

LA GRAMMAIRE AU SERVICE DU SENS DANS *THE DUCHESS OF MALFI*

Les études littéraires portent rarement sur la grammaire d'un texte. On a tendance à considérer qu'il s'agit d'un aspect technique de la langue sur lequel l'auteur a peu de contrôle. Les idées, les images, les mots, voire les sons seront étudiés, parce que ces éléments relèvent du choix de l'auteur, mais on négligera souvent la grammaire, en partant du principe que celle-ci est imposée par la langue et ne laisse aucune place à l'initiative individuelle.

Il existe cependant des points sur lesquels la langue n'est pas entièrement codifiée, autorisant une marge de manœuvre qui permet à un auteur de se servir de la grammaire pour traduire des nuances de sens. Lorsque deux formes sont possibles dans un même contexte il est rare qu'elles soient strictement équivalentes. La langue attribue à chacune des nuances particulières, au même titre qu'à deux synonymes dans le domaine du vocabulaire. C'est pourquoi la grammaire peut avoir une dimension littéraire. Un auteur n'utilise un élément grammatical qu'à bon escient, de même qu'il choisit ses mots, ses images et ses sons en fonction de l'effet qu'il cherche à produire.

Les points sur lesquels joue cette marge de manœuvre varient selon les époques. À l'époque élisabéthaine, pour ne citer que quelques exemples, les pronoms *thou* ou *you* étaient tous deux possibles pour s'adresser à une seule personne ; l'adjectif possessif connaissait les deux formes *my/thy* et *mine/thine* ; la désinence de 3^e personne du singulier pouvait être *-s* ou *-eth*. L'une de ces formes est plus courante et peut être considérée comme la norme. L'autre est une déviation par rapport à la norme, une forme marquée, dont le choix est significatif.

La désinence de 3e personne du singulier

L'anglais élisabéthain connaissait deux désinences pour la 3^e personne du singulier au présent de l'indicatif : *-eth* et *-s*, la seconde

étant peu à peu en train de remplacer la première. Dans le langage parlé ainsi que dans les textes non littéraires ce remplacement était déjà terminé (dans sa dédicace Webster n'utilise que –s). Dans la langue poétique utilisée en tragédie les deux formes existent encore. Dans *The Duchess of Malfi* la norme est –th pour les auxiliaires *have* et *do* (*hath* et *doth*), mais –s pour les autres verbes. Cette différence de traitement est due au fait que la désinence –eth ajoute une syllabe au vers, tandis que *hath* et *has*, *doth* et *does*, ont la même longueur et le même poids dans le vers. L'effet du –th (archaïque, solennel, emphatique, noble...) est donc surtout perceptible pour –eth.

The Duchess of Malfi contient un *has*, un *does*, et deux verbes en –eth.¹ Nous nous concentrerons sur ces derniers. En effet le texte que nous possédons est passé par plusieurs mains (comédiens, imprimeur), et sur un point qui n'influence pas le vers les préférences relevées ne sont pas nécessairement celles de Webster, même si celui-ci a relu les épreuves de l'imprimeur.

Le premier exemple de la désinence –eth se trouve dans le portrait qu'Antonio fait de la duchesse. Antonio, amoureux transi, exprime dans cette phrase son admiration et son respect pour une femme qui a quelque chose de divin :

Ant. But in that look
There **speake**th so divine a continence
As cuts off all lascivious and vain hope.² (1.1.191-93)

Le second exemple fait écho au premier. Il est toujours question de la duchesse. Cette fois-ci, c'est Bosola qui la décrit, lui aussi avec admiration :

Bos. She will muse four hours together; and her silence,
Methinks, **express**eth more than if she spake. (4.1.9-10)

Dans un cas comme dans l'autre le verbe qui porte cette désinence est un verbe de parole et décrit la duchesse exprimant plus par un regard ou par son silence que par des mots. Dans le premier exemple il s'agit d'un regard empreint de noblesse qui coupe court aux idées lascives

1. Il y en a huit dans *The White Devil*, l'autre tragédie de Webster, et aucun dans *The Devil's Law-Case*, sa tragi-comédie ; à titre de comparaison, deux dans *Othello*, de Shakespeare.

2. L'édition utilisée est John Webster, *The Duchess of Malfi*, ed. Michael Neill (New York : Norton, 2015). Les caractères gras au sein des citations sont du fait de l'auteur de l'article.

que pourraient avoir ses interlocuteurs ; dans le second la duchesse, emprisonnée, immobile et silencieuse, accepte son sort avec une grandeur qui se déploiera pleinement au moment de sa mort. Dans les deux cas elle s'élève au-dessus des autres femmes par une pose noble et digne que souligne la désinence choisie, archaïque et solennelle.

