la base de ces données, avec la fabrication de talismans pour faire appel au pouvoir des étoiles et ainsi de suite* »⁵⁰³, Marianne Kimura rappelle les valeurs de la religion païenne, et sa proximité avec la nature comme essence de la vie.

Dans une extrapolation impressionnante, elle considère que le déclin de la religion païenne et de ses valeurs s'est accompagné d'un déclin du respect de la nature avec toutes les conséquences écologiques dont nous sommes aujourd'hui témoins. *Le Conte d'Hiver* prédit pour Kimura une renaissance des vertus païennes, grâce justement à la magie des sorcières, ces femmes obstinément indépendantes, insoumises et qui vivent à proximité de la nature. Sur la puissance de ces femmes, Kimura rappelle par exemple

mirroring the monotheistic situation with a lone male god). Hermione cannot choose but to obey, and it is the position of women as lower and subject to male authority that creates the circumstances and space where everything falls apart at the start of the play, where Leontes comes near to losing his mind as he sentences people to death and suspects people without any reason. This is male strength and influence unchecked, an unbalanced situation."

⁵⁰¹ Marianne Kimura, op.cit., p. 18: "Fortunately, now we can see how Shakespeare intended the allusion to be taken and what he was hoping to say (although he disguised it). Despite the fact that *The Winter's Tale* was written during the dark depths of the era of witch-hunting in Europe, when witches lived in fear and suffered from dangerous social stigma, Shakespeare publicly and luminously (though secretly) lifts up witches and predicts a bright future for them involving the power of "life-infusing magic" and their ties to pagan spirituality."

⁵⁰² op.cit.

⁵⁰³ M. Kimura, op.cit., p. 4, citant Frances Yates, dans son ouvrage *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*: "A large literature in Greek developed under the name of Hermes Trismegistus, concerned with astrology and the occult sciences, with the secret virtues of plants and stones and the sympathetic magic based on knowledge of such virtues, with the making of talismans for drawing down the powers of the stars, and so on."

la perception de la sexualité des sorcières, perçues comme des femmes obscènes, et l'ouvrage phare sur la sorcellerie, datant de 1487, *The Hammer of Witches*, qui considérait que la source de la sorcellerie serait « *la luxure charnelle, insatiable chez les femmes.* »⁵⁰⁴ Voilà pourquoi Paulina serait une « entremetteuse » pour Léonte (2.3.68-70), la femme « indomptable » dont le désir charnel est « insatiable » qui au fil de l'histoire aurait souvent été associée à une image diabolique, ce qui rappelle aussi les femmes mordues par Nosferatu, au point où l'on se demande si l'idée du vampire a été créée justement pour faire de ces femmes des êtres malades, incurables, qui méritent d'être éliminés.

Shakespeare, au contraire, redonne à ces femmes un rôle fondamental de stabilisation et de rétablissement de l'ordre. Avec Marianne Kimura, il est possible d'interpréter *Le Conte d'Hiver* comme une allégorie qui prédirait que ces femmes longtemps marginalisées et bannies seraient capables de jouer un rôle central pour aider les gouvernements futurs à trouver les approches spirituelles et écologiques nécessaires à la réforme des économies et des systèmes politiques.

Ce rôle important que Shakespeare donne aux femmes dans ses pièces et notamment dans *Le Conte d'Hiver* ne peut néanmoins être dissocié du contexte plus général de l'époque élisabéthaine. Comme on l'a déjà évoqué, l'atmosphère d'occultisme et de fantastique est manifestement présente dans *Le Conte d'Hiver*, reflétant ainsi l'intérêt en Angleterre et en Europe à l'époque de la Renaissance à l'étude des sciences occultes. F. Yates rappelle que, dans son ouvrage *Daemonologie* datant de 1587, Jacques 1^{er} s'est dit « *choqué par 'l'erreur condamnable' de ceux qui, comme Weyer, nient la réalité de la sorcellerie.* »⁵⁰⁵

⁵⁰⁴ M. Kimura, op.cit., p. 2: "In addition, the word "bawd" (a person running a brothel, especially a woman) which Leontes uses to describe Paulina also recalls that witchcraft had a sexually lewd image and was linked to women, as was made clear by the authors of the *Malleus Maleficarum* (1487) (the *Hammer of Witches*, the best-known treatise on witchcraft and a popular best-seller in its day), which stated: "All witchcraft stems from carnal lust, which is in women insatiable", (Starhawk, 30)."

⁵⁰⁵ F. Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, op.cit., p.108.

Weyer, comme d'autres penseurs tels que John Dee, célèbre disciple d'Agrippa, faisaient partie de grands intellectuels qui auraient occupé une place importante dans le développement de la pensée occultiste de l'époque, en se penchant sur la pensée kabbale chrétienne, que F. Yates place au centre du courant de la Renaissance. Ces penseurs étaient certainement mus par une pensée politique aussi, et F. Yates rappelle que les études de John Dee entre mathématiques et sciences humaines et occultistes avaient pour finalité de contribuer à l'expansion du destin impérial de la couronne⁵⁰⁶.

L'accession au trône de Jacques 1^{er} aurait été accompagnée dans une première étape d'une aggravation de la prohibition de la sorcellerie, car Jacques 1^{er} aurait cru à la théorie d'un complot visant à lui arracher la couronne par des actes surnaturels de sorcellerie. Il a par ailleurs attaqué la pensée kabbale chrétienne développée par Agrippa, considérant qu'elle était offensive à la couronne, et il aurait traité Agrippa de « sorcier » ; il serait resté sourd aux nombreuses requêtes du disciple de ce dernier, John Dee, de blanchir son nom, qui aurait été associé à la sorcellerie et la magie noire⁵⁰⁷.

Ces penseurs et le courant d'idées qu'ils défendaient et qui tendait à démystifier la sorcellerie, et à insister sur le fait que « *la notion de sorcellerie est une illusion, les sorcières n'étant que de pauvres femmes mélancoliques* »⁵⁰⁸, leur a valu une opposition

⁵⁰⁶ op.cit., p. 99: "Dee was not only an enthusiast for scientific and mathematical studies, in the strange contexts in which he saw them. He wished to use such studies for the advantage of his countrymen and the expansion of Elizabethan England. Dee had a politico-religious programme and it was concerned with the imperial destiny of Queen Elizabeth I."

⁵⁰⁷ F. Yates, op.cit., p. 182: "With the accession in 1603 of the King of Scotland to the throne of England the witchcraft problem became more acute than ever, for this monarch believed intensely in witches and believed that plots had been hatched to harm him by witchcraft. He also did not believe that Christian Cabal of the type defined by Cornelius Agrippa was harmless. In his book about demonology he had classed Agrippa with bad conjurors and devils and sorcerers. We know, too, that James was against Agrippa's disciple, John Dee, who appealed to him in vain to be cleared of bad conjuring. He would surely have been against the Spenserian fairy world of white Cabala: he did in fact condemn fairies as bad spirits and he disliked Spenser's poem which he believed contained criticism of his mother."

