

William Shakespeare, Architecte Post-colonial de l'Europe et Inventeur de la légende Barbaresque

Dr. Bouteldja Riche
Université de Tizi-ouzou



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 173-184

Résumé: Cet article vise à repositionner William Shakespeare dans le cadre du projet politique Euro-Méditerranéen et de celui de la Communauté Européenne en s'appuyant sur une étude culturelle de trois pièces situées dans le bassin Méditerranéen à savoir **Le marchand de Venise**, **Othello**, et **La tempête**. Pour ce faire, nous avons pris la romance comme point de départ de l'analyse de ce que Shakespeare fait de cet héritage littéraire/ culturel dans son élaboration de l'idée de l'Europe. Nous partons du postulat que la romance est un genre d'écriture qui parle des zones de contact entre le monde Chrétien et le monde Musulman. Sa finalité se résume à contenir au niveau imaginaire le repli Chrétien de l'Orient qui survint à la fin des croisades. La venue de l'Empire Ottoman et la fragmentation de la Chrétienté au début du 16ème siècle menèrent à une crise de la représentation romanesque médiévale. D'où la nécessité ressentie par le dramaturge et « romancier » anglais de proposer l'idée de l'Europe comme projet politique à circonscrire à l'espace culturel européen.

Résumé : Shakespeare - romance - Europe - Espace euro-méditerranéen - Islam et Occident - postcolonial.

Abstract: This article is a cultural analysis of three of William Shakespeare's plays set in the Mediterranean basin, **The Merchant of Venice**, **Othello**, and **The Tempest**. It seeks to reposition the playwright with reference to the contemporary Euro-Mediterranean project and that of the European community through the study of his stance towards the literary legacy of medieval romance. Our findings support the hypothesis that medieval romance is a genre that addresses the issue of cross-cultural contacts between the Christian and Muslim worlds. It was deployed as a strategy of containment at a moment of "European" withdrawal from the Orient following the end of the Crusades and the fragmentation of the ideal of Christendom. The rise of the Ottoman Empire and the disintegration of the ideal of Christendom at the beginning of the sixteenth-century led to a crisis of romantic representation of these cross-cultural contacts. Writing just as a post-colonial dramatist would do today, Shakespeare "shores up the fragments" of the Christian order by re-fashioning them into an endogamous romance celebrating the naissance of the secular idea of Europe whose cultural space is defined in opposition to the "Barbary shore".

Keywords: Shakespeare - romance - Europe - Euro-Mediterranean space - Islam and Western World - postcolonial.

المخلص : تهدف هذه الدراسة إلى إعادة وضع وليم شكسبير في المشروع السياسي الأوروبي المتوسطي والمشروع السياسي للجماعة الأوروبية على أساس دراسة ثقافية من خلال ثلاث مسرحيات تقع في البحر الأبيض المتوسط وهي "تاجر البندقية"، "عطيلة" و"العاصفة". للقيام بذلك، اتخذنا "الرومانس" كنقطة انطلاق لتحليل ما فعل شكسبير بهذا التراث الأدبي / الثقافة في التعبير عن تصوره لأوروبا. انطلقنا من الفرضية أن الرومانس هو جنس أدبي يتحدث عن مناطق التماس بين العالم المسيحي والعالم الإسلامي. والغرض من ذلك هو الاحتواء عن طريق الخيال للانسحاب المسيحي من الشرق، والذي جاء في نهاية الحروب الصليبية. أدى بروز الدولة العثمانية وتفتت الكيان للمسيحي في القرن السادس عشر إلى أزمة التمثيل الروائي الموروث من العصور الوسطى. ومن ذلك الضرورة التي أحسها الكاتب المسرحي و الروائي الإنكليزية لاقتراح نظرة لأوروبا كمشروع سياسي ينحسر على الفضاء الثقافي الأوروبي.

الكلمات المفتاحية : وليم شكسبير، الرومانس، أوروبا، الفضاء الأوروبي-المتوسطي، الإسلام و الغرب.

« *Nous voila, Révérend père, prenez ceci [un bol d'eau bénite] et aspergez-en la pièce, des fois qu'il y aurait un membre de ces hordes d'enchanteurs enfouis dans ces livres-là qui nous jetteront un sort pour nous punir des tourments qui les accableront quand nous les auront rayés de la surface de la terre.* » (2001:52, Notre traduction)

Le lecteur se rappellera à coup sûr ces propos sortis de la bouche de la gouvernante de Don Quichotte dans le chapitre du livre de Cervantès, quand on fit venir un prêtre pour purifier la salle de lecture de « l'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Mancha » en jetant aux flammes les romances jugées à l'origine de la propension de notre héros à se prendre pour un chevalier errant. Le lecteur se rappellera sûrement aussi dans le même chapitre la controverse surgie quand à la nécessité de brûler indistinctement tous les « enchanteurs, » ou si quelques-uns d'entre eux méritaient d'être épargnés. Au grand dam de la nièce de Don Quichotte et de la gouvernante, c'est le prêtre qui eut le dernier mot, et il fut ainsi décidé que malgré leur impact nuisible, les romances n'allaient pas être détruites avant une lecture sélective.

