

DE « GRECIAN HORSE » À « GRECIAN WHORE » :
JEUX D'ÉCHOS DANS *THE DUCHESS OF MALFI*

Le titre de cette présentation est extrait d'un dialogue entre Ferdinand et Antonio dans la scène 1 de l'acte 1 :

Ferdinand. You are a good horseman, Antonio. You have excellent riders in France. What do you think of good horsemanship?

Antonio. Nobly, my lord. As out of the Grecian horse issued many famous princes, so out of brave horsemanship arise the first sparks of growing resolution that raise the mind to noble action. (1.1.135-40)

Antonio, qui vient de remporter le tournoi, est félicité par le duc de Calabre pour ses exploits équestres qui l'associent à la noblesse, ainsi que le souligne le polyptote sur l'adverbe « nobly » et l'adjectif « noble ». Mais c'est l'allusion au cheval de Troie, qualifié ici de cheval grec, « Grecian horse », qui a retenu mon attention. En effet, le cheval de Troie est l'archétype de la ruse et son emploi par Antonio qui va, d'ici la fin de la scène, épouser secrètement la Duchesse est hautement ironique. L'allusion au « Grecian horse », outre sa fonction programmatique pour l'intrigue, participe d'un jeu d'échos grivois, ainsi que le souligne M. Neill dans sa note de bas de page, en remplaçant cette expression dans le contexte scabreux de la conversation qui précède autour du genet d'Espagne, « Spanish jennet », de Castruchio et de sa femme Julia. En effet, dans « Grecian horse », on peut également entendre « Grecian whore », le cheval se transformant phonétiquement en putain. Derrière l'allusion à l'illustre épisode de la guerre de Troie qui permit aux Grecs, grâce au stratagème conçu par Ulysse, de pénétrer dans la ville qu'ils assiégeaient depuis dix ans, se profile une banale histoire d'adultère qui, elle-même, fait écho à l'origine de la guerre de Troie : la liaison entre Paris et Hélène. De catin, il est également question dans la pièce de Webster, comme le rappelle Ferdinand décrivant sa sœur, la Duchesse : « She's loose i'th'hilts, / Grown a notorious strumpet » (2.5.3-4) et quelques vers plus loin, « Go to, mistress! / 'Tis not your

whore's milk that shall quench my wildfire, / But your whore's blood » (2.5.46-48). La Duchesse n'est pas la seule catin de l'histoire, et de la même façon, Pescara décrit Julia comme une « strumpet » (5.1.46).

Le rabaissement d'un épisode illustrant l'histoire antique rappelle l'entreprise de mise à mal de l'héroïsme par Shakespeare, quelques années avant *The Duchess of Malfi*, dans *Troilus and Cressida* (1602). Les autres références à des héros de l'Antiquité ou de la mythologie sont toutes marquées du sceau de la moquerie et de la parodie, comme dans ce portrait de Bosola par Delio :

I knew him in Padua – a fantastical scholar, like such who study to know how many knots was in Hercules' club, of what color Achilles' beard was, or whether Hector were not troubled with the toothache. He hath studied himself half blear-eyed to know the true symmetry of Caesar's nose by a shoeing-horn; and this he did to gain the name of a speculative man. (3.3.41-47)

Il n'est plus question ici des exploits d'Achille et d'Hector, mais plutôt de savoir de quelle couleur était la barbe du premier et si le second ne souffrait pas d'une rage de dents.

Si le cheval de Troie met fin à la guerre du même nom, l'allusion à cet épisode par Antonio marque le début de son ascension sociale – il vient de remporter le tournoi – et sa future prise, même si elle est involontaire, de la Duchesse. En rapprochant phonétiquement « horse » et « whore », Webster amorce un jeu d'échos et de distorsions sonores soulignant la plasticité de la langue, la modification de quelques lettres permettant le glissement du sens et démultipliant les possibilités d'interprétation. C'est à cette labilité de la langue que je m'intéresserai aujourd'hui. Dans un premier temps, je mettrai en évidence l'attitude ambivalente du dramaturge qui glorifie la langue pour mieux la rabaisser. Dans un second temps, je montrerai que le silence, dont il est autant question dans la pièce, est soumis au même processus. Enfin, je conclurai sur l'ambivalence du phénomène de l'écho.