⁵⁰⁸ F. Yates, op.cit., p. 107-8: "One of [Dee]'s activities when at Manchester was to act as adviser about cases of witchcraft and demonic possession. He had books on these subjects in his Manchester library which he lent to enquirers investigating such cases. One of the books which he thus lent was *De praestigiis daemonum* by Weyer, the friend of Agrippa, in which it is argued that witchcraft is a delusion, witches being

véhémente, et ils ont eux-mêmes été traités de « sorciers » ou de « magiciens maléfiques ». F. Yates relate dans son ouvrage les destins de certains de ces penseurs comme John Dee, qui serait mort dans une grande pauvreté et peu reconnu pour ses travaux pourtant essentiels – il aurait été selon Yates « *l'architecte de l'idée de l'empire britannique* »⁵⁰⁹, ou Giordano Bruno qui a été brûlé à Rome en 1600, accusé d'être un dangereux magicien.

Il ne faut donc pas perdre de vue que c'est dans ce contexte que *Le Conte d'Hiver* a été écrit, ce n'était pas uniquement dans un contexte d'accusation des femmes, malgré le fait que la majorité des accusations qui ont eu lieu sur la base des lois régissant la sorcellerie que nous venons d'évoquer concernait des femmes (selon Marianne Kimura, pas moins de 80% de cas de persécutions concernait les femmes⁵¹⁰). Il y avait une ambiance qui dépassait d'une certaine manière les attaques contre les femmes accusées de sorcellerie, et qui avait plus trait à un courant de pensée qui était largement imprégné par l'étude des sciences occultes et qui était féroce combattue.

Selon F. Yates, les attaques contre les sorcières ont d'ailleurs été exacerbées par les attaques contre ce courant de pensée occultiste, le plus grand manifeste persécutant la sorcellerie et surtout la pensée d'Agrippa ou de Pic de la Mirandole aurait été l'œuvre d'un penseur français de l'époque, Jean Bodin. Dans son ouvrage principal, « *De la démonomanie des sorciers* », Bodin aurait fait un manifeste impressionnant contre la sorcellerie et ceux qui la pratiquaient, en élargissant la qualification et les illustrations des actes de sorcellerie, ainsi que des moyens juridiques qu'il fallait employer pour les sanctionner. Il aurait par ailleurs appelé à édicter les sanctions les plus sévères, allant jusqu'à infliger la mort aux personnes accusées de sorcellerie, ce qui a fait de ce

only poor, melancholy old women. Another book which Dee lent was the Malleus maleficarum, a work which is very positive as to the reality of witches."

⁵⁰⁹ F. Yates, op.cit., p. 184: "The architect of the idea of the British Empire had been John Dee, in his first period, when he had been at the centre of the Elizabethan age, and one of the inspirations of Spenser's poem. Dee claimed to be himself descended from British kings, belonging himself to the tradition which Spenser had traced, and of which the story of Lear was of the episodes."

⁵¹⁰ op.cit., p. 2: "Of those who were tried and executed for witchcraft in Europe in the 16th and 17th centuries, more than eighty percent were women."

manifeste une des œuvres phares qui ont encouragé et justifié la chasse aux sorcières sur le continent européen entre la fin du seizième et le début du dix-septième siècle⁵¹¹.

Ce que beaucoup auraient omis de remarquer selon F. Yates dans cet ouvrage de Bodin qui a fasciné de par sa persécution du soi-disant monde surnaturel de la magie noire, c'est qu'il débute par une attaque de « *la magie de la Renaissance et plus particulièrement contre Pic de la Mirandole et Cornelius Agrippa*. »⁵¹² Ce que Bodin aurait surtout reproché à ce courant de pensée c'est le mauvais usage de la théorie de la kabbale chrétienne, usage que Bodin aurait associé à de la magie noire, à un appel aux démons qui rappelle le paganisme⁵¹³.

Ce rappel détaillé du contexte montre que les accusations de sorcellerie n'étaient pas uniquement dirigées contre les femmes, mais que c'est tout un courant de pensée qui s'intéressait aux sciences occultes qui a été violemment combattu et pour F. Yates, la chasse aux sorcières n'aurait finalement été que le résultat de cette attaque contre des penseurs comme Pic de la Mirandole, Cornelius Agrippa ou John Dee ⁵¹⁴ :

⁵¹¹ F. Yates, op.cit., p. 79: "*I now turn to the reputation of Henry Cornelius Agrippa in the same period and in France. At the same time, and in the same French courtly circles as those in which the reputation of Giorgi was flourishing, there developed a fierce attack on Agrippa which was presented, not as a pious Christian Cabalist, using a rather exceptionally 'powerful' philosophy, but as the blackest of black magicians and sorcerers. This attack on Agrippa was also dangerous for Pico's reputation, as the following analysis will show. There was published in Paris in 1580, that is two years after the Giorgi-Pico volume, a work which is a devastating and dangerous attack on Pico della Mirandola's use of Cabala. This was the De la démonomanie des sorciers by Jean Bodin, a book which has attracted a good deal of attention of late owing to the contemporary interest in witchcraft. For it is a terrific indictment of witchcraft and witches, an enquiry into the whole problem undertaken in an impressively learned fashion, giving many examples of supposed witches, with legal advice as to how they should be tried and punished. Bodin believed intensely in the real existence of witches and in the reality of the witches' sabbath. He is horrified at what he believes to be the increase in the number of witches and takes the stern view, based on Biblical authority, that witches must die. This work had an enormous influence in fomenting the terrible witch craze which raged with such intensity in Europe in the late sixteenth and early seventeenth century.*"

⁵¹² F. Yates., op.cit., p. 79-80: "*In their fascination with the witchcraft problem, modern readers of this book have tended to lose sight of the fact that it begins with an attack on Renaissance magic, and particularly on Pico della Mirandola and Cornelius Agrippa.*"

⁵¹³ F. Yates, op.cit., p. 79-80.