Cervantès semble avoir fait sienne dans son roman, l'opinion du prêtre selon laquelle il fallait une approche critique du genre romance, sa fiction recelant nombre de récits, dont, par exemple, celui de la captivité barbaresque narré à une audience émerveillée aux chapitres XXXIX, XL et XLI. Ce récit nous raconte l'idylle entre Zoreida et un soldat fait prisonnier à Alger alors qu'il s'apprêtait à rentrer en Espagne, de retour de Lépante, où des forces chrétiennes de la Sainte Ligue (Espagne, Venise, Saint-Siège) dirigées par Don Juan d'Autriche, venaient de remporter la victoire sur la flotte Ottomane en 1571.

La controverse portant sur la romance dans la fiction de Cervantès nous amène à nous demander s'il n'existe pas une polémique similaire à propos des œuvres dramatiques de son contemporain anglais William Shakespeare (1564-1616), et à poser la problématique de la représentation du métissage culturel Orient/Occident à l'époque pré-moderne. Nous savons par Cervantès que la romance en tant que genre narratif d'échange transculturel était bien en crise, crise de représentation qu'il surmontera, non pas une rupture épistémique, comme l'avance Michel Foucault (1970), mais en la coulant dans le moule anti-générique du roman comique-épique que bon nombre de critiques font remonter à Don Quichotte.

Shakespeare est évoqué souvent comme un écrivain de comédies, de tragédies, et parfois de tragi-comédies. D'une façon générale, sa réputation en tant que dramaturge et homme de théâtre s'est faite moins grâce à son talent d'écrivain de romances, qu'à celui d'auteurs de comédies et de tragédies. La romance est peu évoquée à son sujet, même dans les études d'échanges transculturels de la critique postcoloniale (Cartelli Thomas, 1999, Loomba Anita, 1998, etc.). Nous allons essayer de montrer dans le présent article qu'à moins de considérer Shakespeare comme auteur de romances, notre perception de ce qu'il fait de ces rencontres interculturelles, matériau générant la romance, sera biaisée par une polémique postcoloniale classique ou autre. Pour ce faire, nous examinerons une dimension importante du dramaturge, à savoir celle de critique culturel de son temps cherchant à développer l'idée d'un espace européen avec les fragments de l'idéal chrétien médiévale, vestiges des guerres politico-religieuses du 16^{ème} siècle.

Northrope Frye (1971, 1976) définit à juste titre la romance comme une « écriture séculaire » dans laquelle l'intrigue principale s'articule autour d'une quête où le héros domine et son milieu et ses semblables. Sur le plan de l'évolution littéraire, la romance apparaît juste après le mythe, avant les genres hautement mimétiques que sont l'épopée et la tragédie. Nous défendrons ci-dessous l'idée que la quête majeure dans les pièces Méditerranéennes de Shakespeare *Le marchand de Venise*, *Othello*, et *La tempête* consiste en la démarcation d'un espace culturel Européen par une remise au goût du jour de la romance chevaleresque médiévale. Autrement dit, nous essayerons de montrer le dramaturge à l'œuvre dans son réinterprétation de la romance, soupçonnée d'être un genre hybride durant la Renaissance ou l'époque pré-moderne du fait du contact entre le monde chrétien et celui musulman lors des Croisades, et la longue occupation par les Maures de la Péninsule Ibérique.

Nous souscrivons à la thèse selon laquelle la romance chevaleresque médiévale, legs littéraire hérité et par Shakespeare et par son contemporain Cervantès est de l'ordre du diptyque voeu/exaucement. L'Europe chrétienne tente par la romance chevaleresque et une interprétation allégorique de celle-ci de sublimer sa retraite de l'espace oriental en la percevant sous forme de récit romantique de conversion, mettant en scène des musulmans - des amants ou des maîtresses - se convertissant au Christianisme puis devenant ses plus ardents défenseurs.

Nous pouvons ainsi affirmer que l'histoire de la romance en tant que genre porte les traces d'une orientation assimilatrice ou cannibale via laquelle l'Europe chrétienne tente d'absorber ce qu'elle considérait alors la contrepartie hérétique à ses frontières. Le rempart romantique dressé ingénieusement devant le monde musulman tint un certain temps, mais avec la chute de Byzance en 1452 et l'expulsion des Chevaliers du Temple de Rhodes vers Malte en 1493, le rêve se transforma en cauchemar, notamment avec la fragmentation de la Chrétienté dans la première partie du 16^{ème} siècle. L'establishment culturel de l'époque déploie le rêve de conversion dans la romance chevaleresque pour contenir la menace croissante de l'Autre, mais se ravise vite sur l'efficacité et l'efficience d'une telle stratégie d'endigement de l'Empire Ottoman.

