

Shakespeare et l'Orient



actes du Congrès
organisé par la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
les 12, 13 et 14 mars 2009

textes réunis par
Pierre KAPITANIAK
sous la direction de
Jean-Michel DÉPRATS

COUVERTURE :
photo J.-M. Déprats 2008

conception graphique et logo
Pierre Kapitaniak

© 2009 Société Française Shakespeare
Institut du Monde Anglophone
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
5 rue de l'École de Médecine
75006 Paris
www.societefrancaiseshakespeare.org

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

« IN TH' EAST MY PLEASURE LIES » SHAKESPEARE ET LA GÉOGRAPHIE DU DÉSIR

François LAROQUE

À la suite de Marlowe (*Tamburlaine, Dr Faustus*), Shakespeare définit l'Orient comme le lieu du désir. À la géographie contemporaine avec ses *mirabilia* s'ajoutent, à la Renaissance, les fantasmes de richesses liés au commerce avec les Indes et la Chine (route de la Soie et des épices, perles de l'Océan Indien), qui inspirent donc au dramaturge un certain nombre de thèmes et d'images récurrentes liés à la représentation du désir et qui font l'objet de la présente étude.

Following upon Marlowe's Tamburlaine and Dr Faustus, Shakespeare defines the Orient as the place of desire. To the mirabilia of contemporary geography are added fantasies of riches prompted by the trade with India and China (silk and spices routes, pearls coming from the Indian ocean) which have inspired the playwright with a number of recurrent themes and images linked to the representation of desire which are studied in this paper.

Carte du Tendre, lieux de plaisir, zones érogènes, voilà autant d'expressions qui associent communément les notions de plaisir et d'espace comme pour accréditer l'idée que le désir, par définition intime, subjectif, indéfinissable, pourrait se voir localisé, mesuré, circonscrit... C'est un peu la position que défend Thésée quand, à la fin de *A Midsummer Night's Dream*, il explique que « the poet's pen [...] / [...] gives to airy nothing / A local habitation and a name¹ ». Si l'on admet que ce mystérieux « airy nothing » peut s'identifier à ce presque rien aérien qui renverrait aussi au féminin, alors le poète, par la bouche du Duc d'Athènes, comme plus tard par celle de Juliette (« What's in a name ? »), semble être en mesure de l'inventorier, sinon de le cartographier avec précision.

À l'opposé, le dialogue initial entre Antoine et Cléopâtre, pour peu que l'on veuille bien faire rimer amour et plaisir, semble singulièrement compliquer les données du problème :

CLEOPATRA. If it be love indeed, tell me how much.
ANTONY. There's beggary in the love that can be reckoned.
CLEOPATRA. I'll set a bourn how far to be beloved.
ANTONY. Then must thou needs find out new heaven, new earth².

¹ *A Midsummer Night's Dream*, v.i.12-17, éd. Peter Holland, Oxford, O.U.P. (World's Classics), 1995.

² *Antony and Cleopatra*, i.i.14-17, éd. David Bevington, Cambridge, C.U.P., 1990.