L'adjectif possessif de 1^{ère} et 2^e personne du singulier

L'adjectif possessif de 1^{ère} et 2^e personnes du singulier avait autrefois la forme *mine* et *thine*. Ce mot n'étant pas accentué puisque l'accent porte sur le nom, le *-n* est tombé peu à peu,³ d'abord devant consonne,⁴ puis aussi devant voyelle. L'état de langue représenté par *The Duchess of Malfi* connaît *my/thy* devant consonne, et *mine/thine* ou *my/thy* devant voyelle. Ce sont donc les emplois devant voyelle, où deux formes sont possibles, qui nous intéresseront ici.

My est déjà la norme devant voyelle aussi. *Mine* se rencontre essentiellement dans deux cas : devant l'adjectif *own* (11 exemples), et devant un nom de partie du corps, *ear* ou *eye* (4 exemples), avec une seule exception, le dernier exemple cité ci-dessous :

Ferd. There is a kind of pity in **mine** eye (2.5.27)

Delio. And not behold your face – which to **mine** eye (4.1.9)

Ferd. Cover her face. **Mine** eyes dazzle; she died young. (4.2.249)

Duch. I will plant my soul in **mine** ears to hear you. (3.2.76)

Julia. Compare thy form and **my** eyes together (5.2.166)

Dans le dernier exemple l'absence de la « liaison » dans *my eyes* suggère une pause infinitésimale entre le possessif et le nom. Julia oppose *my* (dans *my eyes*) à *thy* (dans *thy form*), et utilise *eyes* non pas pour désigner une partie du corps, comme dans les autres exemples, mais comme symbole de sa beauté.

Il est intéressant de voir que *honour* est lui aussi utilisé avec *mine*,⁵ ce qui implique qu'il s'agit d'un élément intrinsèque à la personne au même titre qu'une partie du corps :

3. Il est resté dans le pronom possessif, *mine*, *thine*, puisque dans ce cas il n'y avait pas de nom et que le possessif était donc accentué.

4 L'état de langue où on a *my* devant consonne et *mine* devant voyelle correspond à ce qui se produit en anglais moderne pour l'article indéfini, *a/an*, qui a perdu son *-n* devant consonne uniquement.

5. Pour une qualité plus extérieure à la personne (*ambition*, *intelligence*, *imagination*, *experience*, *opinion*), le possessif a la forme *my/thy*.

Duch. Touching **mine** honor (3.1.48)

Gris. But it will not serve to laugh me out of **mine** honor. (5.5.24)

Cariola accusée par Antonio utilise la forme *mine* pour parler de son innocence, ce qui implique que cette innocence fait partie intégrante d'elle-même, et qu'Antonio l'accuse donc à tort :

Cari. Pray, sir, do; and when
That you have cleft my heart, you shall read there
Mine innocence. (3.2.143-45)

L'enjambement qui rejette *mine innocence* en début de vers, la longueur du syntagme, qui occupe deux pieds, mettent en valeur cette déclaration. La forme *my* (comme dans *my eyes* ci-dessus) aurait ajouté un relief supplémentaire, mais *mine* est plus approprié, suggérant que l'innocence est aussi inséparable de Cariola que ses yeux ou ses oreilles.

Le pronom de 2e personne du singulier

En indo-européen, en germanique, en vieil-anglais, le tutoiement était utilisé quand on s'adressait à une seule personne. La forme de politesse qui utilise le pronom pluriel est apparue en moyen-anglais sous l'influence du français. Peu à peu au fil des siècles elle a gagné du terrain, jusqu'à supplanter complètement l'emploi du singulier. À la Renaissance, comme en français actuel, tutoiement et vouvoiement étaient tous deux possibles. Dans les pièces de théâtre le vouvoiement est la norme entre personnes de rang élevé, excepté en cas d'émotion violente. Le tutoiement est une forme marquée qui a plusieurs significations : basse condition sociale de celui à qui on s'adresse, émotion violente de celui qui parle, ton solennel, discours adressé à un être dans l'incapacité de répondre (personne absente ou morte,⁶ objet, divinité, abstraction...).

Le pronom *you* (ou *ye*) domine largement, avec 559 exemples (qui incluent aussi un certain nombre de pluriels), tandis que *thou/thee* ne se rencontre que 165 fois.