A y regarder de près, celui-ci apparaît d'un point de vue historique et comparatif comme ayant été une grande puissance militaire, économique et culturelle exerçant la même influence que celle de l'Amérique aujourd'hui dans le « village global ». Les pays européens issus du morcellement du monde chrétien en firent un allié militaire (France en 1535, et Angleterre, dans les années 1580) contre la domination de l'empire d'Espagne, tout aussi puissant. Ces mêmes pays ont recherché des traités commerciaux et militaires avec les Ottomans pour assurer leur sécurité et leur prospérité économique. On peut ainsi avancer que globalement l'Angleterre pré-moderne du temps de Shakespeare « regardait en direction de l'Est, » pour reprendre l'expression heureuse MacLean Gerald (2007), et enviait la puissance ottomane. Ses principaux auteurs et dramaturges, à l'image de Shakespeare, pourraient bien être repositionnés (Carelli Thomas, 1999) et considérés comme des écrivains post-coloniaux répondant à l'Empire Ottoman, de la même manière que les auteurs post-coloniaux des indépendances et d'aujourd'hui répondent à l'Empire Britannique (Cf. Ashcroft Bill, *et all*, 1989). Dans ces relations de pouvoirs antagoniques entre l'Orient et l'Occident, la romance chevaleresque ne pouvait plus jouer le rôle politique qui lui était dévolue sans un remaniement profond de son écriture et une interprétation allégorique à sa lecture.

Nous commencerons la discussion de la manière dont Shakespeare manie la représentation de la rencontre interculturelle par une analyse de ce qu'il fait de la romance dans *Le marchand de Venise* (1596-1598). Comme le suggère son titre, cette pièce théâtrale traite du commerce dans le bassin méditerranéen, activité à la base de l'Empire Britannique car permettant le boom des compagnies à charte de la reine Elisabeth 1^{ère}. Citons parmi ces compagnies la « Levant Company » créée entre les années 1570 et 1580 à la faveur des privilèges commerciaux accordés par les Ottomans à l'Angleterre.

La pièce s'ouvre sur ce qui apparaît comme le spleen, la mélancolie, ou l'anxiété inexplicable d'un des marchands vénitiens les plus en vue, Antonio, lequel démarre ainsi la première scène :

« J'ignore à vrai dire pourquoi je suis si triste, / J'en suis fatigué : vous clamez qu'elle vous use ; / Mais comment en suis-je affligé, comment l'ai-je trouvé, croisé son chemin / De quoi est-elle faite, / D'où sort-elle, / Je dois savoir: et cette tristesse mutilante se joue de moi / Si bien que j'ai tant à faire pour arriver à me connaître. »
(I. i, 1-6, Notre traduction)

A mesure que la pièce est déroulée, nous nous apercevons toutefois que ce qu'il appelle « tristesse mutilante » renvoie dans une large mesure aux implications culturelles du commerce auquel il se livre précisément. Vers la fin de la première scène, nous apprenons que Bassanio, son meilleur ami, s'est épris d'une riche héritière de Belmont, et qu'il n'est pas en mesure d'entrer en compétition avec d'autres soupirants pour avoir ses faveurs, faute de moyens. Déjà redevable à Antonio, Bassanio sollicite néanmoins un autre prêt de son ami, lequel répond favorablement à sa requête dès qu'il apprend l'usage auquel l'argent est destiné:

« A Belmont vit une riche héritière, / Et elle est blonde, plus blonde encore que ce signifant, / Avec des vertus étonnantes parfois me décoquant de ses yeux de prometteurs messages muets:/ Elle s'appelle Portia, / Le monde dans son immensité ne peut ignorer sa valeur, / Car les quatre vents s'engouffrent de toutes parts/ Distinguées prétendants, et ses tresses étincelantes/ Tombant sur ses tempes telles une Toison d'Or, / Et bien des Jasons accourent à elle. / Ô, mon Antonio, si j'avais les moyens de partir à chances égales avec un d'entre eux, / Mon esprit me susurre que je parviendrai à une telle épargne, / Que je finirai sans doute par devenir riche » (I, i, 162-177), Notre traduction).

Quand nous savons ce que les mots anglais «commerce» « traffic» et «commodity (denrée) » recouvrent comme significations, allant du littéral à l'érotique et au sexuel, il devient aisé de comprendre ce qui engendre l'anxiété ou la tristesse d'Antonio. Antonio n'est pas autant préoccupé par ses navires marchands envoyés aux quatre coins du monde que par la course à la main de Portia, passerelle vers la reine Elizabeth et son royaume. C'est bien au commerce qu'il doit sa fortune avant tout, mais il est cependant prêt à mettre sa vie en jeu en mettant en gage une livre de sa chair auprès de Shylock l'usurier tout juste pour avoir la somme nécessaire à son ami. Celui-ci se considère comme un Jason s'appêtant à prendre part à une compétition pour lui comparable à la quête romantique de la Toison d'Or. Cette toison d'or, c'est Portia ainsi que sa fortune qu'il faudra aller chercher en Colchide, Belmont (Angleterre). La compétition eut lieu sur fond de romance chevaleresque, dès lors que dès le deuxième acte nous apprenons que les deux autres principaux chevaliers soupirants sont, l'un le « prince Morocco, un Maure basané tout de blanc vêtu, » et l'autre le prince « Arragon » d'Espagne.