Si le plaisir de l'amour partagé déborde les limites du monde connu, il reste alors à essayer d'imaginer une cartographie de l'infini, où il s'agit en somme de lui assigner une place. En réalité, dans l'œuvre de Shakespeare, le principe de plaisir n'est autre qu'une forme de pacte faustien revisité : le plaisir se déploie librement et magiquement dans l'espace pour mieux se contracter ensuite dans le temps. Les images faustiennes d'un plaisir sans limites décliné selon les trois modes simultanés de la science, de la puissance et de la jouissance, mènent inexorablement le héros marlovien vers le dernier coup de minuit, à un moment où le galop des cavales de la nuit n'a plus grand chose d'érotique et encore moins d'extatique. L'encre sanglante du pacte, plus que la livre de chair de Shylock, est donc l'usure du diable. Dès lors, l'expérience de la jouissance est assimilée à un voyage, où le diable s'amuse à brouiller les cartes... Shakespeare, quant à lui, veut localiser le plaisir pour éviter l'abstraction du presque rien ou du toujours trop et il le fait ainsi affleurer sur les cartes du globe. Il semble normal de vouloir se demander où exactement il situe ces contrées délicieuses et ce qu'il en est au juste de ces plaisirs « à la carte ». Mon hypothèse est que l'une des ces zones érogènes géographiques, ces « country matters » comme les appelle Hamlet³, se situe justement du côté de l'Inde et de l'Asie, tant le désir semble littéralement « orienté » par le dramaturge. C'est donc en direction de l'Orient que je vais me tourner, dans l'espoir de mieux comprendre pourquoi et comment Shakespeare joue du « beauteous scarf / Veiling an Indian beauty⁴ », c'est-à-dire des images d'un érotisme oriental qui ne cessera par la suite de venir hanter notre imaginaire, pour nous désorienter savamment dans un labyrinthe aussi vertigineux que délicieux (celui de l'attente et de l'illusion du plaisir) sans pour autant représenter l'espace de la jouissance autrement que par le biais de la métaphore ou du fétichisme vestimentaire. Les liens entre, d'un côté, un orientalisme – qui, selon Edward Saïd, relève d'une opposition entre un « nous autres » les familiers du monde occidental et la vision étrange qu'ils auraient, « eux », les Orientaux, opposition qui était déjà celle des anciens Grecs— et, d'autre part, un érotisme qui recoupe à la fois ce que Freud

³ *Hamlet*, III.ii.110, éds. Ann Thompson et Neil Taylor, Londres, Thomson Learning, 2006.

⁴ *The Merchant of Venice*, III.ii.98-99. Je renvoie ici au bel article de Richard Wilson, « 'Veiling an Indian Beauty': Shakespeare and the hidjab », que l'on trouvera en ligne sur le site de la Société Française Shakespeare, à l'adresse suivante : <http://www.societe-francaise-shakespeare.org/document.php?id=1482>.

appelle l'« économie libidinale » et la circulation des marchandises (les épices, la soie, les perles et les pierres précieuses), alimentent puissamment l'imaginaire érotique autant que le monde de la sensualité au théâtre.

I. Plaisir et cartographie

Comme l'explique John Gillies, la deuxième moitié du XVI^e siècle est marquée par un engouement pour les cartes et les atlas, passion qui commence avec la publication du *Theatrum orbis terrarum* d'Ortelius en 1570 (cet ouvrage sera traduit en anglais moins de vingt ans plus tard) suivi par les trente-six cartes des comtés de l'Angleterre que fait paraître Christopher Saxton entre 1574 et 1579⁵, puis par l'*Atlas* de Mercator publié en 1595⁶. Auparavant, les *mappae mundi* médiévales étaient assez sommaires et représentaient un univers clos circonscrit à l'intérieur d'un cercle centré sur Jérusalem. À l'extérieur, au-delà des colonnes d'Hercule, se trouvaient les *terrae incognitae* perdues dans le vaste océan :

[In the Psalter map] the earth appears as an 'O'-shaped landmass, encircled by the river of Ocean [...] trisected by another body of water (the Mediterranean and the Black Sea) in the shape of a 'T' (such maps were called 'TO' maps for this reason)⁷.

C'est cet alphabet visuel plutôt rudimentaire et naïf, où est lové l'œuf du monde, qui va éclater à la Renaissance pour donner naissance à des cartes réalisées sous forme de planisphères plus détaillés qui constituaient en outre de véritables petites merveilles pour l'œil (on nous parle d'un « splendide livre d'images »)⁸. Or, ces cartes conservent l'attrait du merveilleux antique auquel viennent s'ajouter les fables chrétiennes :

le public lettré s'intéresse plus à une certaine géographie fantastique qu'aux exposés rigoureux de Ptolémée. Beaucoup de mythes et de légendes issus de l'Antiquité [...] développés au XIV^e siècle, s'épanouissent en pleine Renaissance. L'Inde demeure la terre

⁵ Voir sur ce point, Numa Broc, *La géographie à la Renaissance*, Paris, Les éditions du C.T.H.S., 1986, p. 131.