6. Ainsi Bosola tutoie la duchesse inconsciente (« Upon **thy** pale lips I will melt my heart / To store them with fresh color » [4.2.327-29]), puis la vouvoie quand elle revient à elle (« Yes, madam, he is living. / The dead bodies **you** saw were but feigned statues » [4.2.335-36]); et la tutoie de nouveau une fois morte (« Come, / I'll bear **thee** hence » [4.2.353-54]).

L'étude de ces pronoms permet d'établir les relations hiérarchiques entre les personnages et les nuances d'émotion dans les différentes interactions. Une maîtrise de ces pronoms est indispensable à une compréhension fine de la pièce.

Nous regarderons ici quelques exemples parmi les plus significatifs.

La position sociale de Bosola

La première scène de la pièce montre Bosola sans emploi et souligne sa position en bas de l'échelle sociale par le tutoiement bienveillant mais condescendant que lui adresse Antonio : « *Ant.* He hath denied **thee** some suit? » (1.1.46). En revanche lorsque Bosola reçoit l'emploi de *Master of the Horse* son rang devient équivalent à celui d'Antonio et celui-ci le vouvoie désormais.

Le cardinal et sa maîtresse

La relation entre le cardinal et sa maîtresse est éclairée par l'utilisation des pronoms. Dans la première scène qui les réunit Julia vouvoie le cardinal et l'appelle *my lord*, tandis que celui-ci l'accueille en la tutoyant : ceci souligne l'inégalité de rang :

Card. Sit. **Thou** art my best of wishes: prithee tell me
What trick didst **thou** invent to come to Rome
Without **thy** husband. (2.4.1-3)

Julia. Why, my lord, I told him
I came to visit an old anchorite
Here, for devotion. (2.4.3-5)

Une fois ceci établi, le cardinal peut utiliser le vouvoiement pour marquer une distance. Le changement de pronom marque un changement de ton, qui peut se produire à l'intérieur d'une même phrase. Le cardinal joue habilement des deux pronoms pour la repousser et l'attirer alternativement, répondant aux doutes qu'elle émet sur sa fidélité en lui cherchant querelle, demandant un baiser sur un ton léger, réclamant la gratitude sur un ton sérieux. Quatre changements à l'intérieur d'une même réplique suggèrent la maestria avec laquelle le cardinal utilise la parole dans un but de manipulation :

Card. Do not put **thyself**
To such a voluntary torture, which proceeds

Out of **your** own guilt. (2.4.8-10)

Card. **You** may thank me, lady,
I have taken **you** off your melancholy perch,
Bore **you** upon my fist, and showed **you** game,
And let you fly at it. I pray **thee**, kiss me. –
When **thou** wast with thy husband, **thou** wast watched
Like a tame elephant: – still **you** are to thank me: –
Thou hadst only kisses from him and high feeding,
But what delight was that? 'Twas just like one
That hath a little fingering on the lute,
Yet cannot tune it. – Still **you** are to thank me. (2.4.27-36)

Card. Rest firm – or my affection to **thee**,
Lightning moves slow to't. (2.4.40-41)

L'acte 5 réunit de nouveau les deux amants. Les années ont passé, le cardinal s'est lassé de Julia et *you* est maintenant le pronom qu'il utilise habituellement pour s'adresser à elle. C'est le tutoiement qui devient la forme marquée. De nouveau, les changements de ton du cardinal sont soulignés par des changements de pronom : tutoiement quand il plaisante en l'assurant qu'elle gardera d'autant mieux le secret qu'elle ne le connaîtra pas, vouvoiement quand il s'agace de son insistance, tutoiement quand il l'avertit du danger, quand il cède et lui accorde ce qu'elle désire, vouvoiement quand il se rend compte à sa réaction qu'elle le trahira, tutoiement de nouveau quand il lui annonce sa mort prochaine :

Card. I may not tell **you**. (5.2.235)

Card. Satisfy **thy** longing, –
The only way to make **thee** keep my counsel
Is not to tell thee. (5.2.241-43)

Card. Will **you** rack me? (5.2.247)

Card. **You'll** repent it. (5.2.257)

Card. It hurries **thee** to ruin. I'll not tell **thee**. (5.2.258)

Card. How now? how settles this? think **you** your bosom
Will be a grave dark and obscure enough
For such a secret? (5.2.271-73)

Card. No?
Come, I will swear **you** to't upon this book. (5.2.274-75)

Card. Kiss it. [*She kisses the book*]
Now **you** shall never utter it: **thy** curiosity
Hath undone **thee**; **thou'rt** poisoned with that book;