A l'époque où Shakespeare écrit cette pièce, vers les années 1590, le prince « Arragon » n'était point différent du prince Morocco, car on désignait alors les Espagnols *Maures blancs*, « white Moriscoes » en Anglais, dans la propagande anglaise anti-espagnole. La longue présence maure en Espagne a fait que les espagnols étaient perçus comme une race hybride bâtardisée. Sur son lit de mort, le père de Portia enjoignit à sa fille de prendre pour époux celui qui saura sortir l'écrin contenant sa photo. Le prince Morocco et le prince d'Arragon échoueront à l'épreuve des trois écrins, dont un est d'or, et les deux autres d'argent et de plomb. Ce qu'il y a lieu de retenir de cette romance chevaleresque et de la compétition des Argonautes qu'elle nous expose c'est l'indication qu'elle nous donne par avance des faveurs de Portia. Au contraire de Desdemone dans *Othello* (on y reviendra plus loin), Portia ne se laisse pas impressionner par la narration par le prince Morocco de romances héroïques en prélude au test des trois écrins. Il a beau exhorter Portia de ne pas « [le] mésestimer à cause de [son] teint, » car le teint, pensait-on alors, n'est rien d'autre que le « résultat de l'œuvre du soleil brûlant (II, i, 1-2, Notre traduction), » mais les réactions de cette dernière au mauvais choix du prince Morocco seront des réactions de joie, et preuve en est qu'au moment où il fait son choix Portia déclare : « S'il a les apparences d'un saint et la peau d'un diable, / J'aimerais mieux qu'il me donne l'absolution plutôt qu'il fasse de moi sa femme (I, ii, 113-114, Notre traduction) ». Mais ce qui explique le mieux la réaction hostile de Portia envers prince Morocco se trouve cependant dans l'écrin d'or. Au lieu de la photo de Portia, Morocco y trouve la photo d'un squelette (*Carrion death* en Anglais)

avec une banderole portant une inscription enfoncée dans les orbites oculaires. Les déboires du prince Morocco ne sont point imputables seulement à la couleur de sa peau, mais aussi à son assimilation aux pirates ou corsaires en provenance de ce que l'on appelait alors la « Côte Barbaresque.»

Portia montra le même entrain quand le prince d'Arragon fit aussi le mauvais choix de l'écrin en argent. Après quoi, Shakespeare nous déroule un récit qui, somme toute, sinue entre l'exogamie de la romance chevaleresque médiévale et la romance glorifiant l'endogamie. L'anxiété dont sont empreintes les premières scènes de la pièce s'estompera quelque peu lorsque Portia décline les rivages rocheux de Gibraltar appartenant au prince Morocco et au prince d'Arragon pour finalement opter pour quelqu'un de son espèce, en l'occurrence Bassanio.

Shakespeare savait vraisemblablement que la reine Elisabeth 1^{ère} vivait le même dilemme que Portia à la barre du bateau Angleterre qu'elle s'efforçait de piloter au milieu des deux principaux empires de l'époque, la Catholique Espagne considérée comme un ennemi expansionniste, et l'Empire Ottoman, dont elle sollicitait l'aide militaire mais dont la perversion culturelle dans les échanges commerciaux n'était pas moins redoutable que la menace militaire espagnole. Il ne pouvait ainsi pas se permettre d'offrir aux lecteurs/spectateurs une romance chevaleresque médiévale sans courir le risque d'enfreindre les normes littéraires de l'époque.

La romance médiévale dont l'origine hybride remonte à l'Espagne andalouse et à l'Orient (John M. Ganim, 2008) n'est plus en mesure de constituer un rempart contre des ennemis puissants aux frontières de l'Angleterre, à savoir la présence de la marine espagnole dans la Manche, et l'impérialisme ottoman qui menaçait le tissu social par l'importation de denrées orientales et toutes sortes de produits et icônes culturels (G. MacLean, 2007). En parallèle de la politique de la reine qui se déclarait « mariée » à son royaume, Shakespeare va altérer la romance chevaleresque médiévale en lui imprimant un virage endogame, ce qui semble, au aussi bien au regard de la reine qu'à celui de Portia dans la pièce, avoir produit l'effet allégorique et politique escompté. Il s'en suit que l'omnipotente Portia non seulement se mariera avec quelqu'un de sa race (Bassanio), mais aussi volera au secours d'Antonio, menacé de se faire découper une livre de sa chair pour délit de retard de paiement de la dette contractée auprès de Shylock. Nous n'entendons point détailler comment Portia, déguisée en avocat, partira de Belmont à Venise, défendra Antonio, aura gain de cause et, surtout fera inclure une clause dans le jugement stipulant que la moitié de la fortune de Shylock ira à Antonio, et que l'autre moitié reviendra à sa mort, à son brave fils adoptif.

