HAL
open science

”Le théâtre baroque du corps démembré dans ”The Duchess of Malfi”.”

Line Cottegnies

To cite this version:

Line Cottegnies. ”Le théâtre baroque du corps démembré dans ”The Duchess of Malfi”.”. Sillages Critiques, 2019, New Perspectives on ”The Duchess of Malfi”, 26. hal-02006418

HAL Id: hal-02006418

https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02006418v1

Submitted on 4 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sillages critiques

Sillages critiques

26 | 2019
Nouvelles perspectives sur *The Duchess of Malfi*

Le théâtre baroque du corps démembré dans *The Duchess of Malfi*

Line Cottegnies

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/6641
ISSN : 1969-6302

Éditeur
Centre de recherche VALE

Ce document vous est offert par Sorbonne Université

SORBONNE UNIVERSITÉS

Référence électronique
Line Cottegnies, « Le théâtre baroque du corps démembré dans *The Duchess of Malfi* », *Sillages critiques* [En ligne], 26 | 2019, mis en ligne le 15 janvier 2019, consulté le 04 février 2019. URL : http://journals.openedition.org/sillagescritiques/6641

Ce document a été généré automatiquement le 4 février 2019.

Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le théâtre baroque du corps démembré dans *The Duchess of Malfi*

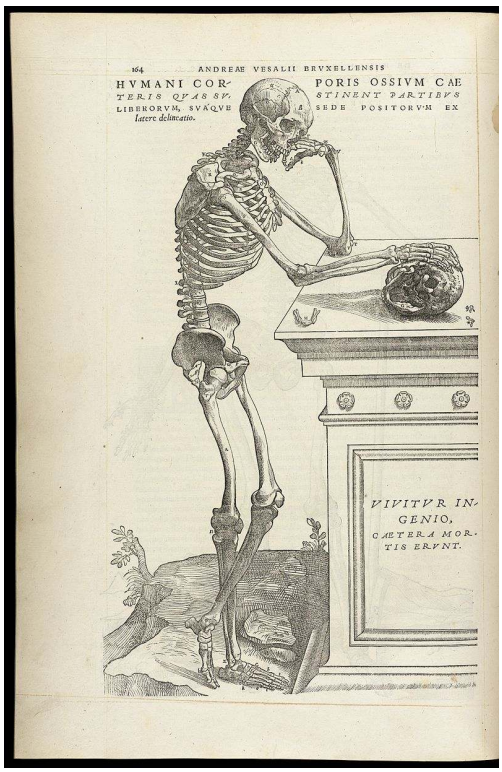
Line Cottegnies

1 On a déjà abondamment commenté la présence dans le théâtre élisabéthain et jacobéen de corps suppliciés et démembrés comme la manifestation la plus évidente d'une fascination propre à toute la période pour le macabre ainsi que pour l'exploration anatomique des corps (voir par exemple Coddon). L'étymologie même du mot théâtre incite d'ailleurs à explorer la polyvalence du spectacle macabre : du grec *theatron* (latin *theatrum*), le mot vient du verbe theaomai, regarder, contempler. Le théâtre, c'est le lieu où l'on regarde. C'est ainsi qu'on parle de théâtres d'anatomie pour les lieux où se déroulent les dissections, qui, à l'époque moderne, sont souvent pratiquées en public et suivies par des spectateurs qui paient leur entrée (comme au théâtre), tandis que l'anatomiste dévoile l'intérieur du corps humain à un public mondain mi-horrifié, mi-fasciné. Enfin, le théâtre, ce n'est pas seulement le lieu où l'on joue la comédie et où l'on dissèque des corps, c'est aussi au sens plus large le « lieu où se passe quelque événement » (Littré)—c'est en ce sens qu'on peut parler du théâtre de la guerre (ou du théâtre des opérations), par exemple.

2 Comme en témoigne la référence à la dissection à la scène 2 de l'acte 5 (5.2.75) de *The Duchess of Malfi*, l'anatomie est la science à la mode. Si le premier théâtre d'anatomie permanent est construit à Padoue en 1594, à Londres les anatomies sont pratiquées tantôt au Royal College of Physicians, tantôt, plus fréquemment, dans une salle du local de la Compagnie des Barbiers-chirurgiens. En 1636, un théâtre d'anatomie dédié dessiné par Inigo Jones y sera inauguré (Mitchell 419). Notons que le théâtre comme lieu dédié au genre dramatique est lui aussi encore une invention relativement récente. Ainsi à Londres, le premier théâtre permanent est *The Theatre*, construit en 1576 par James Burbage. La célèbre gravure représentant la leçon d'anatomie à Leyde nous donne une idée de l'atmosphère qui pouvait régner dans les théâtres anatomiques, où les considérations médicales n'étaient pas toujours primordiales.[1] Les anatomistes de la période témoignent, quant à eux, de l'ambivalence suscitée par l'ouverture du corps humain, qui n'est pas sans s'accompagner d'une inquiétude quelque peu mélancolique sur

la finitude et le néant. C'est ce que nous disent les magnifiques planches de Vésale du *De humani corporis fabrica* (1543), par exemple, où l'on perçoit la mélancolie sous-jacente, comme en atteste la planche où un squelette médite sur un crâne, dans une posture de penseur mélancolique.

Fig. 1 : *De humani corporis fabrica* (Bâle, 1543), p. 164.



Wellcome Library, image libre de droit, https://en.wikipedia.org/wiki/File :Vesalius_164frc.png#/media/File :Andreae_Vesalii_Bruxellensis_Wellcome_L0063835.jpg (consulté le 29 novembre 2018)

3 Mais ces images disent aussi parfois le rapport ambivalent, presque pornographique, qu'entretient l'anatomiste aux organes internes. Les écorchés mélancoliques de Vésale nous dévoilent ainsi leur intériorité dans des gestes volontiers obscènes.[2] Les traités d'anatomie révèlent en outre une ambivalence encore supérieure à l'égard du corps féminin, ainsi qu'en témoigne la posture suggestive d'un sujet féminin exhibant ses organes dans une planche anatomique publiée dans le recueil de Charles Estienne, *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545).[3]