⁵¹⁴ F. Yates, op.cit., p. 81: "*What has made Bodin's book historically so important is his legal and learned presentation of the case against witches, his reaffirmation of the whole legendary apparatus concerning them, presented with impressive authority by a learned magistrate. And the witch scare, the intense belief in the stereotype of the witch, propagated by Bodin, and which has such terrible results in encouraging the wholesale execution of these unfortunate women, is quite clearly associated in Bodin's mind with his*

« Ce qui aurait donné à l'ouvrage de Bodin une valeur historique si reconnue, c'est sa présentation juridique et informée des procès contre les sorcières (...) présentée avec une autorité impressionnante par un magistrat reconnu. La peur de la sorcellerie, la croyance profonde dans le stéréotype de la sorcière, propagées par Bodin, et qui ont eu des résultats désastreux dans l'encouragement de la chasse en masse de ces pauvres femmes, sont clairement associées à la pensée de Bodin, avec sa campagne contre l'usage de la kabbale chrétienne par Pic et Agrippa. Alors que ce n'est pas expressément mentionné dans l'ouvrage *Démonomanie* que ce sont Pic et Agrippa et leurs disciples, qui, par l'usage de la magie kabbaliste, avaient libéré les démons qui auraient pénétré l'esprit des sorcières, ceci est pourtant clairement sous-entendu pour moi. »

F. Yates conclut donc qu'une des raisons importantes qui justifieraient la persécution si acharnée par Bodin de la sorcellerie, c'est le mauvais usage de la pensée kabbaliste qui a aurait été selon lui l'œuvre de penseurs occultistes tels que Pic de la Mirandole, Agrippa, Johann Weyer et John Dee⁵¹⁵. Ces derniers auraient d'ailleurs expressément défendu les femmes accusées de sorcellerie. Pour Bodin, ces penseurs sont non seulement condamnables pour avoir propagé la sorcellerie de par leur pensée occultiste, mais aussi parce qu'ils auraient « *réduit la croyance dans la réalité des sorcières* »⁵¹⁶, leurs idées auraient en effet pu réduire l'impact et la proportion que la chasse aux sorcières a pris durant cette époque.

campaign against the wrong use of Cabal by Pico and Agrippa. Though it is not actually stated in the Démonomanie that it was Pico and Agrippa and their disciples, who, by their young use of Cabalist magic, had let out the demons who entered the witches, this seems to me to be implied. »

⁵¹⁵ F. Yates, op.cit., p. 83: "Since Bodin believed that Pico and Agrippa made a bad use of Cabala, his persecution of witches would be a result of that belief."

⁵¹⁶ F. Yates, op.cit., p. 81: "Bodin also attacks fiercely the work of Johann Weyer (De praestigiis daemonum, first edition in 1563). Weyer was a disciple of Agrippa. His crime in Bodin's eyes was that he had dared to suggest that witches were not infernal agents, but merely silly and deluded old women, suffering from melancholy. Bodin, intent on maintaining the stereotype of the witch, angrily dismisses this dangerous rationalist interpretation which would have prevented, or reduced, the witch craze if it had gained currency. These mild and heretical views about witches were also those of Agrippa, who once defended a woman accused of being a witch. The so-called black conjuror held merciful and psychological advanced views about witches. Agrippa is Bodin's bête noire, not only for teaching the kind of magic which the fierce magistrate believed encouraged the spread of witches, but also for undermining belief in the reality of witches."

C'est donc un combat d'idées et d'influences politiques, qui aurait été à la source de la chasse aux sorcières, « *le cas de Bodin nous fait demander à quel point la chasse aux sorcières était un mouvement populaire sincère, et à quel point il aurait été un mouvement manipulé et intensifié par le pouvoir.* »⁵¹⁷ Il s'agit d'un outil de propagande dont il est encore fait usage jusqu'à nos jours, à savoir la diabolisation, par la chasse aux sorcières, de personnes influentes que les persécuteurs souhaitent éliminer et même « *faire complètement disparaître pour les historiens futurs.* »⁵¹⁸

Ces affirmations signifient que lorsque Shakespeare évoquait dans ses pièces des notions telles que la sorcellerie, ou la magie noire, tout ce contexte complexe de l'époque y était également sous-entendu, et une lecture strictement dirigée vers les lois régissant la sorcellerie qui étaient surtout appliquées contre les femmes est désormais insuffisante. C'est toute une vision du monde surnaturel qui est évoquée, et qui rappelle cette atmosphère qui ne manquait pas de violence. En évoquant cette conjoncture relative à la sorcellerie dans une pièce qui débute par une tragédie et s'achève par une romance, Shakespeare lui aurait donné une place importante mais pas fondamentale, les menaces de mort au bûcher contre Paulina ou Perdita, ne se transforment d'ailleurs jamais en événements qui se déroulent réellement. Il y a donc dans les pièces de Shakespeare une insistance à dissocier les femmes du rôle maléfique qu'on leur attribuait, sans pour autant donner à la question de la sorcellerie en général une place prédominante, comme si par cette insistance discrète, Shakespeare aurait lui aussi opté pour une dédramatisation de la notion de la sorcellerie.

Le Conte d'Hiver est une pièce où la tragédie déclenche les événements, et où l'évolution de la pièce – accompagnée d'un rôle fondamental des femmes – débouche sur la romance. La tragédie qui évolue en romance n'est pas un genre nouveau à l'époque du *Conte d'Hiver*. En effet, certains critiques rappellent que *Le Conte d'Hiver* est une pièce qui s'inspire d'une œuvre ancienne d'Euripide, *Alceste* ; cette dernière

⁵¹⁷ F. Yates, op.cit., p. 84.

⁵¹⁸ F. Yates, op.cit., p. 84.

aurait sacrifié sa vie pour sauver celle de son mari Admète. C'est Hercule, un bouffon mi-homme mi-ange, qui intervient pour lui redonner vie, il combat la Mort lors de ses funérailles et la ramène à son mari dans une scène qui rappelle le retour à la vie d'Hermione : les deux femmes retournent à la vie sous un voile (Alceste prend en outre une forme différente sous son voile), et elles restent toutes les deux silencieuses face à leurs époux après leur retour à la vie⁵¹⁹.

Un doute a parfois été exprimé sur le fait de savoir si Shakespeare lisait le grec, ce qui pose la question de savoir s'il avait lu ou non la pièce d'Euripide. Mais il semble que la pièce ancienne ait été publiée en latin accessible sous plus d'une version durant l'époque de Shakespeare, ce qui rend l'hypothèse de la lecture de la pièce par Shakespeare plus plausible. De plus, certaines scènes des deux pièces présentent des similitudes qui ne peuvent s'expliquer autrement⁵²⁰. L'époque de Shakespeare a témoigné d'un intérêt exprimé par les dramaturges de mélanger les genres, ou de découvrir des moyens de passer d'un genre à un autre dans une même pièce et une œuvre comme celle d'Euripide où la tragédie évolue en romance aurait inspiré un nouvel élan de créativité⁵²¹.