On connaît fort bien l'ambivalence de l'intrigue dans l'œuvre dramatique de Shakespeare. *Le marchand de Venise* n'en constitue point une exception, dès lors que l'intrigue romantique principale est déroulée au même temps que des sous-intrigues romantiques, comme, par exemple, l'idylle entre Lorenzo et la fille de Shylock, Jessica. Ce qu'il y a de remarquable dans cette romance, c'est son lien avec la romance exogame médiévale figurant des musulmans et des chrétiens. Jessica, à titre d'illustration, devient chrétienne, à l'instar de l'algérienne Zoreida dans *Don quichotte* de Cervantès, sans en souffler mot à son

père. Tout comme Zoreida, elle s'enfuira de la maison paternelle en compagnie de son amant Lorenzo en emportant la fortune de son père. Les héroïnes des deux romances héritent seules des fortunes de leurs pères respectifs, qu'elles offrent à leurs élus chrétiens.

Aux lamentations du musulman Cheikh Mourad sur la perte de sa fille et de sa fortune aux profits des « chiens chrétiens » répondent en écho celles du juif Shylock sur les « pierres, « stones » en anglais » dérobées (Remarquez la connotation sexuelle du mot « stones » en Anglais), et la fuite de sa fille. Chez Shakespeare, la tournure de la romance exogame médiévale semble épouser un contour racial quand s'il s'agit de la conversion des femmes. La sous-intrigue impliquant Lorenzo et Jessica est destinée à mettre en exergue la romance principale, celle entre Bassanio et Portia. Portia est constante (allusion à Constance de la romance chevaleresque médiévale). En d'autres termes, elle est fidèle à sa foi et à son premier amour, tandis que Jessica est culturellement instable, et par conséquent changeante par rapport à sa foi. Non seulement elle se convertit au Christianisme, mais elle offre aux chrétiens le capital de son père à un moment apparemment décisif de l'économie Anglaise / Vénitienne.

Aussi la romance exogame constitue-t-elle un atout ingénieux en matière de représentation du « sexe faible, » qu'il soit juif ou musulman, mais elle se révèle une sérieuse responsabilité de l'imagination quand elle implique des Chrétiennes de la trempe de Portia et du personnage historique qu'elle incarne, la reine Elisabeth 1^{ère}. Une autre sous-intrigue semble défendre l'idée selon laquelle lorsque le « beau sexe » musulman refuse de céder aux avances de Chrétiens, il est permis de se livrer à un abus sexuel. C'est ce que Shakespeare semble suggérer dans *Le marchand de Venise* avec l'abus impuni de la femme mauresque par Lancelot. Lancelot le Pitre avait commencé par travailler comme serveur pour le compte de Shylock avant de le quitter pour des raisons religieuses, puis de rejoindre, toujours en tant que serveur, la maison de Bassanio.

Dans *Othello* (1604) l'attitude ambivalente de Shakespeare vis-à-vis de la romance chevaleresque médiévale prend une tournure tragique plus évidente. Dans cette pièce, nous avons affaire à un cas manifeste où la romance a connu des couacs. On y découvre qu'Othello a « ensorcelé » et « séduit » Desdemone en lui narrant les mêmes romances épiques que celles du prince Morocco, qui n'ont eu aucun effet sur Portia dans *Le marchand de Venise*.

Postérieur au *Marchand de Venise*, *Othello* semble faire référence à une période antérieure de l'histoire sous le règne de la reine Elisabeth 1^{ère}, période où cette dernière, pour des raisons stratégiques, dut recourir à une « profane » alliance avec les Ottomans et les Algériens pour contrecarrer l'Armada espagnole. Le naufrage de la flotte ottomane dans la pièce en route vers Chypre, colonie Vénitienne, fait écho à celui de l'Armada, « grâce aux vents divins » dans la Manche en 1588, épargnant de la sorte l'Angleterre d'une reconquête catholique espagnole.

Ainsi dans le deuxième acte, la menace extérieure est désamorcée et laisse place à une autre, menant à la reconsidération de la romance exogame de Desdemone et Othello, lequel fut accepté au Sénat à contrecœur dans la

dernière scène du premier acte étant donné les circonstances particulières qui prévalaient alors. La romance chevaleresque, comme c'est le cas de l'*Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, revêt la forme d'un récit de conversion mettant en scène une désertion de dernière minute d'un chef musulman, à l'image du héros sarrasin Ruggiero lequel accepte de se baptiser, et rallie la cause chrétienne pour lui offrir la victoire et épouser une chrétienne, la cheftaine guerrière Bradamante de Marseille.