4 Or comme l'a noté William Cook Miller dans un article de 2015, *The Duchess of Malfi* est saturée d'images de corps démembrés qui touchent à la nature même de l'imaginaire poétique, constituant le fondement de ce qu'il décrit comme une *poesis* macabre à la vitalité contagieuse (Miller). Ce retour qu'on pourrait presque qualifier de hantise (« haunting » est d'ailleurs un mot récurrent de la pièce) du corps en morceaux dans l'intrigue comme dans la texture poétique peut se lire comme un symptôme de ce monde « dé-nervé » et « dé-lié » des cours ducales, où les liens qui tiennent l'univers ensemble ont cessé d'être opérants : un monde où la métaphore d'un corps politique organique a cessé d'avoir cours, et où l'analogie entre le microcosme du corps humain et le macrocosme du cosmos a perdu son pouvoir symbolique de signifier l'unité profonde de la Création par l'enchâssement des similitudes. Cette crise du symbolique, qui se traduit

chez Webster, selon Gisèle Venet, par une esthétique de la désintégration (Venet 171), John Donne s'en fait l'écho au même moment dans *The First Anniversary* : « Tis all in pieces, all cohærence gone ; / All just supply, and all Relation. »[4] Dans *The Duchess of Malfi*, la corruption qui gangrène l'état et la cour des ducs italiens est celle des corps autant que celle des âmes, comme le dénonce Bosola à la scène 1 de l'acte 2 :

> What thing is in this outward form of man
> To be beloved? [...]
> But in our own flesh, though we bear diseases
> Which have their true names only ta'en from beasts,
> As the most ulcerous wolf and swinish measle,
> Though we are eaten up of lice and worms,
> And though continually we bear about us
> A rotten and dead body, we delight
> To hide it in rich tissue. [...] (2.1.45-46, 52-58)

5 L'homme, corrompu par le péché, pervers de nature, n'est plus qu'une charogne en souffrance tendant vers l'animalité la plus bestiale—en souffrance autant dans le sens de « en transit vers la mort » que dans celui de perclus de douleurs (« we bear diseases », v. 52). Antonio dira ainsi lui-même au moment de mourir à la scène 4 de l'acte 5 : « Pleasure of life, what is't ? Only the good hours / Of an ague, merely a preparative to rest » (5.4.65-66), en se faisant l'écho d'un lieu commun du discours sur la vanité du monde.

6 La cohérence métaphorique de la pièce tient donc à la dissémination dans le texte de ces signifiants corporels du corps démembré. En résulte une sur-sémantisation, puisque le texte attire l'attention sur ses répétitions, alors que les mots pour désigner les parties du corps deviennent signes polysémiques et toujours potentiellement proleptiques, voire prophétiques, pointant obstinément vers l'imminence de la mort et le surgissement du corps supplicié—ceci alors même que ces prolepses sont le plus souvent trompeuses. On peut parler, dès lors, d'une poétique « expressionniste »,[5] tant les effets en sont parfois soulignés avec outrance, par le biais de la répétition et de divers procédés de mise en exergue. Comme on le verra, le texte attire l'attention sur son propre travail de remotivation d'images qui relèvent par ailleurs souvent du lieu commun, voire de l'image figée : tendre la main ou donner sa main ou son cœur à quelqu'un, avoir un cœur de pierre sont autant d'expressions figées qui trouvent une nouvelle vie dans l'univers en perpétuel mouvement du signe webstérien.

Théâtres du corps démembré

7 Dans un premier temps, il s'agira de montrer que Webster réactive une mémoire collective où le corps démembré occupe une place centrale et que différents théâtres du corps supplicié constituent un riche contexte d'énonciation macabre au sein de la pièce. Il faut y voir bien sûr pour partie l'influence évidente sur l'imagination de Webster (et de ses contemporains) des horreurs inouïes commises par les héros monstrueux de Sénèque, qui puisent aux sources de la mythologie pour imaginer châtiments et crimes terrifiants. Notons que, dans ce théâtre, les événements hors normes sont toutefois narrés et non montrés, puisqu'il s'agit d'un théâtre de la récitation (Dupont 6). Webster, quand à lui, n'exhibe qu'un seul membre amputé (la main coupée à l'acte 4, scène 1), contrairement à Shakespeare dans *Titus Andronicus*, par exemple : Webster préfère nous laisser imaginer le corps démembré, ou plutôt nous faire craindre son surgissement, en saturant son texte de références aux parties du corps : cœur, tête, crâne, main principalement, mais aussi

langue qui se transforme, dans un discours truffé de sous-entendus de Ferdinand, en un organe évoquant la lamproie, poisson gélatineux et visqueux à forme de serpent—métaphore du pénis—et suceur de sang, que doit craindre la belle veuve (1.1.326-327). La « main de cadavre », exhibée à la scène 1 de l'acte 4 (« Gives her a dead man's hand », didascalie originale de l'in-quarto de 1623, 4.1.43), est un accessoire pour le moins macabre (« excellent property / For a tyrant », pour paraphraser la Duchesse, 4.1.64-65), dont la présence encombrante, incongrue, renvoie d'abord aux questions que l'on imagine le personnage de la Duchesse se poser à cet instant de la fiction dramatique quant à sa nature et son origine. Puis, une fois que le spectateur a été (faussement) informé par Ferdinand de l'identité de son possesseur, la puissance évocatrice de cette main coupée procède de la mutilation supposée du corps d'Antonio.[6] L'horreur tient alors à ce vide du membre manquant que la Duchesse comme le spectateur croient voir plus ou moins distinctement en lieu et place de la main sur le (faux) cadavre d'Antonio qui se dessine dans la pénombre, puisque, à la première lecture ou vision, ni la duchesse ni le spectateur ne peuvent savoir que les corps dévoilés ne sont que des effigies de cire. Ce cadavre, bien qu'on ne le voie pas distinctement, on l'imagine donc supplicié, amputé de sa main—vision d'horreur, qui repose sur la suggestion, bien entendu, plus que sur la monstration. Or c'est là un procédé récurrent dans cette pièce, qui se joue autant sur la scène imaginaire qu'au théâtre. Si la question de la mise en scène de l'épisode, entre naturalisme et symbolisme, n'a plus tout à fait le même sens aujourd'hui où les limites de l'irreprésentable ont été déplacées par rapport au temps de Webster, notamment sous l'effet des divers génocides du XXe siècle,[7] il demeure que le pouvoir de suggestion de la scène dépend très largement des premiers choix dramaturgiques pour les représentations historiques de cet « accessoire » pas tout à fait comme les autres : s'agissait-il d'un « véritable » membre (volé, acheté ? Provenant du corps d'un supplicié ? Reste d'anatomie médicale ?), un moulage (de cire ? De papier mâché ?), plus ou moins fidèle, une main de bois ou une prothèse, un membre prélevé sur un corps de singe ? Était-il visiblement « frais » et encore sanglant, momifié, en état de putréfaction (et odorant) ? Ou rien de tout cela, simple objet à la forme vaguement anthropomorphique enveloppée dans le taffetas pour suggérer une indistincte ressemblance avec une main et dont seuls l'éloignement du spectateur et le contexte de la scène de théâtre expliquent la puissance imaginaire ? L'histoire que l'on ne manque pas d'imaginer pour cet accessoire singulier, la « main de cadavre », contribue fortement à l'effet de sidération du moment.[8]