I. La langue : entre glorification et dépréciation

Dès la première scène, la question de la langue est présente et son statut ambivalent. D'un côté, Delio, ami fidèle, souhaite la bienvenue à Antonio en ayant recours à un performatif, « You are welcome to your country, dear Antonio! » (1.1.1), tandis que dans sa réponse,

Antonio dépeint les dangers d'une cour corrompue par les flatteurs, « flatt'ring sycophants » (1.1.8), aux paroles dénaturées. D'une part le performatif met en avant la fonction noble du langage, puisque le mot fait exister la chose, le terme « welcome » employé par Delio étant l'équivalent d'un acte de bienvenue. D'autre part la flatterie, qui se rapproche du mensonge, dont il sera abondamment question dans la pièce, marque la perversion de la langue par l'éloignement entre le mot et la réalité qu'il désigne. À la parole flatteuse et mensongère, Antonio oppose le verbe « inform » répété deux fois (vers 18 et 21) et qui, pour lui, renvoie à la parole fiable voire même prophétique des conseillers auprès du roi pour le bien du royaume : « It is a noble duty to inform them / What they ought to foresee » (1.1.21-22).

Dans la même scène, Antonio fait un portrait élogieux de la Duchesse en insistant sur sa parole dont il voudrait qu'elle ne cesse jamais :

For her discourse, it is so full of rapture
 You only will begin then to be sorry
 When she doth end her speech, and wish in wonder
 She held it less vainglory to talk much
 Than your penance to hear her. (1.1.183-87)

À la fin du premier acte, la Duchesse nous offre une démonstration de la puissance du verbe, en ayant recours au langage performatif et en organisant elle-même sa cérémonie de mariage :

I have heard lawyers say, a contract in a chamber
Per verba de presenti is absolute marriage.
 Bless, heaven, this sacred Gordian, which let violence
 Never untwine! (1.1.463-66)

La Duchesse utilise un autre type de performatif, la malédiction, au milieu de la pièce. Elle explique à Bosola qu'elle apprendra à ses enfants à maudire puisqu'ils sont nés maudits : « But I intend, since they were born accurst, / Curses shall be their first language » (3.5.110-11). Le recours au polyptote, « accurst » devenant « curses », traduit la plasticité des mots et la capacité de manipulation verbale de la Duchesse. Dans la scène suivante, c'est elle qui poursuivra ses tourmenteurs de sa malédiction : « I'll go curse » (4.1 93) puis « I could curse the stars » (93) et « Remember, my curse hath a great way to go » (98).

Dans la scène 2 de l'acte 3, le portrait dithyrambique que fait Bosola d'Antonio est comme le pendant de celui de la Duchesse par

Antonio : il met l'accent sur ses paroles rares mais précieuses : « His discourse rather delighted to judge itself than show itself. His breast was filled with all perfection, and yet it seemed a private whispering-room, it made so little noise of't » (3.2.247-49). L'allusion à la « whispering-room » est surprenante dans le contexte laudateur de Bosola car ce même terme avait été précédemment employé par Ferdinand afin de mettre en garde la Duchesse contre ces antichambres où se propagent secrets et rumeurs : « A visor and a mask are whispering-rooms / That were never built for goodness, – fare ye well – / And women like variety of courtship » (1.1.324-26). La « whispering room », la chambre des murmures est donc alternativement lieu de préservation d'une perfection linguistique et lieu de corruption, de dissimulation.