La version en anglais de l'œuvre d'Ariosto que nous devons à James Harrington, en 1591, n'est pas dénuée d'arrière-pensées politiques. Comme Bradamante, la reine Elisabeth 1^{ère} est souvent dépeinte dans l'histoire de la Grande Bretagne comme une reine guerrière menant ses armées à l'assaut des lignes ennemies. Comme Bradamante, et alors que son pays traversait un moment des plus délicats, la reine s'alliait aux ottomans pour combattre ensemble ceux qu'ils considéraient être les idolâtres espagnols. Shakespeare n'a pas pu ne pas remarquer la traduction de l'œuvre d'Ariosto. Il est clair qu'il en a été inspiré, et il n'est pas difficile de repérer dans *Othello* moult traces d'intertextualité. Une de ces manifestations se remarque au début du deuxième acte, quand le « belliqueux Othello » appelle sa dulcinée Desdemone « ma brave guerrière ». Le lieutenant d'Othello, Cassio, la désigne un moment plus tard « le capitaine du capitaine. » Dans la deuxième scène du deuxième acte, la pièce s'est départie des « Turcs » vers l'invocation de la dernière scène de la romance poétique d'Ariosto. Nos deux guerriers, à l'instar de Ruggiero et de Bradamante se replient dans leur « couche nuptiale soyeuse, » mais échouent, à l'inverse des premiers, dans leur aventure romantique. Grâce à ce qui apparaît comme le fourbe de service, Iago (nom à consonance Ibérique), Shakespeare met en place le piège diabolique afin d'empêcher l'idylle du couple d'aboutir.

A mesure que la pièce se déroule, Shakespeare met à l'épreuve Othello par le canal de son porte-parole Iago, un inquisiteur, et trouve que malgré sa conversion, il est toujours un musulman, ou « Turc » par la pensée. Après nous avoir décliné Othello en proie à une crise d'épilepsie, - allusion outrancière au prophète Mohamed telle que véhiculée par la polémique théologique de l'époque- Shakespeare nous montre un Othello dardant d'un regard glaçant le sang de la frémissante Desdemone.

La niche soyeuse d'Ariosto destinée aux couples de guerriers devient, dans les mains de Shakespeare quelque chose comme « la tête de Sarrasin », expression désignant communément une auberge au temps du règne de la reine Elisabeth 1^{ère}. A cette époque, des auberges portaient de tels noms, car leurs devantures comportaient une tête de Sarrasin aux traits grotesques et peinte en rouge ou ornementée, nous apprend Sari J. Nasir (1976 : 34). Pour étayer son assertion, Sari convoque un contemporain de Shakespeare, Joseph Hall, qui note : « Son [la tête de Sarrasin] regard courroucé luit d'un éclat éblouissant/...comme un Sarrasin scrutant une peinture (Ibid., Notre traduction). »

Pour peindre ses héros romantiques, Shakespeare recourt aux méthodes ovidiennes et néoplatoniciennes. Celles-ci sont utilisées pour dépeindre la « fidèle » et « parfaite » Desdemone, tandis que celles-là servent à montrer la métamorphose

ou glissement du « noble Othello » vers son état originel au regard de sa nature changeante. Ces modes de représentation conflictuels ne peuvent pas venir de Iago, mais plutôt de Shakespeare le dramaturge, qui a cœur de prouver l'impossibilité pour Othello de s'intégrer dans l'entité chrétienne et d'en être absorbé. En droite ligne du mode ovidien, Othello est ravalé dans l'échelle hiérarchique des humains et doit assumer « la furie prophétique » du mouchoir de soie oriental dont il se revendique. Par ailleurs et au plan du mode néoplatonicien, Desdemone est non seulement maintenue, mais elle a gravi des échelons dans ladite chaîne hiérarchique des êtres et est devenu une icône religieuse et culturelle. Au final, ces modes de représentation antagoniques ont engendré la mue de la romance exogame en tragédie. Cette mue signe son échec, puisque la tragédie dans *Othello* n'est pas suivie de cet interlude ou intimation de réconciliation entre camps opposés, comme c'est le cas, par exemple, dans *Roméo et Juliette*. Frye pense que la réconciliation est une des marques de la tragédie chrétienne, faisant siennes les commentaires de Hegel sur la tragédie grecque.