8 Outre la main, il y a bien un autre membre qui apparaît dans l'intrigue, bien qu'il ne soit qu'évoqué par un récit secondaire, celui du docteur à l'acte 5 scène 2, où est rapporté comment Ferdinand, atteint d'une crise de lycanthropie, a été vu portant sur l'épaule une jambe humaine, déterrée dans un cimetière : « One met the Duke 'bout midnight in a lane / Behind Saint Mark's Church, with the leg of a man / Upon his shoulder ; and he howled fearfully, / Said he was a wolf [...]. » (5.2.13-16) Le discours du médecin offre à l'imagination une figure macabre et grotesque, où la jambe s'assemble à l'épaule dans une vision monstrueuse. Cette jambe « aperçue » en imagination, mais déterrée dans le cimetière de l'église renvoie en outre le spectateur à ses conjectures concernant l'origine de la main aperçue à l'acte 4, scène 1.

9 Webster n'aurait pas eu à aller loin pour apercevoir des corps mutilés. À une période où l'on ne sait pas soigner les infections, l'amputation était très largement pratiquée suite aux blessures (par l'épée ou l'arme à feu) contractées sur le champ de bataille dans de sanglants corps à corps. Le dramaturge français Robert Garnier, dans une pièce traduite

en 1595 par Thomas Kyd, décrit ainsi la bataille comme une mêlée sanglante d'où ne semblent se détacher que les corps démembrés : « Dismembered bodies, drowning in their blood / And wretched heaps, lie mourning in their maims »—description que l'on retrouve presque verbatim dans *The Spanish Tragedy* du même Thomas Kyd.[9] Cet univers est bien à l'arrière-plan de *The Duchess of Malfi*, puisqu'à l'acte 1, scène 1, Bosola se compare indirectement au soldat mutilé rentrant de campagne militaire, réduit, comme tant d'autres gueux des rues de Londres, à mendier pour survivre : « for a soldier that hazard his limbs in a battle, nothing but a kind of geometry is his last supportation » (1.1.58-60).

10 Mais dans les corps démembrés de *The Duchess of Malfi*, on retrouve bien sûr la fascination de l'époque pour les anatomies et les planches anatomiques. Lorsque Bosola scrute le corps de la duchess à la scène 1 de l'acte 2 pour y discerner, sous les plis de la robe, tous les symptômes de la faute (sa grossesse), il adopte le regard analytique du médecin et traduit bien la pulsion scopique qui traverse la pièce où « intelligencers » et serviteurs embusqués espionnent leurs maîtres. La dissection est explicitement évoquée : à l'acte 5, scène 2, Ferdinand, atteint d'une crise de folie, demande qu'on lui ouvre le corps pour mettre au jour la toison du loup qui lui pousse à l'intérieur, comme pour identifier l'origine du monstre en lui. Il fait ainsi de lui-même un objet de curiosité macabre, sujet soumis au bistouri de l'anatomiste, avant de proposer à son tour d'écorcher le médecin pour recouvrir de sa peau l'obscène (et dérisoire) nudité, presque pornographique, des cadavres qu'il a disséqués avec ses collègues Barbiers-chirurgiens : « I will stamp him into a cullis, flay off his skin, to cover one of the anatomies this rogue hath set i'th' cold yonder in Barber-Surgeons' Hall. » (5.2.74-76) Peut-être faut-il voir ici une réminiscence de la célèbre gravure tirée de traité d'anatomie de Valverde, *Anatomia del corpo humano* (1560), dite l'homme au masque.

Fig. 2 : Juan Valverde, *Anatomia del corpo humano* (Rome, 1560), p. 64.

Collection BIU Santé Médecine, http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/images/index.php?cote=000282 (consulté le 28 novembre).

11 Ferdinand voit dans l'anatomie une allégorie de l'humaine condition, tout homme pouvant finir sous le scalpel du médecin, dans un insupportable indéterminisme physiologique qui ramène l'homme au statut d'animal, et c'est alors l'image du sacrifice rituel que se substitue à celle de l'anatomie : « You are all of you like beasts for sacrifice » (5.2.77).

12 Mais le démembrement évoque aussi un autre « théâtre » (dans un sens plus métaphorique ici), avec ses mises en scène et ses rituels, celui de la sorcellerie. L'une des grandes craintes de la période était l'existence supposée d'un trafic des parties du corps qui auraient été utilisées à des fins de nécromancie ; or ces pratiques sont évoquées à plusieurs reprises dans *The Duchess of Malfi*. Toutefois, malgré ce qu'on peut décrire comme une écume sémantique de la sorcellerie et du diabolisme, le même scepticisme que celui qui s'applique à la médecine—dénoncée comme pur charlatanisme—s'applique au traitement de la sorcellerie dans la pièce. Ainsi, la mandragore, qui possède une racine aux formes anthropomorphes à laquelle on attribue des propriétés tantôt médicinales, tantôt magiques, est évoquée à deux reprises dans la pièce, mais principalement pour sa richesse symbolique et métaphorique. Dans l'imagination de Ferdinand, la racine de mandragore est suggérée par la nouvelle de la naissance secrète de l'enfant de la Duchesse comme par association d'idées : « I have this night digged up a mandrake » (2.5.1). La mandragore semble symboliquement se substituer à l'enfant, une substitution motivée par la ressemblance qu'elle entretient avec le corps humain. Or, dans l'imaginaire collectif, déterrer une racine de mandragore étant réputé causer la folie, Webster nous signifie du même coup que la vision imaginaire de cet enfant rend fou.

Enfin cette figure anthropomorphe évoque aussi les figurines de cire, utilisées en sorcellerie pour jeter un sort, qu'évoque la Duchesse à la scène 1 de l'acte 4.