Bien loin de la langue idéale d'Antonio, dans la pièce de Webster, les princes ont recours à une langue ambiguë, fondée sur l'équivoque, « equivocation », et la Duchesse n'est pas en reste. Dès la première scène, la Duchesse se justifie auprès d'Antonio d'avoir recours à des circonvolutions verbales et des jeux de mots afin de déguiser son propos :

And as a tyrant doubles with his words,
And fearfully equivocates, so we
Are forced to express our violent passions
In riddles and in dreams, and leave the path
Of simple virtue. (1.1.431-35)

En effet, le dialogue qui précède met en évidence sa capacité à jouer avec les mots particulièrement sous forme d'échos. Ainsi au vers (381) « Saint Winifred, that were a strange will! », la Duchesse a recours à une paronomase entre « will », à la fois le testament et le désir, et « well », la source, puisque le lieu de pèlerinage auquel elle fait référence était connu sous le nom de « Saint Winifred's well ». Le frère de la Duchesse, Ferdinand, joue également avec les mots dans la lettre qu'il adresse à sa sœur afin qu'elle lui envoie Antonio. Mais la Duchesse n'est pas dupe et reprenant les termes qu'elle appliquait à elle-même dans la scène 1 de l'acte 1, elle l'accuse de « politic equivocation » (3.5.27) et d'avoir recours, comme elle-même, à des énigmes, « riddles » (3.5.39). Ferdinand est aussi maître dans l'art des double-entendus et des sous-entendus grivois, comme dans sa description particulièrement ambiguë des femmes : « women like that part which, like the lamprey, / Hath ne'er a bone in't »

(1.1.326-27), dans laquelle on ne sait s'il fait référence à la langue ou bien au phallus. Il joue de la même équivoque quelques vers plus loin lorsqu'il a recours à la paronomase entre « tale », le récit, et « tail » : « What cannot a neat knave with a smooth tale / Make a woman believe? » (1.1.329-30).

Le Cardinal, comme son frère, corrompt la langue en pervertissant la parole de la justice :

He speaks with others' tongues and hears men's suits
With others' ears; will seem to sleep o'th'bench
Only to entrap offenders in their answers;
Dooms men to death by information,
Rewards by hearsay. (1.1.166-70)

La confusion est totale car on ne sait plus qui est l'énonciateur et qui est le destinataire du message. La parole, loin de permettre à l'homme de se défendre, conduit à sa destruction : « entrap offenders in their answers ». Le verbe « inform », répété deux fois par Antonio au début de la scène 1 de l'acte 1, dont on avait vu qu'il décrivait le gouvernement idéal d'un souverain à l'écoute de ses conseillers, n'est plus ici qu'un écho déformé, dévalué par le Cardinal corrompu qui fait de toute « information » une condamnation à mort, « dooms men to death ». C'est d'ailleurs par un livre empoisonné que le Cardinal tue sa maîtresse Julia, lorsqu'il lui fait embrasser une Bible : « thou'rt poisoned with that book » (5.2.278).

C'est dans ce contexte de démystification de la langue qu'il faut comprendre la référence de Bosola à Tantale, dès la scène d'ouverture : « Who would rely upon these miserable dependences in expectation to be advanced hopes of appointment tomorrow? What creature ever fed worse than hoping Tantalus? » (1.1.53-56). Ainsi que l'a décrit Homère dans *L'Odyssée* (chant XI, 582 à 592), Tantale est une figure de frustration, condamné à ne pouvoir satisfaire ni sa soif ni sa faim, pour avoir révélé aux hommes les secrets des dieux de l'Olympe après qu'il a partagé leur banquet. Tantale serait donc coupable d'avoir trop parlé et son crime relève d'un usage abusif des mots.

L'attitude de défiance envers les mots se retrouve lors de la confrontation entre la Duchesse et Ferdinand, quand ce dernier accusant sa sœur de ne pas être vertueuse, lui ordonne de se taire mais surtout fait resurgir l'ancienne querelle du nominalisme et du réalisme, décrite dans le *Cratyle* de Platon (395 d). Suivant la

tradition réaliste, Ferdinand accuse sa sœur de n'être qu'une coquille vide, indigne de son titre : « Or it is true thou art but a bare name / And no essential thing » (3.2.74-75). Il lui ordonne de se taire, « Do not speak » (75), puis s'adressant à l'amant qu'il suppose caché, lui conseille de ne pas révéler son identité si elle tient à sa vie : « I never may have knowledge of thy name » (3.2.97). S'appuyant sur le *topos* en vogue à l'époque selon lequel les femmes ne savent pas tenir leur langue, il suggère à la Duchesse de couper la sienne afin de protéger son amant :