L'adaptation par Shakespeare de ce « mélange de genres » dans *Le Conte d'Hiver* permet de tracer l'évolution de la pièce qui se caractérise surtout par l'évolution de Léonte, d'un tyran qui agit de manière tout à fait déraisonnable, à un roi capable d'aimer et de rétablir la paix et la tranquillité dans son royaume. Il est donc possible de dire que dans *Le Conte d'Hiver* l'amour n'aurait peut-être pas été possible sans la tragédie, et que la romance naît de la rédemption, donc de la piété du prince, mais aussi de l'accompagnement et de l'aide de Paulina. La sorcellerie – malgré l'importance de la situation politique et juridique qui la régissait en Europe à l'époque où la pièce a été écrite – ne joue en réalité pas un rôle principal dans l'évolution de la pièce vers la

⁵¹⁹ Arden Shakespeare, op.cit., p. 13-14.

⁵²⁰ Arden Shakespeare, op.cit., p. 14-15.

⁵²¹ Arden Shakespeare, op.cit., p.15.

romance. Il est vrai que Paulina joue un rôle important dans l'accompagnement de Léonte, mais cela ne signifie pas qu'il est possible de lui attribuer le retour à la vie de Hermione, puisque la scène, malgré son aspect magique, ne suppose pas qu'un miracle a eu lieu, et la preuve la plus importante de l'absence d'un miracle est la référence explicite à l'âge de Hermione et aux traces des seize années d'absence. C'est Léonte qui exprime sa stupéfaction face au changement de son apparence physique ⁵²² :

« *Mais pourtant, Paulina,
Hermione n'avait tant de rides, et n'était
Nullement aussi vieille. »*
(CH 5.3.27-30)

Hermione reprend vie grâce à un acte de magie (ou de sorcellerie) présumé de Paulina, cet acte peut néanmoins être perçu comme une consécration de l'amour que Léonte porte pour Hermione. Si Léonte n'avait pas porté son amour pour Hermione pendant seize années, il aurait été difficile de concevoir une même fin de la pièce. Cette idée pourrait rejoindre la citation de Bergmann. Ce dernier évoque l'importance de l'amour dans la pièce : « *The Winter's Tale is about the death of Love, the survival of Love and the resurrection of Love. It was the resurrection that broke me.* »⁵²³ La puissance de la pièce réside effectivement dans la résurrection d'Hermione dans le dernier acte de la pièce, résurrection qui s'apparente davantage au retour à la paix grâce à l'amour de Léonte.

Quelle place est donc finalement donnée à la sorcellerie dans *Le Conte d'Hiver* ? L'analyse de Marianne Kimura tend à donner à cette place une importance particulière, ce qui pose la question de savoir si une telle analyse préconise le retour au monde païen, et considère que c'est un retour à la superstition que Shakespeare célèbre dans cette pièce. Le problème avec une telle approche c'est qu'elle omet de prendre en

⁵²² "But yet, Paulina,/Hermione was not so much wrinkled, nothing/So aged as this seems."

⁵²³ V. *supra*, p. 203.

considération la rédemption de Léonte, la pièce mélange la tragédie à la romance mais aussi le monde du christianisme au monde païen.

Selon certaines critiques, c'est à partir du *Roi Lear* que la notion de l'amour apparaît de plus en plus souvent dans les pièces de Shakespeare ⁵²⁴ :

« A partir du Roi Lear, Shakespeare annonce à maintes reprises que l'objet de son écriture serait la romance. La pratique créative qui lui a permis de passer de la comédie à la romance est bien comprise par les critiques modernes ; en effet, cette évolution constitue la manière principale qui nous permet de percevoir ses comédies à partir du début des années 1590. On pourrait peut-être nuancer cette idée en rappelant que tout au long de sa carrière, dans le genre tragique tout comme dans le genre comique, Shakespeare a toujours eu la romance en vue. On retrouve une petite illustration néanmoins symbolique dans Le Marchand de Venise, lorsque le vieux et aveugle Gobbo, rend visite à son fils, Lancelot Gobbo. La première chose que le jeune Gobbo fait, sans autre motivation à part celle de provoquer le rire, est de prétendre qu'il est quelqu'un d'autre, afin de truquer son propre père. Il dit au vieil homme que son fils est mort, rien que pour le faire pleurer (2.2.45-62). Pour les critiques modernes, la scène est plus drôle qu'elle ne devrait l'être (est-il correct de rire d'un homme aveugle, trompé par son propre fils ?) mais on peut percevoir dans cette scène, que Shakespeare avait déjà la romance en vue, pour aboutir à Gloucester l'aveugle, et son fils qui le mène à la vallée imaginaire de Dover. Même le nom de Lancelot pointe dans cette direction : c'est une figure classique de la comédie anglaise, un servent effronté et peu fiable, qui passe d'un manque de

⁵²⁴ The Arden Shakespeare, op.cit., p. 23: "In many places after *King Lear*, Shakespeare signals that romance is his goal. The creative practice that led him from comedy to romance is well understood by modern critics; indeed this evolution has become the chief way we look at his comedies from the early 1590s forward. Perhaps we may refine this, however, by arguing that throughout his career, in tragedy as in comedy, Shakespeare had always been heading towards romance. A small but telling illustration is in the 'comedy' he wrote around 1597, *The Merchant of Venice*, at the point when half blind Old Gobbo come to visit his son, Lancelot Gobbo. The first thing young Gobbo does, with no motive but to raise a laugh, is to put on a voice and pretend he is someone else, to baffle his father. He tells the old man his son is dead, just to make him weep (2.2.45-62). To modern tastes, the scene is funnier than it ought to be (is it right to laugh at a blind man goaded by his son?), but we can see in it, with hindsight, that Shakespeare had already started on the path of romance leading to blind Gloucester and his seeing son on the imaginary cliff at Dover. Even Lancelot's name points the way: he is a stock figure out of English comedy, a cheeky, unreliable servant stumbling from one malapropism to another, but he bears the name of the most famous knight in all romance."

décence à un autre, mais il porte néanmoins le nom du chevalier le plus célèbre dans la romance littéraire. »

Le Roi Lear aurait d'ailleurs eu une influence sur *Le Conte d'Hiver*, qui a été écrit cinq ans plus tard. Plusieurs similitudes ont été notées entre les deux pièces, la plus importante se situe à la scène finale, entre Lear et Cordelia d'un côté, et Léonte et Hermione de l'autre. Au cinquième acte du *Roi Lear*, dans un état proche du délire à la vue de sa fille Cordelia morte, Lear croit voir Cordelia vivre de nouveau (« *Do you see this? Look on her: look, her lips. / Look there, look there!* » (5.3.309-10)). Dans la dernière scène du *Conte d'Hiver*, c'est Polixène, répondant à la stupéfaction de Léonte de revoir Hermione vivante (« *Que je meure si déjà elle ne le semble pas ! / Qui est-ce qui l'a faite ? Regardez, sire, / Ne diriez-vous qu'elle respire, et que ses veines / Portent vraiment du sang ?* » (5.3.62-5)) qui affirme que « *la chaleur de la vie semble animer ses lèvres.* » (5.3.67)⁵²⁵