⁶ John Gillies, *The Geography of Difference*, Cambridge, C.U.P., 1994, p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ Numa Broc, *op. cit.*, p. 49.

privilegiée des merveilles et des prodiges : c'est là qu'on rencontre les pygmées, les géants, les griffons et toute une panoplie d'animaux et d'hommes monstrueux. Le christianisme ajoute ses propres légendes : on essaie très sérieusement de localiser le Paradis terrestre [...] le royaume du Prêtre Jean [...]. L'homme de la Renaissance, souvent incapable de distinguer le réel du surnaturel, transférera simplement les mythes de l'Ancien vers le Nouveau Monde. Le goût du merveilleux, autant que la quête de l'or ou de la connaissance, demeure un des moteurs les plus actifs de l'aventure lointaine et du progrès géographique⁹.

Cette analyse pourrait faire indirectement allusion à la tirade sarcastique de Benedick dans *Much Ado About Nothing* lorsqu'il répond à Don Pedro venu lui annoncer l'arrivée de Beatrice :

Will your Grace command me any service to the world's end ? I will go on the slightest errand now to the Antipodes that you can devise to send me on ; I will fetch you a toothpicker now from the furthest inch of Asia ; bring you the length of Prester John's foot ; fetch you a hair off the great Cham's beard ; do you any embassy to the Pygmies, rather than hold three words' conference with this harpy¹⁰...

Dans ce catalogue d'*impossibilia*, Benedick recourt au lointain et à l'hyperbole ironique du merveilleux géographique pour mieux éviter la proximité, pour lui insupportable, de Beatrice, celle qu'il prétend abhorrer mais qu'il adore inconsciemment. Les références cartographiques orientales sont ici confondues avec les antipodes (l'Asie, le royaume du Prêtre Jean ou celui du Grand Khan) et elles renvoient au *Livre des Merveilles* de John Mandeville (qu'il convient de différencier de l'œuvre de Marco Polo, dont le vrai titre est *Le Devisement du monde*), où l'auteur raconte un prétendu voyage de trente-quatre années (de 1322 à 1356) en Égypte, en Inde, en Asie centrale et en une Chine pleine de créatures chimériques et fabuleuses (licornes, dragons aux ailes rouges, des hommes sans tête avec le visage au dessous de la poitrine, les Blemmies, et autres « ophiophages » ou géants hirsutes). Un long détour, en somme, de la part de Benedick pour nous signifier qu'il ne serait de vrai plaisir que dans la fuite et dans un ailleurs oriental, alors que le célibataire cynique s'apprête à se retourner en amoureux transi qui n'aura pas peur de se renier publiquement avant d'affirmer que « the world must be peopled »

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ *Much Ado About Nothing*, II.i.246-54, éd. A. R. Humphreys, Londres, Methuen (The Arden Shakespeare), 1981.

(II.iii.233-34). Le plaisir conjugal contribuerait ainsi à l'essor, ou à l'effort, démographique tout en permettant indirectement de remplir les vides, encore nombreux à cette époque, sur la carte du monde. Tout le contraire, en somme, d'une modeste et solitaire « carte de France », ou « carte de Sicile » plutôt puisque la scène a lieu à Messine !