Only converse with him, and such dumb things
To whom Nature denies use to sound his name.
Do not keep a paraquito, lest she learn it.
If thou do love him, cut out thine own tongue
Lest it bewray him. (3.2.105-09)

La mutilation de la langue évoquée par Ferdinand fait écho à cette même langue, « I mean the tongue », qu'il évoquait déjà dans 1.1.328. Mais c'est aussi une référence indirecte à Philomèle dont l'histoire est narrée par Ovide (*Métamorphoses* 6). Violée par Térée, son beau-frère, puis mutilée lorsqu'il lui tranche la langue afin qu'elle ne puisse révéler le crime, c'est en tissant une toile que Philomèle désormais muette révèle à sa sœur, Procné, l'épouse de Térée, son calvaire. Dans son entreprise de domination de la Duchesse, c'est au silence que Ferdinand veut réduire sa sœur.

II. De l'ambivalence du silence

Le silence, comme la langue, est autant idéalisé que déprécié. Ainsi dans la scène 1 de l'acte 1, la Duchesse demande à Cariola le secret et par conséquent le silence sur son mariage avec Antonio :

Duchess. To thy known secrecy I have given up
More than my life: my fame.
Cariola. Both shall be safe;
For I'll conceal this secret from the world
As warily as those that trade in poison
Keep poison from their children. (1.1.340-44)

La comparaison de Cariola entre le secret de la Duchesse et le poison est pour le moins étrange et souligne la menace que peut faire peser ce secret. Dans la scène 1 de l'acte 2, c'est Antonio qui demande à Delio de se taire sur son récent mariage :

Let me seal your lips forever;
 For, did I think that anything but th'air
 Could carry these words from you, I should wish
 You had no breath at all » (2.1.72-75).

Au milieu de la pièce, lorsque la Duchesse, confondue par son frère, se résout à éloigner Antonio afin de le protéger et se confie, pour son malheur, à Bosola, elle fait de nouveau l'éloge du silence et du secret, « As I taste comfort in this friendly speech, / So would I find concealment » (3.2.286-87), secret que Bosola ira immédiatement divulguer au duc. Dans la scène suivante, Delio et Pescara observent, en les commentant, les deux frères et Delio qualifie le silence de Ferdinand de menaçant : « In such a deformed silence, witches whisper / Their charms » (3.3.58-59).

Le silence retrouve ses lettres de noblesse lorsque Bosola décrit l'emprisonnement de la Duchesse et son stoïcisme dans l'épreuve : « She will muse for hours together, and her silence, / Methinks, expresseth more than if she spake » (4.1.9-10). Le silence est ici glorifié car considéré comme supérieur à la parole. Paradoxalement dans la scène suivante, la Duchesse rejette le silence et accueille le bruit comme un remède à la folie : « Nothing but noise and folly / Can keep me in my right wits, whereas reason / And silence make me stark mad » (4.2.5-7). Ultime renversement, quelques secondes avant de mourir, la Duchesse rejette toute parole et entame une dernière apologie du silence :

So I were out of your whispering! Tell my brothers
 That I perceive death, now I am well awake,
 Best gift is they can give or I can take.
 I would fain put off my last woman's fault:
 I'd not be tedious to you. (4.2. 209-13)

La Duchesse demande le silence à ses bourreaux, « out of your whispering », et rejette le *topos* du bavardage féminin comme une faute, laissant entendre que seul le silence doit prévaloir.¹

Par opposition, la scène 2 de l'acte 5 entre Julia, le Cardinal et Bosola, qui assiste, dissimulé, à la confrontation, met en scène l'impossibilité du silence. Julia, par amour pour Bosola, veut faire parler le Cardinal : « I must be your secretary » (233) affirme-t-elle à

1. Bosola ne dit pas autre chose et reconnaît la vertu du silence, après avoir par erreur tué Antonio qu'il voulait sauver : « I'll be mine own example. / On, on; and look thou represent, for silence, / The thing thou bear'st » (5.4.79-81).