Le message de la pièce n'est donc peut-être pas un message qui glorifie la sorcellerie, mais un message d'amour, et l'évolution de la pièce est une évolution positive et constructive, les événements évoluant de l'injustice d'une accusation erronée d'adultère et de haute trahison de la part d'un roi jaloux à l'encontre de sa femme, vers un roi qui a reconnu son erreur et a passé seize années dans le deuil et la rédemption, les canalisant vers la vie et l'amour. A la fin de la pièce, la lourdeur du deuil et de la tragédie s'achève, et la légèreté de la vie est mise en avant, c'est à la demande de Paulina qu'Hermione avance vers son mari (« *C'est l'heure. Descendez ! Ne soyez plus de*

⁵²⁵ Arden Shakespeare, op.cit., p.19-20: "It is generally agreed The most unsettling one is in the harrowing final lines in *King Lear*, where the old king holds first a mirror then a feather to his daughter Cordelia's mouth, searching for breath from her lifeless body. One moment Lear says she'll 'come no more' but the next, his own dying moment, he asks as if he sees something no one else can, 'Do you see this? Look on her: look, her lips. / Look there, look there!' (5.3.309-10)"

In his delirium Lear believes that Cordelia's lips have life in them. In the final scene of *The Winter's Tale*, when Leonte faces what he thinks is the inanimate statue of his dead wife, he sees (in words someone else has to express for him) that 'The very life seems warm upon her lip', and in his heightened state, painful but as sweet as 'any cordial comfort', he thinks Hermione is breathing and tries to kiss her (5.3.66, 76-7). This time though, the man who wrongs a woman gets her back."

pierre. » (5.3.99)), la vie reprend par le mouvement vers l'avant, et Léonte est prêt à la fin de la pièce à recevoir et célébrer la vie ce qui permet de rétablir la paix au royaume de Sicile. Il y a quelque chose de vrai dans la rapidité de la colère de Léonte qui déclenche la tragédie des événements au début de la pièce, c'est dans un moment d'égarement d'une durée courte et très limitée dans le temps (c'est dès la deuxième scène de l'acte 1 que Léonte est envahi par les soupçons) que Léonte détruit la paix et la tranquillité de son royaume. Il en faut peu pour se perdre, et le reste de la pièce tend vers le rétablissement de ce qui a été perdu en un instant succinct de colère, ce qui pourrait rappeler la lenteur de la justice qui parfois doit juger d'un acte qui a été commis dans un court laps de temps et qui met cependant des années pour rendre un jugement et résoudre l'affaire.

Une approche intéressante aurait d'ailleurs été de comparer le dénouement pseudo magique de la pièce à un événement judiciaire ou à un procès. L'évolution de la pièce est-elle comparable à un procès qui débute par un conflit non résolu, porté devant le juge, et le moment où le juge rend un jugement à la fin du procès, consacrant la solution du litige ? Cela signifierait que le cheminement de la pièce s'apparente – comme dans un procès – à une recherche de la vérité, en ayant recours aux moyens de preuve qui permettent de rapporter et établir les faits de l'affaire. Rappelons déjà qu'un procès a lieu au début de la pièce intenté par Léonte devant toute la cour à l'encontre de sa femme qu'il accuse d'adultère. Le jugement de l'oracle déclarant l'innocence d'Hermione crée une situation de colère chez Léonte qui mène à la mort de sa femme et de son fils plutôt que de dénouer le litige. Si le procès et le jugement ne réussissent pas à résoudre le conflit, le jugement de l'oracle réussit néanmoins à établir la vérité de la situation, et c'est cette même vérité que Léonte finira par admettre et qui déclenchera sa rédemption et éventuellement le rétablissement de la paix au royaume de Sicile par le retour à la vie de la reine Hermione.

Il est cependant difficile d'affirmer que c'est le jugement de l'oracle qui aurait éventuellement donné lieu au dénouement de la pièce, car l'établissement des faits et la révélation de la vérité, malgré leur importance, ne suffisent pas pour résoudre le litige

dans *Le Conte d'Hiver*. L'évolution de Léonte se fait grâce à sa piété, et à sa prise de conscience de la gravité des conséquences de ses accusations infondées, ainsi qu'à la perte des êtres aimés. L'obstination de Paulina à montrer à Léonte son erreur au début de la pièce ressemble au rôle de la défense de l'accusée si nous étions dans le cadre d'un procès, mais ce n'est pas le rôle qu'elle continue de jouer par la suite jusqu'au dénouement de l'intrigue. Sa présence auprès de Léonte sera une présence de soutien et d'amitié, même si elle reconnaît qu'elle lui rappelle parfois trop souvent la gravité des actes qu'il a commis, sans pour autant que ce rappel ne soit ni un châtement ni une accusation ⁵²⁶ :

PAULINA. – « *Je le regrette.
Toutes mes fautes, quand je les vois, je m'en repens.
Hélas ! J'ai trop montré l'emportement d'une femme.
Il est atteint dans la noblesse de son cœur.
Que ce qui est passe, ce qui est sans remède,
Soit aussi sans chagrin !
(A Léonte) Ne vous affligez pas,
Quoi que je vous aie dit. Qu'au contraire je sois
Punie, je vous en prie, moi qui vous ai rappelé
Ce qu'il faut oublier. Ah ! mon bon suzerain,
Seigneur, royal seigneur, pardonnez une sottise.
Mon amour pour la reine – ah ça ! je suis sottise encore !
Je n'en dirai plus rien, de vos enfants non plus.
Je ne parlerai plus de mon propre mari,
Qui est perdu aussi. Armez-vous de patience,
Et je ne dirai rien ».*
(CH 3.2.214-227)

⁵²⁶ Texte original en anglais: "I am sorry for't. / All faults I make, when I shall come to know them / I do repent. Alas, I have showed too much / The rashness of a woman. He is touched / To th' noble heart. What's gone and what's past help / Should be past grief. / (To Leonte) Do not receive affliction / At my petition. I beseech you, rather / Let me be punished, that have minded you / Of what you should forget. Now good my liege, / Sir, royal sir. Forgive a foolish woman. / The love I bore your queen – lo, fool again! / I'll speak of her no more, nor of your children. / I'll not remember you of my own lord, / Who is lost too. Take your patience to you, / And I'll say nothing."

Ce ne sont pas les faits qui sont dénoués avec le temps dans la pièce, et ni Léonte ni Paulina ne symbolisent les protagonistes dans un procès. Le temps de la pièce est constructeur, mais il ne s'agit pas d'une reconstitution des faits mais d'une évolution constructive des personnages principaux de la pièce, Léonte, Hermione et Perdita, rétablissant ainsi la paix et la continuité du royaume de Sicile.