II. La géographie fantasmatique de l'Inde

Dans *Doctor Faustus*, le professeur de Wittenberg donne à la magie le pouvoir de ce qu'on pourrait nommer une forme de fétichisme universel. Ses désirs sont des ordres et suivent les grands itinéraires d'acheminement des richesses fabuleuses venues des Indes et du Nouveau Monde :

How am I glutted with conceit of this !
 Shall I make spirits fetch me what I please,
 Resolve me of all ambiguities,
 Perform what desperate enterprise I will ?
 I'll have them fly to India for gold,
 Ransack the ocean for orient pearl,
 And search all corners of the new-found world
 For pleasant fruits and princely delicates¹¹.

C'est sur ce type d'imaginaire oriental, résumé par la perle qui est à la fois d'orient et de la plus belle eau (« orient »), où utopie et rêve d'abondance universelle se superposent, que Valdès va greffer certains fantasmes où l'idée d'une possible sur-puissance prend des colorations érotiques :

As Indian Moors obey their Spanish Lords,
 So shall the subjects of every element
 Be always serviceable to us three [...]
 Sometimes like women, or unwedded maids,
 Shadowing more beauty in their airy brows
 Than in the white breasts of the Queen of love.
 From Venice shall they drag huge argosies,
 And from America the golden fleece
 That yearly stuffs old Philip's treasury,
 If learned Faustus will be resolute. (I.i.123-35)

¹¹ I.i.80-87, David Bevington et Eric Rasmussen édés., *Christopher Marlowe. Doctor Faustus. A- and B- texts (1604, 1616)*, Manchester, Manchester University Press, 1993.

Dans un tel discours de séduction (on sait que, pour Faust, le moment de la félicité suprême que lui procurera la magie n'est autre que le baiser à Hélène, le *mors osculi* qui scellera sa damnation) Valdès superpose des images érotiques (« the white breasts of the Queen of love ») renforcées par l'alliance implicite de Vénus et de Venise à des fantasmes de domination et de richesses inépuisables. Ici, la magie n'est autre que le signifiant par excellence de la jouissance.

Chez Shakespeare, on distinguera entre deux termes proches, « Indies » (avec ses deux pôles occidental et oriental) et « India », qui n'ont pas le même sens et ne remplissent pas les mêmes fonctions dans son œuvre. Le terme « Indies » est employé de manière souvent facétieuse et comique, comme lorsque Falstaff désigne Mrs Ford et Mrs Page en s'exclamant : « They shall be my East and West Indies, and I will trade to them both¹²... », ou que Maria, voyant les nombreux plis qui strient la face réjouie de Malvolio, le décrit en termes de la nouvelle géographie, « He does smile his face into more lines than is in the new map with the augmentation of the Indies¹³ ». Ces images sont à la fois pittoresques et expressives et si, dans le premier exemple, elles révèlent tout du manège et des manœuvres érotico-financières de Falstaff, elles montrent avec le second que l'image textuelle est aussi là pour renforcer et commenter les mimiques de l'acteur en offrant sur son visage l'équivalent d'un gros plan de cinéma à l'intention des spectateurs du Globe les plus éloignés de la scène.

Par contre, comme on le verra, les appellations d'« India » ou d'« Indian » sont, quant à elles, chargées de connotations à la fois mystérieuses et fascinantes, comme si elles étaient porteuses de quelque aura légendaire ou magique. Il en va ainsi dans *A Midsummer Night's Dream*, lorsque Titania évoque le parfum rare et érotique de l'Inde dans une tirade qui, dans une longue série de métaphores croisées, associe l'amitié, le plaisir féminin, la fécondité et les richesses apportées par le négoce :

His mother was a vot'ress of my order,
And in the spiced Indian air at night
Full often hath she gossiped by my side,
And sat with me on Neptune's yellow sands,

¹² *The Merry Wives of Windsor*, I.iii.67-69, Giorgio Melchiori éd., Walton-on-Thames, Thomas Nelson & Sons (The Arden Shakespeare), 2000.

¹³ *Twelfth Night*, III.ii.74-76, Keir Elam éd., Londres, Cengage Learning (The Arden Shakespeare), 2008.