son amant, jouant sur la polysémie du terme « secretary », au sens de meuble dans lequel on garde ses secrets, et à l'inverse, au sens de personne à laquelle on confie ses secrets ; ce dernier commence par refuser et se réfugie dans le silence : « The only way to make thee keep my counsel / Is not to tell thee » (242-43). Julia tente alors de se démarquer des flatteurs, les « flatt'ring sycophants » déjà évoqués par Antonio (1.1.8), qu'elle réduit à n'être que l'écho déformé des paroles du Cardinal : « Tell your echo this – / Or flatterers, that like echoes still report / What they hear (though most imperfect) – and not me » (5.2.243-45). Pour Julia, à la cour du Cardinal, il n'y a pas d'écho fidèle, seulement des échos imparfaits, déformés, sans valeur.

III. L'écho dévalué

Le phénomène de l'écho est à plus d'un titre un point de convergence entre des notions contradictoires. Par définition, l'écho relève autant de la présence que de l'absence. Il rend présent à l'oreille un son qui n'est plus, qui a déjà cessé d'exister. Ce phénomène physique est également un point de rencontre entre le même et l'autre puisqu'il reproduit un son initial qui n'est jamais exactement identique à la source sonore. L'écho peut être perçu alternativement comme un phénomène rassurant par duplication du même ou inquiétant car porteur d'altérité.

a) *De multiples références au phénomène de l'écho*

Dans son édition de la pièce, Michael Neill rajoute un personnage, en deuxième position dans la liste, prénommé « Echo ». Dès la première scène, la Duchesse mentionne le phénomène de l'écho dans une perspective dévalorisante. Il s'agit de son mariage secret, « *Per verba de presenti* » (1.1.464), qu'elle qualifie de « absolute marriage » (464), alors que quelques vers plus bas, elle relègue l'Église au rang de simple écho, de réplique, de l'original : « We now are man and wife, and 'tis the church / That must but echo this » (1.1.475-76).

Les mésaventures de la nymphe Écho, racontées par Ovide et traduites en anglais par Arthur Golding en 1567, étaient bien connues des auteurs anglais de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. D'après Ovide, la nymphe retenait Junon par son bavardage pendant que son époux volage s'adonnait à ses conquêtes amoureuses. Pour la

punir, Junon la priva de parole et la condamna à ne pouvoir répéter que les paroles des autres :

This tongue that hath deluded me shall doe thee little good:
 For of thy speach but simple use hereafter shalt thou have.
 The deede it selfe did straight confirme the threatnings that she gave.
 Yet Echo of the former talke doth double oft the ende
 And backe againe with just report the wordes earst spoken sende.
 (Ovid, *Metamorphoses*, Book 3, 460)

Lorsqu'Écho vit Narcisse, elle en tomba éperdument amoureuse, dépérit et ne fut plus qu'une parole amputée, atrophiée :

Hir bodie pynes to skinne and bone, and waxeth wonderous bare.
 The bloud doth vanish into ayre from out of all hir veynes,
 And nought is left but voyce and bones: the voyce yet still
 remaynes:
 Hir bones they say were turnde to stones. From thence she lurking
 still
 In Woods, will never shewe hir head in field nor yet on hill.
 Yet is she heard of every man: it is hir onely sound,
 And nothing else that doth remayne alive above the ground. (Ovid,
 Book 3, 500)

De la nymphe dédaignée, il ne subsiste que les os et la voix, intacte. Déjà chez Ovide, l'écho est lié à la notion de punition en raison du bavardage de la nymphe qui cherche à tromper la déesse. La voix d'Écho est mutilée, condamnée à ne répéter que des fragments de la parole d'autrui. Dans la pièce de Webster, une scène entière, la scène 3 de l'acte 5, située au milieu de ruines, est dévolue au phénomène de l'écho :