Because I knew **thou** couldst not keep my counsel,
I have bound **thee** to't by death. (5.2.576-80)

Maître et serviteur: Ferdinand et Bosola

Ferdinand vouvoie Bosola lorsqu'il engage ses services, et continue à le vouvoyer d'abord. Bosola occupe maintenant une position respectable au service de la duchesse, ce qui justifie le vouvoiement même de la part de ses supérieurs. Ce n'est qu'à l'acte 3, dans un élan de cœur, que Ferdinand passe soudain au tutoiement lorsqu'il remercie Bosola de sa franchise :

Ferd. Give me **thy** hand. I thank **thee**:
I never gave pension but to flatterers,
Till I entertainèd **thee**. (3.2.89-91)

Give me thy hand signale un moment d'émotion. Le tutoiement est nettement plus fréquent que le vouvoiement avec cette expression dans les pièces de la période.

À l'acte 4 Ferdinand alterne entre *you* et *thou* suivant son humeur et la nature de l'interaction, *you* étant plus distant et *thou* plus familier. Il utilise *you* pour donner un ordre – « *Ferd.* Inform her what I told **you** » (4.1.17) –, *thou* pour une remarque plus personnelle concernant les sentiments de Bosola – « *Ferd.* Very likely! / **Thy** pity is nothing of kin to **thee** » (4.1.132-33) ou lorsqu'il se laisse aller à l'émotion en accusant Bosola de la mort de la duchesse :

Ferd. Why didst not **thou** pity her? What an excellent
Honest man mightst **thou** have been,
If **thou** hadst born her to some sanctuary. (4.2.258-60)

La querelle entre maître et serviteur culmine dans une insulte de la part de Ferdinand, accompagnée d'un *you* :

Ferd. Leave me.
Bos. I will first receive my pension.
Ferd. **You** are a villain! (4.2.296-97)

Dans cette relation le tutoiement indique une familiarité basée sur la sympathie, c'est donc le vouvoiement qui devra traduire le mépris en rétablissant une distance :

Ferd. O, horror,
That not the fear of him which binds the devils
Can prescribe man obedience!
Never look upon me more. (4.2.298-301)

Ferdinand est d'ailleurs choqué que son vouvoiement de mépris ait si peu d'effet sur Bosola et que celui-ci continue la discussion au lieu de réagir à l'insulte. Il revient alors au tutoiement, et cet abandon du vouvoiement exprime son impuissance :

Ferd. Get **thee** into some unknown part o' the world,
That I may never see **thee**. (4.2.310-11)

Le courage d'Antonio

Bien des critiques ont une piètre opinion du courage d'Antonio. Cet époux laisse traiter sa femme de putain par la populace, quitte la chambre conjugale juste au moment où Ferdinand se prépare à y faire irruption pour menacer la duchesse, accepte de s'enfuir à Milan et la laisse seule pour faire face à l'arrestation. Et pourtant Antonio est présenté comme un modèle de vertu chevaleresque au début de la pièce et décrit comme un vaillant soldat par Bosola. Est-ce la pusillanimité, ou les nécessités de la situation, qui l'empêchent de défendre sa femme ? L'utilisation des pronoms nous donne une indication sur ce point. Lorsque la duchesse est en train d'accoucher, Bosola insulte Antonio en l'accusant de malhonnêteté :

Bos. You are a false steward.
Ant. Saucy slave! I'll pull **thee** up by the roots.
Bos. May be the ruin will crush **you** to pieces.
Ant. **You** are an impudent snake indeed, sir: (2.3.35-38)

Devant une accusation touchant à son honneur Antonio, comme tout homme de cœur, provoque son adversaire, par une insulte (« saucy slave »), une menace, et surtout un tutoiement de mépris. C'est ainsi que commencerait une querelle débouchant sur un duel. Cet exemple nous montre qu'Antonio a spontanément les réactions d'un gentilhomme. Mais au lieu de répondre par un tutoiement et une provocation Bosola émet une sourde menace qui rappelle à Antonio le secret qui est en jeu. Le mari de la duchesse baisse aussitôt le ton, revient au vouvoiement, insère ce qui n'est plus une insulte mais une accusation (*impudent snake*) dans une phrase véritable et non plus une exclamation. Une réplique de ce type débouche sur une discussion, pas sur un duel : le risque d'un scandale est écarté.