Marking th'embarkèd traders on the flood,
 When we have laughed to see the sails conceive
 And grow big-bellied with the wanton wind,
 Which she with pretty and with swimming gait
 Following, her womb then rich with my young squire,
 Would imitate, and sail upon the land
 To fetch me trifles, and return again
 As from a voyage rich with merchandise. (II.i.123-34)

Comme l'écrit Margo Hendricks, « in Shakespeare's 'poetic geography', India becomes the commodified space of a racialized feminine eroticism that [...] paradoxically excited and threatened the masculinity of European travelers¹⁴ ». La formule évoque déjà en filigrane l'Égypte de Cléopâtre qui exerce sur Marc Antoine un effet analogue. L'Inde est encore associée à la perle, lorsque Troilus imagine Cressida en bijou exotique, « Her bed is India ; there she lies, a pearl » (I.i.96), ainsi qu'à la fin d'*Othello*, lorsque le Maure décrit son geste tragique en évoquant « one whose hand, / Like the base Indian, threw a pearl away, / Richer than all his tribe¹⁵ ».

Le lointain exotique, synonyme d'étrangeté et de mystère, associe donc la richesse et le plaisir tout en assurant une spatialisation du contenu narratif dans ce qu'il a de plus fictif et fabuleux. C'est même là le mode discursif qui caractérise *Othello* et dont Stephen Greenblatt a bien montré qu'il est tout entier défini par l'espace et le genre de récits directement issus des *Voyages* de Mandeville ou du *Livre des merveilles* de Marco Polo¹⁶.

Le récit que le Maure fait de sa vie nomade et dangereuse est en effet émaillé de vignettes empruntées aux enluminures médiévales et aux cartes de l'époque :

Wherein of antres vast and deserts idle
 Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven
 It was my hint to speak [...]
 And of the cannibals that each other eat,
 The Anthropophagi, and men whose heads
 Do grow beneath their shoulders... (I.iii.141-46)

¹⁴ Margo Hendricks, « Obscured by dreams? Race, empire and Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* », *Shakespeare Quarterly* 47 (Spring 1996), Nb 1, p. 53.

¹⁵ *Othello*, V.2.344-46, éd. E.A.J. Honigmann, Walton-On-Thames, Thomas Nelson and sons (The Arden Shakespeare), 1997.

¹⁶ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1980, p. 237-38.

La Carte du Tendre fait place à une chorographie du monstrueux marquée par le gigantisme, l'appétit, le déplacement vertical. Othello manie savamment l'inquiétante étrangeté et les plaisirs de la peur pour faire frissonner la jeune fille et la captiver par des sensations qui sont déjà celles du futur roman gothique. Par un curieux mimétisme, l'oreille de Desdémone cannibalise le récit du Maure tout en opérant un déplacement du visage de son interlocuteur, ainsi indirectement assimilé à un Blemmye, un de ces hommes situés dans les marges de la carte et qui avait la tête sous les épaules, lorsqu'elle s'exclame un peu plus loin « I saw Othello's visage in his mind » (I.iii.253). La voix de l'enchanteur dématérialise et déterritorialise ainsi le locuteur qui semble se confondre, comme par surimpression, avec la carte des pays fabuleux qu'il évoque.