This fortification
 Grew from the ruins of an ancient abbey;
 And to yond side o'th'river lies a wall,
 Piece of a cloister, which in my opinion
 Gives the best echo that you ever heard –
 So hollow and so dismal, and withal
 So plain in the distinction of our words
 That many have supposed it is a spirit
 That answers. (5.3.1-9)

Dans cette description du phénomène par Delio, l'écho est décrit comme menaçant, « hollow and dismal ». Les paroles qu'il répète ont trait à la mort ou bien au chagrin : « Like death that we have » (5.3.19), « Deadly accent » (5.3.21) ou encore « A thing of sorrow »

(5.3.24). Antonio souligne d'emblée la distortion sonore, qualifiant l'écho de gémissement « It groaned, methought » (5.3.20). Quelques vers plus loin, Antonio refuse de prolonger ce dialogue et nie à l'écho toute valeur : « Echo, I will not talk with thee, / For thou art a dead thing » (5.3.39-40). On peut d'ailleurs se demander si le terme « dialogue » est légitime dans la mesure où l'écho ne fait que renvoyer à Antonio certaines de ses paroles. Ne s'agirait-il pas davantage d'un monologue ? L'écho serait alors synonyme de solitude et d'absence. En outre, il est bien difficile de déterminer la nature de l'écho dans la scène 3 de l'acte 5 car deux interprétations sont possibles. Soit les paroles entendues par Antonio ne sont que la réverbération de sa propre voix, soit c'est l'esprit de la Duchesse qui lui parle, comme semblait le suggérer Delio au début, « it is a spirit » (5.3.8) ou Antonio lui-même, qui dit avoir eu une vision, « and on the sudden, a clear light / Presented me a face folded in sorrow » (5.3.45-46), même si Delio l'attribue à sa seule imagination, « fancy » (57). La nature de l'écho dans cette scène est donc particulièrement ambiguë et mystérieuse.

Dans la scène finale, Bosola revient sur le phénomène de l'écho pour le nier simplement : « We are only like dead walls or vaulted graves / That, ruined, yields no echo » (5.5.95-96). Si jusqu'à présent l'écho pouvait exister comme une réplique même dévaluée, ainsi que le rappelait Julia, Bosola envisage à présent le monde sans aucun écho, comme un espace vide de dérélition (Anderson).

Outre les références explicites de la pièce à divers phénomènes d'échos dont la scène 3 de l'acte 5 serait l'acmé, *The Duchess of Malfi* est parcourue de nombreux échos verbaux qui structurent la pièce autant qu'ils mettent en valeur un processus de distorsion.

b) Les échos structurants de la pièce

La scène 1 de l'acte 4 résonne comme un écho parodique du mariage d'Antonio et de la Duchesse dans la scène 1 de l'acte 1. La main coupée ornée d'une bague, que Ferdinand présente à sa sœur et qu'elle est censée reconnaître, est un écho déformé de la main de la Duchesse saisissant celle d'Antonio afin de le relever, « my hand to help you » (1.1.407) et de la main de la Duchesse, décrite en termes pétrarquistes par Bosola comme « that curious engine, your white hand » (3.2.281) :

Ferdinand. I come to seal my peace with you. Here's a hand
To which you have vowed much love; the ring upon't

You gave.

Duchess. I affectionately kiss it.

[...]

Duchess. You are very cold.

I fear you are not well after your travel –

Hah? Lights! Oh, horrible!

Ferdinand. Let her have lights enough

Duchess. What witchcraft doth he practice, that he hath left

A dead man's hand here? (4.1.42-54)

La découverte macabre de la main coupée que Ferdinand lui demande de baiser n'est que le prélude au dévoilement des simulacres de cadavres d'Antonio et de ses enfants.