L'échec tragique de la romance exogame dans *Othello* est lié en grande partie au contexte dans lequel elle fut écrite et jouée. Nous avons évoqué plus haut que le premier acte reflète la guerre anglo-espagnole ayant culminé avec le naufrage de l'Armada, en 1588, dans la Manche, mais qui perdura sous une forme atténuée jusqu'à la fin du règne de la reine Elisabeth 1^{ère}, soit 1603. Tel est permis d'avancer que la présence historique du « Noble Othello » dans le premier acte témoigne de l'alliance, en cette première période critique de l'histoire anglaise, entre l'Angleterre et l'Empire Ottoman. En outre comme, nous le rappelle si bien Robin Benedict (2007 : 5), le nom d'Othello renvoie à Otuel, cet autre Maure converti qui épousa la fille de Charlemagne et devint le commandeur de la foi chrétienne. Nous soutenons que la révision par Shakespeare de la romance chevaleresque médiévale obéit à une stratégie culturelle de l'époque. La politique de maîtrise culturelle qui empreint la romance chevaleresque ne peut guère résister au fait qu'après tout la couleur de la peau n'est pas une affaire d'environnement, ainsi que prince Morocco le dit à Portia dans *Le marchand de Venise*, mais plutôt une question de gènes. Les contemporains de Shakespeare sont consternés de constater que les alliances entre Maures mâles et femmes anglaises n'engendrent point d'enfants au teint clair conformément à la théorie environnementaliste. La décision de la reine Elisabeth 1^{ère} d'expulser les Maures dans la décennie 1590 fait écho à l'anxiété du peuple de les voir devenir une menace pour la pureté de la race. Ainsi donc, la stratégie culturelle de Shakespeare semble avoir emprunté à l'ordre du jour politique de la reine.

La critique de Shakespeare soutient qu'*Othello* est la première pièce jouée à la Cour anglaise, en 1604, à l'occasion de l'accession au trône de James 1^{er}. Peu importe la date exacte de la programmation de la pièce. Le fait est qu'*Othello* véhicule le même message hostile à l'égard des « Turcs » que celui pour lequel James 1^{er} est connu. « Turc » est un nom générique dont on affuble aussi bien les Ottomans, les Maures, les Espagnols, que toute personne au comportement et mode de pensée différents de ceux en usages en Angleterre. A la faveur de la réconciliation de James 1^{er} avec les espagnols lors de son accession au trône en 1603, et du traité anglo-espagnol de 1604, on en vint à désigner par Turc seulement les musulmans et les sujets de l'Empire Ottoman. On peut ainsi voir

dans la mort d'Othello un rituel d'expulsion du « Turc, » et dans l'échec de la romance exogame l'abandon de la politique élisabéthaine de rapprochement avec le monde musulman. Le changement du milieu de performance aidant, l'évocation par Shakespeare de l'échec de l'Armada espagnole de 1588 figure la défaite de la flotte ottomane à Lépante en 1571, défaite infligée par une coalition européenne. Au service du roi, Shakespeare semble suivre les pas de James 1^{er}, lequel célébra la victoire des forces chrétiennes à Lépante par un poème du même nom.

La tempête (1613) pousse encore plus loin la politique culturelle de James 1^{er}. Dans cette pièce écrite et programmé à la gloire du mariage de la fille du roi, Elisabeth, à un prince néerlandais -initiative relevant des mesures par le monarque pour consolider l'alliance européenne- Shakespeare, entreprend de revisiter la romance pour lui donner un tour de vis supplémentaire après l'échec lamentable dans *Othello*. A l'instar de James 1^{er}, « l'homme du roi » prend le parti d'omettre l'alliance induite avec le monde musulman en nous offrant une romance inachevée mettant en scène le mariage du roi de Tunis avec la fille du roi de Naples, Claribel. Cette romance inachevée se déroule en coulisse, et elle n'est évoquée que pour être aussitôt regrettée et déplorée comme une erreur à l'origine d'un naufrage. Au retour de Tunis où ils assistèrent aux célébrations du mariage, le roi et ses courtisans sont pris dans une tempête imaginaire provoquée par l'illusionniste Duc de Milan, Prospero, exilé 12 années plus tôt sur une île inconnue (Eljazair ?) du bassin méditerranéen. Le vaisseau du roi est naufragé et les courtisans et passagers de sang royal dispersés sur plusieurs endroits de l'île. Le roi et sa Cour, prenant les apparences pour la réalité, y virent un signe divin de désapprobation de l'alliance matrimoniale entre Tunis et Naples. La « faute éthique » de la romance exogame se manifeste dans ce sermon fait au roi par son frère Sébastien : « Sire, vous pouvez remercier votre personne pour cette perte immense, /Elle [Claribel] ne serait pas une bénédiction pour notre Europe, votre fille, / Mais plutôt une concession pour un africain, / Maintenant qu'elle est enfin loin de vos yeux, / Ce qui permet d'atténuer votre peine (II, i, 114-118, Notre traduction). » C'est ici que Shakespeare épouse au plus près les thèses du roi James 1^{er} en matière de politique européenne de rapprochement et de réconciliation, et en ce qui concerne l'exclusion de la rive sud de la Méditerranée, classée désormais comme l'Autre. La romance chevaleresque achoppe sur les écueils de la stratégie de James 1^{er} qui considère l'alliance politique et matrimoniale comme étant éthique seulement dans l'espace culturel européen naissant.