CONCLUSION

Le Marchand de Venise, *Mesure pour Mesure* et *Le Conte d'Hiver* mettent en scène des situations conflictuelles dont les enjeux sont différents, et il est possible, à travers cette divergence, de tenter de comprendre les critères que Shakespeare considère comme essentiels pour une bonne résolution des conflits, ainsi que la place qu'il attribue au droit dans l'organisation de la vie au sein d'un État.

Le Marchand de Venise se déroule dans une république, où le doge est appelé à résoudre un conflit de droit civil relatif à la non-exécution de l'obligation de remboursement de l'emprunteur dans un contrat de prêt. La particularité de ce conflit est que la pénalité prévue au contrat et que le prêteur s'acharne à faire exécuter, présente un enjeu pénal, puisque c'est ôter la vie de son emprunteur qu'il demande en compensation du défaut de remboursement du prêt à l'échéance. Face à cet enjeu à la fois civil et criminel, le pouvoir du doge est néanmoins limité, puisqu'il doit respecter la loi des parties, et il ne jouit ni de la prérogative de pardonner l'accusé, ni de celle de tempérer la loi par l'équité. Le recours par Portia à la notion de miséricorde est une tentative de tempérer la sévérité de la pénalité tout en respectant les limites des prérogatives dont jouit le doge de Venise, et cette tentative s'inscrit dans un contexte plus large du rapport entre le judaïsme et le christianisme, qui constitue le cadre politico-religieux de la pièce.

Le dénouement du litige par le jugement rendu contre Shylock est un moment crucial de la pièce, et la victoire des Vénitiens ne représente pas, malgré les apparences, une fin heureuse de la pièce. L'humiliation de Shylock est consacrée dans un jugement officiel, il ne s'agit plus uniquement d'un discours collectif, mais d'une décision rendue par l'autorité chargée de résoudre les litiges à Venise et à laquelle Shylock est désormais soumis. Ce dénouement tient-il principalement au fait que Venise est une république, où les pouvoirs du juge sont limités ? Le jugement rendu aurait-il été meilleur

si le doge et Portia étaient en droit de tempérer la pénalité trop sévère grâce à l'équité, le pardon ou la miséricorde ? L'impartialité douteuse des juges et leur adhésion au contexte politico-religieux de l'époque, fortement imprégné d'antisémitisme, ne permettent pas de répondre simplement à cette question. Si le pouvoir du doge était limité en raison du régime politique qui lui impose de respecter les frontières de la loi, le doge a néanmoins choisi de se soumettre de manière quasi-totale à la lettre de la pénalité, se désistant ainsi du pouvoir essentiel qui découle de la tâche d'appliquer la loi, celui de l'interprétation de la règle.

Le contrat de prêt entre Shylock et Antonio n'est presque jamais évoqué par le doge ou Portia durant le procès, comme si l'instrument juridique, pourtant au cœur du conflit, était secondaire. Même si ce contrat présentait des failles importantes et qu'il ne constituait pas une base solide d'un accord conclu de bonne foi entre les parties, il constituait néanmoins la preuve principale de l'intention des parties et un bon juge aurait d'abord cherché cette intention grâce à laquelle il peut donner une interprétation équitable de la règle contractuelle.

Le doge aurait pu sauver la vie d'Antonio tout en condamnant ce dernier à rembourser le montant du prêt à Shylock, sans aller au-delà du texte de la pénalité, en proposant une interprétation plus conservatrice de la lettre de la pénalité que celle que Shylock a avancée. Il est vrai que la source du conflit entre Shylock et Antonio étant la différence de leurs religions, le contrat n'a pas été conclu de manière à les protéger contre leurs passions haineuses, mais il n'en reste pas moins que c'était au juge, en se montrant plus objectif et impartial, de donner davantage de valeur à l'accord contractuel et de rechercher la volonté des parties telle qu'elle transparaît dans l'esprit de la règle. Si le droit n'a pas été salvateur, c'est principalement en raison du renoncement du juge à faire usage de ses prérogatives fondamentales qui sont intimement rattachées à la fonction de juger. La loi contractuelle est mauvaise si les parties ont une intention dénuée de bonne foi mais il y a un moyen de rétablir sa légitimité à travers une intervention du juge, à condition que ce dernier ait la volonté de trouver la solution la

plus équitable au conflit. La miséricorde est une notion trop subjective et peu efficace pour remplacer une bonne interprétation de la loi. Le juge qui, comme le doge de Venise, se refuse à une telle tâche, dans un souci de consacrer et d'adhérer à une dynamique socio-politique prédominante, est un juge qui met en péril la justice et la paix sociale, et qui contribue à l'échec du droit et de la loi comme garde-fous des passions.

Ce même rôle central du juge dans l'interprétation et l'application du texte de loi apparaît dans *Mesure pour Mesure*. Ce n'est pas dans un contexte de conflit de religions que les événements de la pièce se déroulent, mais il s'agit d'une monarchie chrétienne, le titre de la pièce fait d'ailleurs directement allusion à un thème néotestamentaire et le duc Vincentio choisit l'habit du moine pour dissimuler sa présence dans la cité après avoir délégué le pouvoir à Angelo. C'est une loi pénale qui fait l'objet de l'intrigue, elle est néanmoins désuète, son application injuste, et la sanction qu'elle prévoit trop sévère.

Un monarque nouvellement arrivé au pouvoir, peut-il tout à coup condamner un homme à mort pour un acte dont la gravité est douteuse, et pour lequel aucune condamnation n'a été prononcée pendant plus d'une décennie ? La question est d'autant plus complexe que le monarque condamne l'accusé à mort sans aucun procès, et par la suite se livre lui-même secrètement au même acte qu'il condamne. Angelo se permet d'agir en monarque abusif et corrompu et aucune limite à son pouvoir excessif ne s'impose à lui, la seule limite relève de sa propre décision de pardonner l'accusé. Tout comme dans *Le Marchand de Venise* c'est à Shylock qu'on demande d'être miséricordieux pour tempérer la sévérité de la loi, c'est Angelo dans *Mesure pour Mesure* qu'Isabelle supplie de gracier son frère. Si Angelo refuse de pardonner Claudio, il n'y a pas moyen de sauver la vie de ce dernier. L'hypothèse qui se pose est que le monarque jouit d'un pouvoir sans limites d'édicter la loi et d'en imposer une application stricte, et la seule limite à son pouvoir serait la faculté pour lui de pardonner le crime prévu par cette loi. Cette limite dépend néanmoins de la volonté même du monarque ce qui signifie pratiquement que les pouvoirs du monarque sont illimités. Angelo se rend

compte de ce large pouvoir dont il jouit, et abuse de sa position pour tenter de servir ses propres intérêts.