La scène 5 de l'acte 5 offre un autre exemple d'écho ironique et grotesque, cette fois par le biais de l'intertextualité. Lorsque le Cardinal appelle en vain au secours, « my dukedom for rescue! » (5.5.19), on entend comme un écho déformé et parodique de Richard III pendant la bataille de Bosworth. Puis c'est à Ferdinand de crier : « Give me a fresh horse! » (5.5.46). Mis bout à bout, ces deux fragments de vers se rapprochent du célèbre vers de Richard : « A horse, a horse! My kingdom for a horse! » (*Richard III*, 5.4.7) mais même réunis, les deux frères d'Aragon n'arrivent pas au niveau de Richard. Le « dukedom » du Cardinal résonne comme un faible écho du « kingdom » de Richard III. Alors que Richard fait face à Richmond sur le champ de bataille, les deux frères se trouvent dans une des chambres du palais, à lutter contre un seul ennemi, Bosola, avant de s'entretuer. La tragédie jacobéenne de Webster serait l'écho amoindri de la tragédie shakespearienne écrite autour de 1591, soit vingt ans avant *The Duchess of Malfi*.

c) Les « rhyming couplets »

Enfin, les distiques qui ponctuent la pièce de Webster peuvent être entendus comme une autre variation sur le phénomène de l'écho. En effet, la plupart de ces occurrences gnomiques résonnent de façon dissonante dans le contexte de leur énonciation. Antonio est l'auteur du premier distique de la pièce : « their close rearing, / Like moths in cloth, do hurt for want of wearing » (1.1.78-79). Ces vers, qui s'appliquent à Bosola, le « malcontent », témoignent de l'ironie de Webster car, à son insu, Antonio souligne le pouvoir malfaisant de Bosola, « do hurt » qu'il attribue à son inactivité, « for want of wearing », alors que c'est son tout nouvel emploi d'espion dans la maison de la Duchesse qui le conduira à trahir Antonio et la

Duchesse. Le distique qui clôt la pièce est tout aussi ambigu et laisse songeur le spectateur : « Integrity of life is fame's best friend, / Which nobly, beyond death, shall crown the end » (5.5.118-19). Delio fait ici l'apologie de l'intégrité mais de quelle intégrité s'agit-il ? Le spectateur est confronté à une scène jonchée de cadavres après avoir vu Bosola tuer Antonio qu'il voulait sauver et les deux frères se massacrer dans une confusion totale. Dans la pièce, aucun des personnages, la Duchesse mise à part, ne peut être considéré comme garant d'une quelconque intégrité. Faut-il voir dans ces rimes qui créent un phénomène d'écho une tentative ultime de Webster pour imposer un ordre formel à cette cour italienne placée sous le signe du chaos ?

Tout au long de la pièce, les paroles sont menacées de perdre leur intégrité, cette même intégrité dont le dramaturge affirme paradoxalement l'importance dans son dernier distique. Les paroles, le silence, l'écho, toute production sonore est soumise à distorsion. Par l'intermédiaire de Bosola puis de Julia, Webster nie toute pertinence au phénomène de l'écho, mais en même temps, sa pièce est construite comme une chambre d'échos, saturée de sons répétés et déformés, mais reconnaissables par le spectateur. L'omniprésence de l'écho dans cette pièce participerait à la conception d'une l'humanité prisonnière d'une cage, décrite par Bosola à la Duchesse :

Didst thou ever see a lark in a cage? Such is the soul in the body:
this world is like her little turf of grass; and the heaven o'er our
heads, like her looking glass, only gives us a miserable knowledge
of the small compass of our prison. (4.2.119-23)

Laetitia COUSSEMENT-BOILLOT

Université Paris Diderot

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

HOMERE. *L'Odyssée*. Trad. Frédéric Mugler. Arles : Actes Sud. 1995.
OVIDE. *The. xv. Bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English meeter, by Arthur Golding Gentleman*. London: Willyam Seres, 1567.

Journée d'étude Webster/Defoe (Université de Lorraine, 2018)

- PLATON. *Cratyle*. Trad. Emile Chambry. Paris : Garnier-Flammarion, 1967.
- SHAKESPEARE, William. *Richard III*. Ed. Antony Hammond. London : Routledge, 1987.
- WEBSTER, John. *The Duchess of Malfi*. Ed. Michael Neill. New York : Norton, 2015.

SOURCES SECONDAIRES

- ANDERSON, L. Susan. *Echo and Meaning on Early Modern Stages*. New York : Palgrave Macmillan, 2018.