Ceci nous amène à affirmer que Shakespeare est un des architectes prémodernes de ce que l'on appelle aujourd'hui l'Europe. Après avoir abandonné et élagué la romance médiévale, il se la réapproprie en effet sous forme d'une écriture séculaire célébrant le mariage du fils du roi Ferdinand avec Miranda, la fille de Prospero. Ainsi est né le « beau nouveau monde » européen où les conflits politiques sont résolus sur l'autel de cette alliance romantique endogame. Après prince Morocco, Othello, le roi de Tunis, voici venu le tour de Caliban un personnage Algérien de naissance, qui est accusé dans *La tempête*, de pervers sexuel par le père et la fille, alors qu'il essayait d'avoir une idylle avec cette dernière. Si, comme le défendent certains critiques, Shakespeare est notre contemporain, alors les nombreuses illustrations puisées des trois pièces démontrent qu'il est

plutôt opposé au projet euro- méditerranéen d'aujourd'hui. Vivant encore, Shakespeare ne se serait pas catalogué eurosceptique, mais Européen convaincu de la spécificité culturelle Européen. Ainsi il se serait opposé à l'entrée de la Turquie moderne pour les mêmes raisons que celles de ceux qui y sont contre aujourd'hui. En conclusion, disons que, après étude de sa révision allégorique et politique du genre romance dans les trois pièces toutes Méditerranéennes, Shakespeare rejette l'idée moderne d'hybridation, qu'il considère monstrueuse, et se déclare en faveur d'espaces culturels distincts dans le bassin méditerranéen. Aussi se dévoile-t-il également un des premiers créateurs de ce que Sir Godfrey Fisher, historien britannique, appelle « la légende barbaresque ».

Bibliographie

Ariosto, Ludovico. (1973) 1975. *Orlando Furioso*, Trans. Barbara Reynolds (1973), 2 vols. London: Penguin. Dans son introduction à cette édition, Barbara Reynolds nous apprend qu'à la mort d'Ariosto (1533), théologiens et autres érudits de l'époque de la Contre Réforme se sont élevés contre le genre romance exogame. Cette attitude de rejet et de récupération donna lieu à trois procédés de lecture: l'élagage ou « l'exorcisme », la satire, et l'allégorie. Comme nous avons essayé de le démontrer dans notre article, ces procédés sont, plus au moins, présents dans la relecture que Shakespeare fait de la romance dans ces drames. En outre, à l'instar de son contemporain Edmund Spenser (1552-1599) dans la *Reine des fées*, Shakespeare nous rajoute en supplément une interprétation séculaire et hautement politique de la romance.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Hellen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.

Cartelli, Thomas. 1999. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London: Routledge.

Cervantes De, Miguel Saavedra. (1604-5 and 1615) 2001. *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Trans. John Rutherford, London: Penguin.

Fisher, Sir Godfrey. (1957) 1974. *The Barbary Legend: War, Trade and Piracy in North Africa, 1415-1830*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences*. New York: Vintage.

Frye, Northrop. (1957) 1971. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

Frye, Northrop. 1976. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press.

Ganim, John M. (2005) 2008. *Medievalism and Orientalism: Three Essays on Literature, Architecture and Cultural Identity*, London: Palgrave Macmillan.

Hawkes, Terence. 1996. *Alternative Shakespeares*. Vols.1 and 2, London: Routledge.

Joughin, John J., ed. 2000. *Philosophical Shakespeare's*. London: Routledge.

Kermode, Frank. (2000) 2001. *Shakespeare's Language*. London: Penguin.

Loomba, Anita and Martin Orkin, Eds. 1998. *Post-Colonial Shakespeares*. London: Routledge.

MacLean, Gerald. 2007. *Looking East: English Writing and the Ottoman Empire Before 1800*. London: Palgrave Macmillan.

Marienstras, Richard. 1981. *Le Proche et le Lointain sur le Drame Elisabethain et l'Idéologie Anglaise aux XVIe et XVIIe Siècles*, Paris : Editions de Minuit. Dans cet article, le proche et le lointain sont analysés sous l'angle anthropologique de l'exogamie et l'endogamie romancée.

Nasir, J. Sari. 1976. *The Arabs and the English*. London: Longman.

Omesco, Ion. 1993. *Shakespeare son Art et sa Tempête*. Paris: Presses Universitaires de France.

Orgell, Stephen. 2002. *The Authentic Shakespeare and Other Problems of the Early Modern Stage*. London: Routledge.

Robinson Benedict S., *Islam and Early Modern English Literature: The Politics of Romance from Spenser to Milton*, London: Palgrave Macmillan, 2007.

Said Edward W. (1978), *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London: Penguin, 1991.

Shakespeare, William (1596-1598) 1994. *The Merchant of Venice*. London: Penguin. Les citations faites dans le texte renvoient respectivement aux pages 28, 32, et 55 de cette édition.

Shakespeare, William. (1604) 1994. *Othello*, London: Penguin. Les citations faites dans le texte renvoient à la page 53 de cette édition.

Shakespeare, William. (1611) 1994. *The Tempest*. London: Penguin. La citation faite dans le texte renvoie à la page 48 de cette édition.