13 Le sujet des effigies utilisées pour un usage magique est loin d'être anodin, à une époque où l'on brûle des sorcières. En 1578, avaient été retrouvées des figurines de cire transpercées d'épingles et représentant la Reine Élisabeth Ière, ce qui avait mené à une vague de répression sévère (Maxwell 31). Au début des années 1590, plusieurs sorcières sont accusées d'avoir tenté d'envoûter le roi Jacques VI d'Écosse, très sensible à la question de la démonologie (Maxwell 51 n. 9).[10] Une fois au pouvoir, il fait paraître dès 1604 un édit pour interdire formellement l'utilisation de cadavres pour tout rituel occulte (MacFarlane 15, 18). Or la vue de ce qu'elle prend pour les cadavres de son mari et de ses enfants suggère à la Duchesse par association d'idées la puissance d'un tel maléfice, par analogie : « [...] It wastes me more / Than were't my picture, fashioned out of wax, / Stuck with a magical needle, and then buried [...] » (4.1.61-63). Toutefois, la vision d'horreur que Ferdinand lui a révélée est plus puissante que celle du sortilège (« It wastes me *more* »). Webster accumule ici les références à l'horrible, densifiant son texte de manière presque gratuite, comme pour suggérer que Ferdinand, metteur de scène de cette scène macabre, est un démon bien humain ; mais l'analogie fonctionne ici comme une prolepse trompeuse, puisqu'on apprend cinquante vers plus bas que les cadavres entr'aperçus sont des figures de cire que Ferdinand a fait fabriquer spécialement à l'effigie d'Antonio et de ses enfants, et qu'ils ne sont donc pas morts, du moins pas encore. En mentionnant la figure de cire, comme par association d'idées, la Duchesse suggère une image qui fait de Ferdinand l'équivalent d'un sorcier dont les figures de cire, statues de cire grandeur nature, sont implicitement comparées aux figurines de magie noire. L'image fonctionne finalement comme une prolepse pas si trompeuse que cela, puisque la pulsion de mort que les figures de cire manifestent se traduira bel et bien par le sacrifice des enfants de la duchesse (acte 4, scène 2) et d'Antonio lui-même (acte 5, scène 4).

14 À l'époque baroque, le cadavre et ses parties servaient aussi de supports de méditation religieuse : de l'anatomie physique à l'anatomie morale il n'y a qu'un pas. Comme l'écrit Antoinette Gimaret, la curiosité scientifique, cette *libido sciendi* qui pousse l'homme moderne à ouvrir les corps pour voir et connaître, n'abolit pas entièrement l'inquiétude suscitée par le corps anatomisé. Par la représentation, écrit-elle, la leçon d'anatomie devient « un emblème de la vanité humaine. [...] Représenter le corps morcelé, écorché, défiguré semble ouvrir nécessairement à une méditation sur le néant humain et la vanité du savoir au regard de l'évidence de la mort » (Gimaret, ¶ 1). Or c'est toute la tradition du *memento mori* qui s'attache au corps mourant ou mort, notamment aux ossements ou au crâne. Le plus souvent il s'agit du crâne, mais ce peut être une sculpture, un bijou (bague, pendentif, broche, montre), un élément de décor ou un instrument de musique, avec un motif de crâne. Ce peut être aussi la représentation d'un corps mourant (analogique à la ruine)—le sien, celui d'un proche, d'un grand, voire celui du Christ, ou pour les Catholiques celui d'un saint. On pense au célèbre portrait que Donne fit réaliser de lui-même en mourant enveloppé dans son suaire à la fin de sa vie, et qui servit de modèle pour la statue d'Oliver Stone à la Cathédrale Saint-Paul. Une reproduction gravée de ce portrait iconique est incluse dans l'édition posthume du sermon de Donne, *Deaths Duell*.

Fig. 3: Frontispice, *Deaths Duell, or A Consolation of the Soule, against the dying life, and living Death of the Body* (Londres, 1632), gravé par Martin Droeshout.

Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File :Donne-shroud.png (Consulté le 29 novembre 2018)

15 Ce peut aussi être la représentation du corps en décomposition, pour que chacun se souvienne de sa condition de mortel, sur un monument funéraire par exemple. C'est ainsi que dans les églises les transis s'offrent comme autant de signes de l'humilité des mourants, mais aussi comme un avertissement aux vivants, succédant aux images des danses macabres qui ornaient les murs des églises dans le haut Moyen Âge. Or c'est toute la période qui partage la fascination morbide et ambivalente pour la charogne et le corps ouvert. En 1594, le poète français Jean-Baptiste Chassignet déplorait la misère de l'homme en contemplant un corps en décomposition pour mieux songer aux fins dernières, dans son recueil *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort* :

> Mortel, pense quel est dessous la couverture
> D'un charnier mortuaire un cors mangé de vers,
> Décharné, desnervé, où les os découverts,
> Dépoulpez, desnouez délaissent leur jointure ;
> Icy l'une des mains tombe de pourriture
> Les yeus d'autre costé destournez à l'envers
> Se distillent en glaire, et les muscles divers
> Servent aux vers goulus d'ordinaire pasture.
> Le ventre déchiré cornant de puanteur
> Infecte l'air voisin de mauvaise senteur
> Et le nez my-rongé difforme le visage ;
> Puis, connoissant l'estat de ta fragilité,
> Fonde en Dieu seulement, estimant vanité
> Tout ce qui ne te rend plus sçavant et plus sage. (Chassignet 159-160)

16 Dans plusieurs de ses poèmes profanes, John Donne offre de lui-même un portrait en charogne, comme dans « The Funerall » (Donne 107-108). Dans *The Duchess of Malfi,* Bosola, en écho à la rhétorique du *Contemptu mundi*, décrit l'homme comme une charogne habillée d'un riche habit :

> Though we are eaten up of lice and worms,
> And though continually we bear about us
> A rotten and dead body, we delight
> To hide it in rich tissue. (2.1.55-58)

17 La Duchesse voit d'ailleurs en Antonio un mort vivant à la scène 5 de l'acte 3, le comparant d'abord à un « dying father » (3.5.84)—ce père si tendre qu'il est pour leurs enfants (1.1.390-394), mais aussi par antanaclase une figure de saint homme qui lui suggère, semble-t-il, l'image topique de l'anachorète embrassant un crâne au vers suivant, représentation traditionnelle de Saint Jérôme et de la mélancolie religieuse : « Your kiss is colder / Than that I have seen an holy anchorite / Give to a dead man's skull. » (3.5.84-86).