C'est le duc qui résout l'intrigue grâce à un exercice plus modéré par lui du pouvoir. Je ne pense pas que le duc ait fait usage de sa faculté de pardonner le crime commis par Claudio, mais il se serait plutôt livré à une interprétation plus sensée de la loi ressuscitée par Angelo. Il n'a pas été jusqu'à remettre la loi en question, mais il a pu trouver dans l'esprit de la loi que ce qu'elle cherche à établir c'est une sécurité dans les rapports entre les couples, notamment pour protéger le statut de la femme et celui des enfants nés hors mariage. L'interprétation par le duc de l'esprit de la loi, dans un sens qui protège les personnes les plus vulnérables sans pour autant sanctionner de manière trop sévère ceux qui enfreignent la règle, constitue la pierre angulaire de la résolution de l'intrigue de manière positive.

Il y a aussi une dimension purement pratique à la décision du duc : le problème de la surpopulation carcérale et de la lenteur de la justice pour exécuter les peines à l'encontre des prisonniers sont sous-entendus dans des scènes comiques qui donnent une image ridicule de l'autorité judiciaire chargée d'exécuter la peine prononcée. Le duc sait qu'épargner la sanction capitale à l'accusé contribue aussi à alléger la tâche des geôliers et des bourreaux et donc à mettre moins en lumière les insuffisances du système judiciaire. Le duc sait par ailleurs qu'une sanction sévère qui condamne un homme coupable de fornication à mort, signifie l'abandon de la femme et éventuellement des enfants aussi, ce qui augmente la responsabilité de l'État à leur égard. La solution qu'il préconise prend en compte toutes ces considérations pratiques et c'est pour cette raison aussi qu'il réussit à apaiser la tension par le jugement qu'il rend à la fin de la pièce.

C'est une situation différente qui se présente dans *Le Conte d'Hiver*, dont les événements montrent les déboires créés par un tyran faible. Ce n'est pas la teneur de la loi qui fait l'objet de l'intrigue, mais la manière avec laquelle le monarque décide

d'appliquer la loi pénale. Le fond religieux de la pièce est empreint de naturalisme païen, avec une référence à la notion de sorcellerie et des sciences occultes, ainsi qu'au mythe de Pygmalion, représenté par le retour à la vie d'Hermione à la fin de la pièce. Mais la religion chrétienne est également présente, la résolution de l'intrigue passant principalement par la rédemption de Léonte. La pitié du prince occupe une place principale dans cette pièce, le procès qui intervient avant la rédemption de Léonte ne mène pas à la résolution de l'intrigue, mais uniquement à établir les faits, que Léonte s'acharne néanmoins dans un premier temps à nier, avant de réaliser, suite à la mort subite de son fils, que les conséquences de ses actes sont destructrices pour le royaume. Il est donc possible de se demander si dans cette pièce qui a été écrite après les deux premières, la pitié serait considérée comme supérieure au droit, et que finalement, les seules limites au pouvoir du monarque émaneraient de lui et de sa foi dans la nécessité d'être juste et bon avec ceux qu'ils gouvernent.

Le droit est-il un élément secondaire de l'organisation de la vie au sein d'un État selon Shakespeare? La destruction du royaume de Sicile au début du *Conte d'Hiver* m'a fait penser à la situation au Liban ces dernières années. Les excès auxquels se livrent ceux qui sont investis de la gouvernance d'un État sont à même de mener un pays à sa ruine, et le droit peut s'avérer être impuissant face à une telle situation. Cette impuissance est due en grande partie au fait que l'application du droit est intimement liée à la personne de celui qui est investi de la tâche d'appliquer la règle de droit ; c'est un des enseignements principaux des deux premières pièces, *Le Marchand de Venise* et *Mesure pour Mesure*. Si celui qui juge s'affranchit de toute logique légale, comme Léonte dans *Le Conte d'Hiver*, la vie ne peut continuer et c'est un effondrement quasi-total du pays qui résulte d'une telle attitude de celui qui gouverne. Léonte a refusé de continuer à gouverner un pays effondré, sa rédemption signifie que son souhait est de rétablir la paix, la transformation du monarque a réussi à corriger la situation de départ et les excès auxquels il s'était livré dans la gouvernance de Sicile. Il est malheureusement possible d'imaginer une situation où un gouverneur ne se serait même pas soucié de l'effondrement total d'un État, et aurait choisi de continuer à

gouverner de la même manière, quitte à se demander ce que signifie la gouvernance si son objet porte sur un pays effrité, dans lequel plus aucune institution ne fonctionne convenablement. Une telle situation s'apparente à une caricature de gouvernance, et Shakespeare n'a pas été jusqu'à imaginer une telle situation, puisqu'elle n'apporte aucun enseignement ni sur l'expérience juridique ni sur les conditions de la bonne gouvernance d'un État. Malgré le ridicule des accusations infondées de Léonte au début de la pièce, le temps de la pièce est constructeur, et cette reconstruction du monarque s'accompagne d'un rétablissement de la paix dans le royaume. Ce n'est peut-être pas la piété du prince que Shakespeare considère supérieure au droit, mais au contraire, c'est une affirmation par lui que les abus d'un gouverneur qui s'affranchit de toute logique légale ne mènent qu'à la destruction et à l'effondrement du pays, et l'expérience humaine ne peut être vécue qu'en reconnaissant les limites que le droit pose à l'exercice du pouvoir.

BIBLIOGRAPHIE

Remarque : Cette bibliographie contient uniquement les ouvrages et articles cités dans mes développements et qui ont directement guidé mon analyse. Vu l'importance de la bibliographie relative à l'œuvre de Shakespeare, et dans un souci de simplification, j'ai omis de faire la liste exhaustive de toutes les sources bibliographiques que j'ai consultées.

J'ai par ailleurs mentionné les versions traduites des ouvrages anglais lorsque c'est la version française de l'ouvrage que j'ai consultée. Les citations extraites des ouvrages et articles consultés en anglais ont été librement traduites.

I- Ouvrages sur Shakespeare et éditions critiques

1. Shakespeare, Œuvres Complètes (édition bilingue), Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2002.
2. The Arden Shakespeare, *The Winter's Tale*, Londres, édité par John Pitcher, 2010.
3. Allan Bloom and Harry V. Jaffa, *Shakespeare's Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1996 [trad. *La pensée politique de Shakespeare*, Paris, Armand Colin, 2021].
4. Allan Bloom, *Love and Friendship*, New York, Simon and Schuster, 1994 [trad. *L'amour et L'amitié*, Paris, Les Belles Lettres, 2018].

5. Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, *Shakespeare and the Law: A Conversation among Disciplines and Professions*, Chicago, University of Chicago Press, 2013. En ligne sur le site Oxford Academic: <https://academic.oup.com/chicago-scholarship-online/book/13055>.
6. Michael Edwards, *Shakespeare, le poète au théâtre*, Paris, Fayard, 2009.
7. Henri Fluchère, *Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Paris, Gallimard, 1966.
8. René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990.
9. Stephen Greenblatt and Peter G. Platt, *Shakespeare's Montaigne, The Florio Translation of the Essays*, New York, New York Review of Books, 2014.
10. Stephen Greenblatt, *Tyrant: Shakespeare on Politics*, New York, W.W. Norton and Company, 2019.
11. Daniel Kornstein, *Kill All the Lawyers ?*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
12. Jan Kott, *Shakespeare, Our Contemporary* (traduit du polonais par Anna Posner), New York, W.W. Norton and Company, 1974 [trad. *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Payot, 2006].
13. Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Paris, Gallimard, 2012.
14. François Ost, *Shakespeare, la comédie de la loi*, Paris, Michalon, 2012.

15. Daniel Sibony, *Avec Shakespeare, éclats et passions en douze pièces*, Paris, Editions du Seuil, 2003.
16. B.J Sokol and Mary Sokol, *Shakespeare's Legal Language, A Dictionary*, London and New York, Continuum, 2000.
17. Henry Suhamy, *Shakespeare*, Paris, Editions de Fallois, 1996.
18. Egil Tornqvist, *Between Stage and Screen, Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.
19. Christina G. Waldman, *Francis Bacon's Hidden Hand in Shakespeare's the Merchant of Venice*, New York, Igora Publishing, 2018.
20. Frances Yates, *Shakespeare's Last Plays, A New Approach*, London and New York, Routledge and Kegan Paul, 1975 [trad. *Les dernières pièces de Shakespeare, une approche nouvelle*, Paris, Belin, 1993].
21. Frances Yates, *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, New York, Routledge Classics, 2001.

II- **Articles parus dans les revues et articles publiés en ligne**

22. Kirby Farrell, « Witchcraft and Wonder in The Winter's Tale », *Essays in Renaissance Historiography*, edited by Anne Lake Prescott and James Dutcher, Newark, University of Delaware Press, 2007. En ligne: https://www.researchgate.net/publication/275642095_Witchcraft_and_Wonder_in_the_Winter's_Tale.

23. Louise Halper, « Measure For Measure: Law, Prerogative, Subversion », *Cardozo Studies in Law and Literature*, Vol. 13, No. 2, Fall 2001, pp. 221-264.
En ligne: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/lal.1.2001.13.2.221>.

24. William Chester Jordan, « Approaches to the Court Scene in The Bond Story: Equity and Mercy or Reason and Nature », *Shakespeare Quarterly*, Vol. 33, No.1, Spring 1982, pp. 49-59. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/2870336>.

25. Marianne Kimura, « Witchcraft and The Winter's Tale », September 2020. En ligne: https://www.researchgate.net/publication/344213133_Witchcraft_and_The_Winter's_Tale_Shakespeare_predicts_the_resurgence_of_witchcraft.

26. Maydee G. Lande, « The Winter's Tale: A Question of Motive », *American Imago*, Vol. 43, No. 1, Spring 1986, pp. 51-65. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/26303866>.

27. William W. Lawrence, « Measure for Measure and Lucio », *Shakespeare Quarterly*, Vol.9, No. 4, Fall 1958, pp. 443-453. En ligne: <https://www.jstor.org/stable/2867127>.

28. Rebecca Lemon, « Law », *The Oxford Handbook of Shakespeare*, Chapter 30, pp.554-570, 2011. En ligne: https://www.academia.edu/35800860/Law_in_the_Oxford_Handbook_of_Shakespeare.

29. Henri Mazeaud, « Les notions de 'droit', de 'justice' et d' 'équité' », *Revue internationale de droit comparé*, Vol. 8 No. 3, Juillet-septembre 1956.

30. Vaslav Nijinski, *Journal de Nijinski*, Paris, Gallimard, 1953.

31. Sarmila Paramasivam, « The Period of Renaissance in English Literature », (article non daté). En ligne : https://www.academia.edu/28864596/THE_PERIOD_OF_RENAISSANCE_IN_ENGLISH_LITERATURE.
32. Paul Raffield, « The Trials of Shakespeare: Courtroom Drama and Early Modern English Law », *Law and Humanities*, Vol. 8, No. 1, 2014, pp. 53-76. En ligne : https://www.academia.edu/31466576/The_Trials_of_Shakespeare_Courtroom_Drama_and_Early_Modern_English_Law.
33. Paul Raffield, « The Comedy of Errors and the Meaning of Contract », *Law and Humanities*, Vol. 3, No. 2, December 2009, pp. 207-229. En ligne : https://www.academia.edu/204791/The_Comedy_of_Errors_and_the_Meaning_of_Contract.
34. Philippe Raynaud, cours sur *Shakespeare et le Droit*, Université Paris II Assas, M2 en Philosophie du droit et droit politique, année 2013-2014.
35. Philippe Raynaud, « L'équité Shakespearienne », *Institut Michel Villey*, folio 49, 2011, pp.47-57. En ligne : https://www.droitphilosophie.com/upload/files/pdf/14108048723Villey_1a266Raynaud.pdf.
36. Louise Schleiner, « Providential Improvisation in Measure for Measure », *PMLA, Journal of Modern Language Association of America*, Vol. 97, No.2, March 1982, pp.227-236. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/462189>.
37. Murray M. Schwartz, « Leontes' Jealousy in The Winter's Tale », *American Imago*, Vol. 30, No. 3, Fall 1973, pp. 250-273. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/26302880>.

38. B. J. Sokol and Mary Sokol, « Shakespeare and the English Equity Jurisdiction: The Merchant of Venice and the Two Texts of King Lear », *The Review of English Studies, New Series*, Vol. 50, No. 200, November 1999, pp. 417-439. En ligne: <http://www.jstor.org/stable/517390>.
39. Virginia Lee Strain, « The Winter's Tale and the Oracle of the Law », *The Johns Hopkins University Press*, Vol. 78, No. 3, Fall 2011, pp. 557-584. En ligne: <http://www.jstor.org/stable/41236558>.
40. Joel Wickwire, « Providence and Law in Shakespeare » (article non daté). En ligne: https://www.academia.edu/35177547/Providence_and_Law_in_Shakespeare.

III- **Autres ouvrages et sites**

41. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
42. Luc Guéraud, *La désuétude : entre oubli et mort du droit ?*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2014.
43. Louis A. Knafla, *Law and Politics in Jacobean England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
44. Montesquieu, *De l'Esprit des lois* (1748), Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, 2 vol., 1995.
45. Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835-1840), Paris, Flammarion, coll. GF, 2010.

46. Site de la faculté de droit de Cornell : <https://www.law.cornell.edu/wex/inquest>