Dans un registre assez différent, mais qui utilise aussi l'imaginaire topographique pour l'associer à l'idée de plaisir, on peut dire que le Nil et ses inondations périodiques jouent pour Cléopâtre, qui est directement liée à ses fluctuations cycliques comme à ses ondulations serpentes, une fonction de marqueur cartographique du plaisir. L'idée de la variété imprévisible, de l'excès et de l'effacement des repères sont les caractéristiques du principe de plaisir qui l'emporte à Alexandrie sur le sens du devoir et sur la vertu, pierres angulaires de la *romanitas* incarnée par Octave. L'Égypte, où prévaut le mode asiatique et le discours de type féminin, devient pour Marc Antoine, le pôle, le point cardinal du plaisir, quand il déclare, en se tournant vers Cléopâtre, « Here is my space » (I.i.36), ou qu'il affirme, « In th'East my pleasure lies » (II.iii.40). L'Orient c'est la terre du plaisir. On notera que, pour désigner le lieu de son plaisir, Marc-Antoine recourt au même verbe « to lie » qu'Enobarbus avait utilisé dans le long *ekphrasis* où il décrit Cléopâtre de la façon la plus elliptique qui soit, *in absentia* en quelque sorte, « she did lie / In her pavilion » (II.ii.208-209). Par contre, la reine aussi invisible que les parfums qui emplissent l'air à son arrivée sur le fleuve Cydnus est entourée par tous les fétiches et les colifichets de luxe d'un Orient à la fois enchanté et enchanteur (« enchanting queen ») : « cloth of gold », « of tissue / Diverse-coloured fans », « silken tackle » etc.

Le Nil est simultanément l'agent du foisonnement, de la volupté et de la mort avec les sables mouvants où l'on s'enlise... Le plaisir

mortifère du poison de l'aspic en est l'émanation emblématique¹⁷. Le Nil, c'est le rien (*nihil*). En Égypte, la carte du plaisir est une carte blanche, ou noire, comme on voudra, mais c'est d'abord un non-lieu. Le Nil déborde et dissout¹⁸.

Le Nil est un fleuve à l'hydrographie mystérieuse, dont on ne connaît pas les sources et dont le lit semble parfois se confondre avec celui des fleuves des Enfers en tant que lieu de l'oubli (le Léthé, qui est mentionné à plusieurs reprises dans la pièce). Dans un mouvement semblable, c'est à partir de cette carte infernale que Troilus imaginera les contours du plaisir :

PANDARUS. Have you seen my cousin ?
 TROILUS. No, Pandarus. I stalk about her door
 Like a strange soul upon the Stygian banks
 Staying for waftage. O, be thou my Charon,
 And give me swift transportance to those fields
 Where I may wallow in the lily-beds
 Proposed for the deserver ! [...]
 I am giddy ; expectation whirls me round.
 Th'imaginary relish is so sweet
 That it enchants my sense. What will it be,
 When that the wat'ry palates taste indeed
 Love's thrice-reputed nectar ? Death, I fear me,
 Swooning destruction, or some joy too fine,
 Too subtle-potent, turned too sharp in sweetness,
 For the capacity of my ruder powers.
 I fear it much, and I do fear besides
 That I shall *lose distinction* in my joys,
 As doth a battle, when they charge on heaps
 The enemy flying...¹⁹

De même qu'Antoine imagine la mort comme une forme d'effacement de l'identité qui rend les lignes indistinctes ("That which is now a horse, even with a thought, / The rack dislimns and makes it *indistinct* / As water is in water..."¹⁹, IV.xiv.9-11), Troilus a peur que la « petite mort » ne le conduise à se dissoudre dans la volupté et n'efface ainsi les

¹⁷ Voir à ce propos l'analyse de John Gillies, *op. cit.*, p. 121-22 : « we realize that the crocodile is Cleopatra's heraldic beast [...] Not unlike the crocodile, Cleopatra is here ... unsearchable in her difference. She is ancient, black, sun-burned, reptilian, intoxicated with her own poison : a Herodotean blend of the monstrous and the marvellous that resists language and category... »

¹⁸ Voir les deux exclamations symétriques de « Let Rome in Tiber melt » (I.i.35) et de « Melt Egypt into Nile » (II.v.79).