18 Enfin, dans l'Angleterre jacobéenne les exécutions publiques à Tyburn constituent un grand théâtre anatomique grandeur nature, notamment lorsque les traîtres et les séditieux étaient condamnés à être écartelés, dépecés (« drawn and quartered ») et éviscérés (« disembowelled »), de préférence vivants—parfois par les chirurgiens-barbiers eux-mêmes, que l'on appelait à la rescousse, ce qui n'est pas sans souligner une ressemblance profonde entre l'anatomie médicale et le traitement des corps des suppliciés. Les restes des suppliciés pouvaient alors être exposées en place publique pour mieux frapper les esprits, notamment la tête, plantée sur une pique ou exhibée, et le cœur, lui aussi très souvent exhibé, tandis que le bourreau prononce les paroles rituelles : « Behold the heart of the traitor ! » avant de le jeter au feu. Dans le cas des « martyrs » catholiques,[11] qui sont nombreux à subir de tels traitements en Angleterre pendant la période, les restes sont parfois brûlés, puis dispersés, pour que leurs ossements ne puissent pas servir de reliques. En réalité, de nombreuses parties de corps suppliciés sont recueillies et subtilisées par les coreligionnaires des condamnés et les linges trempés dans leur sang vont rejoindre les fragments organiques divers dans des reliquaires, tant pour la communauté catholique anglaise que pour la diaspora catholique réfugiée sur le continent, dans le cadre d'un véritable culte des reliques à grande échelle. Il n'est d'ailleurs pas rare que des morceaux de doigts d'un même martyr puissent se retrouver dans cinq ou six endroits différents.[12] L'écriture de la pièce de Webster intervient en effet à une période marquée par l'hystérie anti-catholique suite au Gunpowder Plot de 1605. Le 20 décembre 1612 (date proche de celle de la composition de *The Duchess of Malfi)* est ainsi exécuté le prêtre séculier John Almond, qui, après avoir été torturé, est écartelé et eviscéré à Tyburn (Pollen 192-193). Ces exécutions sont faites pour frapper les esprits et les Catholiques ne sont pas en reste pour construire une hagiographie macabre qui exploite le spectaculaire des exécutions pour en tirer des récits exemplaires et saisissants. Ainsi selon une légende colportée par les *Recusants*, le cœur de John Almond, comme celui d'autres martyrs, aurait miraculeusement sauté hors du feu où ses entrailles avaient été jetées pour y être consumées (McCoog 119). Lorsque la Duchesse se rebelle contre l'interdiction qui lui est faite de se remarier dans la pièce, on se souvient qu'elle compare l'état de femme cloîtrée à une relique : « Why should only I, / Be cased up like a holy relic ? » (3.2.136-137).[13] Elle n'entend pas être réduite au statut iconique de fragment corporel momifié destiné à être enfermé dans un reliquaire, alors qu'elle est une femme

de « chair et de sang » (1.1.441). Or cette image de la relique fonctionne ici de manière proleptique, car elle porte en germe le martyre qu'elle subira pendant toute la scène 2 de l'acte 4 : relique anthume, elle devient alors martyr de la cause conjugale (« Portia, I'll new-kindle thy coals again, / And revive the rare and almost dead example / Of a loving wife », 4.1.70-72). Toute cette scène peut alors se lire en référence à un théâtre hagiographique, que Webster relit dans une perspective protestante. On voit ainsi comment le théâtre de Webster évoque ces différents « théâtres macabres » du corps démembré en activant une mémoire collective saturée de références aux corps ouverts et suppliciés.

Un régime du signe particulier : la syllepse réversible

19 Les images du corps démembré, par leur densité et leur étrangeté, nous invitent à étudier le régime singulier de l'image dans la pièce, dont celle de la relique nous offre déjà un exemple. Lorsque dans sa lettre Ferdinand réclame « *his* [Antonio's] *head in a business* » ou « *had rather have his heart than his money* » (3.5.27, 34), la Duchesse souligne la « politic equivocation » (v. 28) dont fait preuve son frère. Le jeu de mots macabre de Ferdinand réactive en effet la polysémie des mots « heart » et « hand ». On a à faire ici à une syllepse, un cas un peu particulier de métonymie, qui consiste à évoquer simultanément un sens concret (littéral) et un sens abstrait (figuré) du signifiant. « Head », ici, est le signifiant concret dont le signifié est, au-delà de la tête entendu comme le siège du cerveau, le processus abstrait de réflexion : Ferdinand prétend vouloir consulter Antonio et solliciter son conseil dans une affaire. De même, par la syllepse, Webster associe ici l'organe du cœur à son signifiant moral (abstrait), l'affection ou l'amour. Bien sûr, les sous-entendus appuyés de la lettre de Ferdinand suggèrent son désir d'avoir la tête et le cœur d'Antonio de manière littérale, et l'image du corps supplicié, de la tête tranchée et du cœur arraché, surgissent ici en filigrane. Nous avons à faire à un régime particulier de la syllepse, syllepse double, ou plutôt réversible, puisque l'objet métonymique (le cœur pour signifier l'organe qui est considéré comme le siège des affections et par métonymie comme signifiant de l'affection elle-même) retrouve sa matérialité dans un processus *inverse.* Il redevient l'organe « brut » (non littéralisé sur scène, mais suggéré comme anticipation mortifère), que l'on s'imagine être arraché à la poitrine d'Antonio. Ce processus re-sémantise, re-littéralise un lien devenu somme toute conventionnel (le cœur comme métonymie de l'affection) en lui rendant la matérialité corporelle, organique, qu'il avait perdue.[14]

20 Or, et c'est là toute l'originalité de la poétique de Webster, ce type d'images corporelles se répète dans la pièce. Ces images se donnent comme autant d'indices ou de signes semés dans un texte qui peut se lire comme un jeu de piste ludique et macabre. Ici ces indices sont fortement appuyés par la répétition, mais aussi grossis par l'attention que leur porte la duchesse qui les interprète. Le contexte des théâtres d'horreur décrits plus haut constitue naturellement une situation d'énonciation pour cette herméneutique macabre, tant la sémantique du corps démembré suscite les associations sanguinaires. En outre, le texte met en œuvre une rhétorique de l'horreur, dans la scène 5 de l'acte 3 par exemple, où foisonnent, dans le discours de Ferdinand, les promesses de châtiments impliquant toutes sortes de mutilations. Cette rhétorique contamine elle aussi la lecture que l'on peut faire de la scène avec la main et les figures de l'acte 4, scène 1, rendant le spectateur et le lecteur sensibles aux inflexions meurtrières du discours. Pour dissuader sa sœur de

donner suite à d'éventuelles avances, Ferdinand emploie dans la première scène un jeu de mot obscène :

> [...] [W]omen like that part which, like the lamprey,
> Hath never a bone in't. [...]
> I mean the tongue—variety of courtship:
> What cannot a neat knave with a smooth tale
> Make a woman believe? Farewell, lusty widow. (1.1.326-327, 328-330)

21 Cook Miller, suivant une voie ouverte par Freud, interprète l'épisode comme le viol symbolique de la scène imaginaire de la duchesse par son frère (Cook Miller 194). Le jeu de mots obscène, qui dépeint une scène déviante, pénètre par effraction dans l'imagination de l'auditeur dont la scène imaginaire est en quelque sorte investie par la vision pornographique suggérée par le locuteur. Rétroactivement, la lettre de Ferdinand lue à la scène 5 de l'acte 3, pleine de sous-entendus macabres, fonctionne d'une manière similaire : elle amène la Duchesse à visualiser, et à faire visualiser au spectateur ou au lecteur, l'exécution sanglante d'Antonio, renforçant le caractère vraisemblable de la mise en scène macabre des cadavres à la scène 1 de l'acte 4. La pièce repose sur ce procédé maintes fois répété : Webster (comme son personnage Ferdinand) est un maître manipulateur, qui utilise tous les moyens du théâtre pour semer l'inquiétude, en disséminant des indices de cruauté dans le texte, nous faisant constamment *craindre le pire*. Or nous avons bien ici à faire à une fausse prolepse, puisque malgré le désir de meurtre de Ferdinand envers Antonio, on ne nous montrera ni cœur arraché, ni tête coupée dans la pièce.