La duchesse et Bosola : les différentes faces du tutoiement

La duchesse vouvoie habituellement Bosola, qui occupe un rang important dans sa maison, tandis qu'au contraire elle tutoie Cariola, sa suivante. Cependant lorsqu'elle lui avoue qu'Antonio est son mari, et fait ainsi de lui son complice, un seul tutoiement marque la confiance la plus secrète, sa décision de quitter son duché. On peut imaginer que la duchesse baisse la voix pour prononcer cette phrase lourde de conséquences, même si les deux personnages sont seuls :

Duch. **You** shall take charge of all my coin and jewels,
And follow him, for he retires himself
To Ancona.

Bos. So.

Duch. Whither, within few days,
I mean to follow **thee**. (3.2.289-92)

Elle tutoie ensuite Bosola lorsqu'il l'arrête sur la route et lui remet la lettre de Ferdinand en prétendant qu'il s'agit d'un message amical. Elle exprime ainsi son mépris envers le serviteur qui l'a trahi et l'hypocrite qui veut lui faire croire à la bonne foi de son ennemi :

Duch. **Thou** dost blanch mischief,
Wouldst make it white. (3.5.23-24)

Elle le tutoie encore lorsque, masqué, il insulte son mari. Elle a la même réaction agressive qu'a eue Antonio insulté dans son honneur, avec cette différence qu'étant femme elle doit en rester aux paroles :

Duch. Were I a man,
I'd beat that counterfeit face into **thy** other. (3.5.112-13)

Lorsqu'il devient son geôlier elle le tutoie : en acceptant cette fonction il est descendu dans l'échelle sociale, et dans l'estime de la duchesse également :

Duch. Pray **thee**, why dost **thou** wrap **thy** poisoned pills
In gold and sugar? (4.1.19-20)

Enfin, elle le tutoie quand il lui apparaît déguisé, en fossoyeur, en sonneur de cloche, en personnage de basse condition : le tutoiement souligne la différence de rang social :

Bos. I am come to make **thy** tomb. (4.2.110)

Duch. **Thou** art not mad, sure. Dost know me? (4.2.114)

Bosola de son côté la tutoie alors parce qu'il occupe la fonction du prêtre préparant le condamné à la mort. Pour un prêtre dans le cadre

de ses fonctions les différences de rang s'abolissent devant sa mission spirituelle. Le tutoiement réciproque de cette scène n'est pas égalitaire : la duchesse exprime sa supériorité sociale en tutoyant Bosola, tandis que Bosola en tutoyant la duchesse se place au-delà des distinctions sociales.

Le meurtrier et ses victimes

Bosola, qui habituellement vouvoie le cardinal, passe au tutoiement au moment de le tuer. Il exprime ainsi son mépris pour l'assassin de la duchesse :

Card. Now, art **thou** come?
Thou look'st ghastly:
 There sits in **thy** face some great determination
 Mixed with some fear.
Bos. Thus it lightens into action:
 I am come to kill **thee**. (5.5.7-11)

Le tutoiement du cardinal reflète le ton familier du commanditaire de l'assassinat d'Antonio à son homme de main. Celui de Bosola exprime la menace et aussi le mépris. Il tutoie de même Ferdinand en lui portant un coup fatal :

Bos. Now my revenge is perfect.—Sink, **thou** main cause
 Of my undoing! (5.5.61-62)

Cette fois-ci le ton n'est pas familier ou méprisant mais au contraire solennel, et le tutoiement souligne la portée de ce geste par lequel Bosola détruit le démon qui l'a perdu.

Bosola tue une troisième personne dans la scène finale : le serviteur du cardinal. Il l'a tutoyé dès l'abord, comme il était de règle à l'époque en s'adressant à un serviteur : « *Bos.* **Thou** seem'st to have loved Antonio? » (5 4 70). Cependant lorsqu'il le tue il passe au vouvoiement. Puisque dans une relation avec un domestique le tutoiement est la forme non marquée, c'est par le vouvoiement que Bosola peut exprimer un changement de ton :

Bos. There's for **you** first –
 'Cause **you** shall not unbarricade the door
 To let in rescue. [*Kills the Servant*] (5.5.33-35)

Ces quelques exemples nous ont permis de voir la manière dont Webster met la grammaire au service du sens, jouant avec les formes

en voie d'obsolescence pour créer un effet solennel, apportant par le choix d'une forme de préférence à une autre des nuances inattendues, construisant ainsi un sous-texte sur lequel le lecteur ou le spectateur a tout avantage à s'appuyer dans son interprétation de l'œuvre.

Colette STEVANOVIČH

Université de Lorraine