22 En revanche, nous, spectateurs, croyons bien *voir* sa main coupée dans la scène 1 de l'acte 4 : de fait nous la voyons, puisque le texte nous dévoile en même temps qu'à la Duchesse la mutilation comme un spectacle d'horreur. La « farce » macabre de Ferdinand poursuit donc le jeu sur le corps démembré d'Antonio engagé plus haut. Cette scène revêt une signification toute particulière dans l'économie narrative de *The Duchess of Malfi,* d'abord parce qu'elle rejoue sur le mode macabre l'union des mains des amants qui se sont donnés en mariage l'un à l'autre à l'acte 1, scène 1. La réplique de Ferdinand « Here's a hand » (4.1.42) peut en effet se lire comme un écho du « my hand to help you » (1.1.406) de la Duchesse à Antonio. Par cette réplique, celle-ci signifiait l'élévation d'Antonio, son anoblissement symbolique, mais elle donnait aussi littéralement sa main (en mariage), en même temps que sa foi, dans un passage particulièrement subversif qui inverse les rapports conventionnels de genre. La scène de la fausse réconciliation qui s'ouvre par l'union des mains à la scène 1 de l'acte 4 poursuit le jeu sur la circulation des signifiants :

> [...] Here's a hand
> (*Gives her a dead man's hand.*)
> To which you have vowed much love.
> [...]
> But you shall have the heart too. (4.1.42-43, 48)

23 Il s'agit ici pour Ferdinand de tourner en dérision—et l'on voit ici l'extraordinaire puissance iconique du geste de la main tendue—le mariage en tant qu'alliance symbolisée et matérialisée par le geste des mains qui se joignent. En substituant une main de cadavre à la sienne, Ferdinand offre une littéralisation de l'emblème d'un mariage macabre avec la charogne (emblème macabre renvoyant à l'esthétique des *memento mori*), et annonce la mort d'Antonio, tout en suggérant une image de castration. Ce moment évoque pêle-mêle l'image de Dame la Mort des danses macabres d'antan, celle du corps supplicié du condamné à mort, ou du cadavre passé sous le scalpel du médecin, ou encore la « main de

gloire », sortilège parfois utilisé en nécromancie—il s'agissait d'une main momifiée utilisée comme objet talismanique dans certains rituels de magie noire et probablement conçue comme une relique parodique.[15]

24 On peut voir encore une fois ici le régime particulier de la syllepse à l'œuvre, avec une différence. La syllepse qui faisait de la main tendue de Ferdinand le signifiant de son pardon (et de l'amour fraternel qu'il prétendait rendre à sa sœur) est ici encore inversée : en substituant, à la faveur de l'obscurité, une main de cadavre à la sienne, Ferdinand pervertit le sens du geste et rend au membre « main » sa matérialité la plus brute (syllepse réversible). Le sens s'inverse puisque la main devient emblème de mort et de vengeance (l'inverse du pardon). Ici, contrairement à plus haut, la main suppliciée est matérialisée sur scène, donnant faussement à voir par l'évidence de la preuve oculaire que le châtiment envisagé par Ferdinand a déjà eu lieu : on s'attend presque à le voir exhiber ensuite le cœur et la tête d'Antonio.

25 Cette main vise à créer un choc psychologique chez la Duchesse et chez le spectateur, choc d'autant plus efficace que la scène est fondée sur une gradation subtile et qu'elle touche au rapport de peur et de tabou qu'on entretient désormais dans la culture occidentale avec la matérialité du cadavre.[16] La main de cadavre substituée à celle du frère, d'abord indifférenciée, toute générique dans sa réalité organique, est progressivement reconnue et « identifiée » par la Duchesse et le spectateur comme étant celle de son époux. On passe, par une gradation des affects, du dégoût et du saisissement face à la charogne à l'horreur absolue de la reconnaissance choquante de l'identité singulière du membre, *reconnu* comme étant celui de l'être aimé—Ferdinand ayant pris soin de lui glisser au doigt la bague d'Antonio comme marqueur d'identification—, tandis que dans l'ombre le cadavre mutilé d'Antonio sert, quant à lui, de preuve oculaire, approximative mais suffisante, de la fiction mortifère. Les preuves oculaires sont fallacieuses, bien sûr : tout n'est pas joué, contrairement à ce que Ferdinand montre comme un fait avéré à sa sœur et Antonio et leurs fils ne sont pas encore morts—ils ne sont donc pas encore condamnés. C'est bien sur la scène imaginaire de la Duchesse (comme sur celle du spectateur, qui partage son ignorance) que se joue la scène horrible, quasi-insoutenable, de la confrontation hallucinée de la duchesse avec sa famille suppliciée : et c'est l'imagination qui amplifie le théâtre de l'horreur, à partir d'un accessoire de théâtre indistinct, désigné comme une main coupée, et d'une silhouette dans l'ombre, grâce à la savante mise en scène de Webster.

26 En sollicitant la mémoire du spectateur, et en évoquant par suggestion des images d'anatomies, de sanglantes exécutions publiques ou de scènes de sorcellerie, la pièce construit une situation d'énonciation particulièrement riche, saturée d'images de mutilations, qui donne aux images de corps démembrés une dimension hallucinatoire. Webster fait ainsi surgir le corps démembré dans le texte, puis du texte lui-même avec la littéralisation macabre du désir de mort, en jouant sur la faculté de suggestion du langage et, bien sûr, sur les pouvoirs de l'illusion théâtrale. Le théâtre, comme la magie noire, fonctionne donc bien par suggestion en manipulant l'expérience des sens grâce aux moyens de la mise en scène (costumes, accessoires, effets de lumière, dispositif de monstration...) : comme les terribles sortilèges inventés par ces « cheating mountebanks » que sont les sorciers selon Ferdinand, les visions ainsi créées ne sont que « mere gulleries, horrid things [...] / To abuse us » (3.1. 70-71)—Webster ou la puissance de l'imagination.

BIBLIOGRAPHIE

Belle, Marie-Alice et Line Cottegnies, éd. *Robert Garnier in Elizabethan England*. Londres : MHRA, 2017.

Biet, Christian. « Pour une mise en scène de l'excès violent. Les théâtres de la catastrophe (XVIe-XVIIe siècle VS XXe-XXIe siècle) ». Questions de communication, 12 (2007) : 19-40.

Chassignet, Jean-Baptiste. Le Mespris de la vie et consolation contre la mort [1594]. Ed. H.-J. Lope. Genève: Droz, 1967. Sonnet 125.

Coddon, Karin S. « 'For Show or Useless Property': Necrophilia and *The Revenger's Tragedy* ». *ELH*, 61.1 (1994) : 71-88.

Coll., *Le grand Vocabulaire François*. Paris, 1773. T. 27.

Donne, John. *The Complete English Poems of John Donne*. Ed. C. A. Patrides. Londres et Melbourne : Dent, 1985.

Dupont, Florence. *Les Monstres de Sénèque*. Paris : Belin, 1995.

Estienne, Charles. *De dissectione partium corporis humani libri tres*. Paris, 1545.

Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968 [1830].

Gimaret, Antoinette. « Représenter le corps anatomisé aux XVIe et XVIIe siècles : entre curiosité et vanité ». *Etudes Epistémè*, 27 (2015) https://journals.openedition.org/episteme/501 (consulté le 28 novembre 2018).

Goodland, Katharine. *Female Mourning in Medieval and Renaissance English Drama*. Aldershort et Burlington: Ashgate, 2005.

Kyd, Thomas. *The Works of Thomas Kyd*. Ed. Frederick S. Boas. Oxford: Clarendon Press, 1955 [1901].

MacFarlane, Alan. *Witchcraft in Tudor and Stuart England: A Regional and Comparative*

Maxwell, Lynn, « Wax Magic in *The Duchess of Malfi* ». *The Journal for Early Modern Cultural Studies* 14.3 (2014): 31-54.

Maxwell, Lynn. « Wax Magic in *The Duchess of Malfi* ». *The Journal for Early Modern Cultural Studies* 14.3 (2014): 31-54,

McCoog, Thomas M. « Construing Martyrdom in the English Catholic Community, 1582-1602 ». In *Catholics and 'Protestant Nation': Religious Politics and Identity in Early Modern England*. Ed. Ethan H. Shagan. Manchester: Manchester UP, 2005. 95-126,

Miller, William Cook. « Macabre Vitality: Texture and Resonance in *The Duchess of Malfi* ». *Renaissance Drama,* 43.2. (2015): 193-216.

Mitchell, Peter. *The Purple Island and Anatomy in Early Seventeenth-Century. Literature, Philosophy, and Theology*. Cranbury, Associated University Presses, 2007.

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1982.

Nunn, Hillary. « The Dead in Action: The Uses of Lifeless Flesh on the Early Stuart Stage ». *Staging Anatomies: Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*. Aldershot: Ashgate, 2005. 63-111.

Pérez Tostado, Igor. « 'The Godly Greedy Appetite': New Relic Circulation in the Early Modern World ». *Culture and History Digital Journal* 6.1. (2017). http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/114/388 (consulté le 28 novembre 2018).

Pollen, John Hungerford, éd. *Acts of English Martyrs*. London: Burnes and Oates, 1891.

Randall, Dale B. J. « The Rank and Earthy Background of Certain Physical Symbols in The Duchess of Malfi ». *Renaissance Drama* n.s. 18 (1987): 171–203.

Robert, Paul, Alain Rey, et Josette Rey-Debove, éd. *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 1988.

Sofer, Andrew. « 'Take up the Bodies': Shakespeare's Body Parts, Babies, and Corpses ». *Theatre Symposium* 18 (2010): 135-148.

Study. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

Tricomi, Albert H. « The Severed Hand in Webster's *The Duchess of Malfi* ». *Studies in English Literature* 44 (2004): 337-358.

Valverde, Juan. *Anatomia del corpo humano*. Rome, 1560.

Venet, Gisèle. *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2002

Vésale, André. *De humani corporis fabrica libri septem*. Bâle, 1543.

Webster, John. *The Duchess of Malfi.* Ed. Michael Neill. New York and London : Norton, 2015.

NOTES

1. Willem Isaacsz. van Swanenburch, « Théâtre d'anatomie », Leyde, s.d., https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Anatomical_theatre_Leiden.jpg (consulté le 28 novembre 2018).
2. Par exemple Vésale, livre II p. 181, http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/images/index.php?refphot=01206 (consulté l 28 novembre 2018). Voir Gimaret (2015).
3. Voir Estienne 167. https://wellcomeimages.org/works/xz4b5v88?query=charles%20estienne&page=1
(consulté le 28 novembre 2018).
4. *The First Anniversary. The Anatomy of the World* [1611], in Donne 335.
5. Expressionnisme s'entend ici dans son sens général de « forme d'art faisant consister la valeur de la représentation dans l'intensité de l'expression » (*Petit Robert* 738).
6. Pour une réflexion sur la présence des corps mutilés sur la scène comme accessoires, voir Sofer et Nunn.
7. Pour une réflexion sur l'influence de l'holocauste sur la notion d'irreprésentable, voir Biet.
8. Pour une étude des sources de la main comme accessoire, principalement Sidney et Goulart, voir Tricomi et pour le symbolisme de la main coupée, voir Randall.
9. *Cornelia* [1595], in Belle et Cottegnies 180. Voir *The Spanish Tragedy,* 1.2.57-62, in Kyd.
10. Dans sa *Daemonogie* (1597), Jacques décrit ce qu'il croit être la puissance de ce type de pratiques, voir Maxwell 35.
11. « Martyrs » selon leurs coreligionnaires, séditieux selon les ennemis.
12. Sur la production et la circulation des reliques à l'époque moderne en Angleterre, voir Pérez Tostado.
13. On peut noter que si la duchesse refuse d'être adorée comme une relique, elle s'abrite derrière le subterfuge d'un pélerinage à la châsse de Loreto pour s'enfuir. Il est remarquable que

les reliques de la *Basilica della Santa Casa* à Loreto, dédiée à la Vierge Marie, sont celles d'une maison, et non celles d'un saint ou d'une sainte : la maison de la Vierge, qui aurait été transportée depuis Nazareth, et où était censée avoir eu lieu l'immaculée Conception. Ce sanctuaire, très célèbre dans l'Europe de la première modernité, figure sur la route de tous les voyageurs : Montaigne, Galilée, et même Descartes y passent. Même si Webster n'a pas choisi ce lieu qui figure bien dans la source, on peut y voir un écho de la célébration du sanctuaire de l'espace domestique dans la pièce d'une part, mais aussi une image du corps de la duchesse, presque fétichisé par ses frères. On note en effet que son intégrité physique n'est pas menacée, même dans l'exécution qui lui est réservée (puisqu'elle est étranglée au moyen d'une corde).

14. « Syllepses, consistent à prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet; ce qui a lieu par métonymie, par synecdoque, ou par métaphore » (Fontanier 105). Selon Du Marsais, c'est « une espèce de métaphore ou de comparaison, par laquelle un même mot est pris en deux sens dans la même phrase, l'un au propre, l'autre au figuré » (Du Marsais, cité dans Coll., *Le Grand vocabulaire françois* 231). Selon les stylisticiens, ces figures de style peuvent toutefois aussi se décrire comme des antanaclases internes, puisque le mot n'est pas répété et « cumule les deux sens qui ordinairement sont représentés par la répétition du terme » (Morier 111). Mais ces antanaclases sont aussi des syllepses, car les différentes acceptions du termes associent niveau littéral et niveau figuré. Merci à Gilles Siouffi pour ses éclairages sur l'historique de la notion.

15. On peut voir une « main de gloire » (non-datée) au Whitby Museum. https://whitbymuseum.org.uk/whats-here/collections/special-collections/hand-of-glory/ (Consulté le 28 novembre 2018).

16. Sur l'historicité de ce tabou, quand, au Moyen Âge, on pleurait collectivement les disparus en présence de leur corps, voir entre autres Goodland 25.

RÉSUMÉS

The Duchess of Malfi est saturée d'images de corps démembrés qui constituent l'essence même de l'imaginaire poétique de Webster et de sa poétique macabre. Ce retour qu'on pourrait qualifier de hantise du corps en morceaux dans l'intrigue comme dans la texture poétique peut se lire comme un symptôme d'une épistémè en crise, où les liens et similitudes qui tenaient encore ensemble l'ordre du monde ont cessé d'être opérants : un monde où la métaphore d'un corps politique organique a cessé d'avoir cours, et où l'analogie entre le microcosme du corps humain et le macrocosme du cosmos a perdu son pouvoir symbolique de signifier l'unité profonde de la création par l'enchâssement des ressemblances. La cohérence métaphorique de la pièce tient à la dissémination dans le texte de ces signifiants corporels du corps démembré. En résulte une sur-sémantisation, lorsque que le texte attire l'attention sur ses répétitions, tandis que les mots pour désigner les parties du corps deviennent signes polysémiques et toujours potentiellement proleptiques, pointant obstinément vers l'imminence de la mort et le surgissement du corps supplicié. Cet article s'intéresse aux ressorts de cette poétique « expressionniste », dont les effets sont parfois soulignés avec outrance par le biais de divers procédés. Le texte attire l'attention sur son propre travail de remotivation d'images qui relèvent souvent du lieu commun, voire de l'image figée.

The Duchess of Malfi teems with images of dismembered bodies which form the basis of Webster's specific macabre poetics. The play is haunted by body parts, at the levels of both plot and imagery. This peculiar aesthetics can be seen as a symptom of a worldview in crisis, in which the correspondences and analogies that had held the world together until then have ceased to operate—as the metaphor of an organic political body no longer holds the society together and the age-old analogy between the microcosm of the human body and the macrocosm of the cosmos no longer signifies the unity of the created universe. The metaphorical coherence of the play lies in the dissemination throughout the text of these signifiers of the dismembered body. Webster plays on the over-determination of these images, as the text consistently draws attention to these repetitions; the words used to designate body parts become unstable, potentially proleptic signs pointing to imminent death and foreshadowing the sudden appearance of actual, dismembered bodies. This article deals with this « expressionistic » poetic, which emphasises its effects in an artificial, often metaliterary manner through various strategies of highlighting. As will be apparent here, the text self-consciously draws attention to the way it re-motivates images by literalizing commonplaces and ossified metaphors in a macabre poetic of excess.

INDEX

Keywords : anatomy, baroque Episteme, baroque theatre, metaphor, dismembered bodies, poetics, public executions, syllepsis, The Duchess of Malfi, John Webster
Mots-clés : anatomie, corps démembré, Epistémè baroque, exécutions publiques, métaphore, poétique, syllepse, théâtre baroque, John Webster, The Duchess of Malfi

AUTEUR

LINE COTTEGNIES

Sorbonne Université
Unité de recherche VALE

Line Cottegnies est Professeur de Littérature britannique de la première modernité à Sorbonne Université. Ses recherches portent sur le théâtre et la poésie de la fin du XVIe et du XVIIe siècle. Elle est l'auteur de *L'Éclipse du regard : la poésie anglaise du baroque au classicisme* (Droz, 1997) et a co-édité plusieurs volumes collectifs sur la littérature anglaise de la période, dont, tout récemment, *King Henry V : A Critical Guide* avec Karen Britland (Arden, 2018). Elle travaille aussi sur la figure de la femme auteur dans l'Angleterre du XVIIe siècle et s'intéresse aux questions d'imitation et de traduction. Elle collabore à l'édition des œuvres complètes de Shakespeare, dirigée par J.-M. Déprats et G. Venet dans la Bibliothèque de la Pléiade depuis 2002 (pour l'établissement du texte anglais), et a en outre traduit et annoté la trilogie des *Henry VI* pour le volume 3. Elle a par ailleurs co-édité les deux volumes du *Théâtre élisabéthain* (Bibliothèque de la Pléiade, 2009), avec F. Laroque et J.-M. Maguin, et plus récemment publié, les traductions du dramaturge Robert Garnier par Sidney Herbert et Kyd, avec Marie-Alice Belle (*Robert Garnier in Elizabethan England*, MHRA, 2017).

Line Cottegnies is Professor of Early Modern Literature at Sorbonne Université. She works on drama and poetry of the end of the XVIth century and the XVIIth century. She is the author of L'Éclipse du regard :

la poésie anglaise du baroque au classicisme *(Droz, 1997) and has coedited a number of collections of essays, including most recently* King Henry V : A Critical Guide, *with Karen Britland (Arden, 2018). She has also been working on English women authors of the early modern period and is interested in questions of imitation and translation. She has collaborated to the edition of the complete works of Shakespeare (general editors: J.-M. Déprats and G. Venet) for the Bibliothèque de la Pléiade series since 2002, for which she has co-edited or edited 17 plays), and has also translated and edited Henry VI, Parts 1, 2 and 3 for volume 3. She has also co-edited* Théâtre élisabéthain *(Bibliothèque de la Pléiade, 2009), with F. Laroque and J.-M. Maguin, and more recently, an edition of the translations of Robert Garnier by Sidney Herbert and Kyd, with Marie-Alice Belle* (Robert Garnier in Elizabethan England, *MHRA, 2017)*.