¹⁹ *Troilus and Cressida*, III.ii.6-27, éd. David Bevington, Walton-On-Thames, Thomas Nelson and sons (The Arden Shakespeare), 1998. (C'est moi qui souligne).

repères comme les frontières. Le plaisir apparaît comme un trajet initiatique où il convient de se choisir un guide, Pandare érotique ou Hermès psychopompe, qui vous accompagne dans le « no man's land » de l'au-delà. Car Troilus est obsédé par l'écart entre désir et réalité de l'acte, qui fait de l'amour une manière de monstre oriental, dragon ou chimère :

This is the monstrosity in love, lady, that the will is infinite and the execution confined ; that the desire is boundless and the act a slave to limit. (III.ii.77-80)

Dans cette ville quasi-asiatique qu'est la Troie antique, l'amour est une volupté exquise et une souffrance, un déchirement face aux limites inévitables qui bornent la satisfaction d'un désir infini et d'infini qui, bien sûr, ne rêve, lui, que d'espaces illimités. L'Orient s'identifie donc ici avec le flou, le *sfumato* d'un désir devenu monstre parce que défini sans rapport préalable avec un cadre, une institution ou des règles.

III. L'érotisme d'une Égypte orientalisée

Du temps de Shakespeare, l'Égypte était placée sous domination ottomane, ce qui explique la confusion ou l'ambiguïté de son statut, dans l'esprit des contemporains comme dans le texte, dans la mesure où la terre des pharaons paraît ainsi à la fois ancrée dans celle des Nubiens et des Éthiopiens à la peau noire et enveloppée dans toutes les magies, les sorcelleries et les voiles d'un Orient mystérieux placé sous la domination du désir et des femmes²⁰.

Dans *Othello*, l'élément oriental par excellence c'est évidemment le fameux mouchoir de Desdémone, qualifié par Iago de « trifle[s] light as air » (III.iii.325), dont on pourrait dire ce que Richard Wilson écrit au sujet du « beauteous scarf / Veiling an Indian beauty » dans *The Merchant of Venice* :

²⁰ Voir Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, Oxford, O.U.P., 2002, p. 114-15 : « In early modern Europe, Egyptians were widely grouped with other dark-skinned people of African and Asia as the descendants of Ham [...] But Egypt was also increasingly identified as a Turkish dominion. It had been part of the Ottoman empire since 1516 ; Leo Africanus, in his influential History of Africa, claimed that he had been in the city of Rasid when 'Selim the great Turke returned his way from Alexandria. »

This reverse epiphany seems to belong to an Orientalist tradition in which the Muslim *hijab* alternates as a symbol of either eroticism or violence²¹.

Et c'est quand le mouchoir devient une sorte de fétiche aux yeux d'Othello, pour qui l'étoffe diaphane sur laquelle des fraises ont été brodées va se voir soudain érotisée à l'instar des rubans de Suzanne aux yeux de Chérubin dans *Les Noces*, que sa magie orientale est soudain dévoilée au spectateur :

That handkerchief
 Did an Egyptian to my mother give,
 She was a charmer and could almost read
 The thoughts of people. She told her, while she kept it
 'Twould make her amiable and subdue my father
 Entirely to her love [...]
 'Tis true, there's magic in the web of it.
 A sibyl that had numbered in the world
 The sun to course two hundred compasses,
 In her prophetic fury sewed the work ;
 The worms were hallowed that did breed the silk,
 And it was dyed in mummy, which the skilful
 Conserved of maidens' hearts. (III.iv.57-77)

L'Égypte, terre de magie et de connaissances occultes, où les mystérieux hiéroglyphes passaient aux yeux de certains occultistes de la Renaissance pour une langue originaire capable de capter le divin, est mentionnée explicitement et rappelée ensuite dans l'allusion à la *mumie*, cette panacée de la médecine médiévale qui fait de la chair de momie une sorte de remède à tous les maux. Ici la *mumie* serait l'agent de préservation de la chasteté, pour laquelle le mouchoir, en tant que voile, pourrait jouer le rôle de l'hymen de la jeune fille encore vierge. Desdémone sera ébranlée par la passion que le Maure met à lui en parler et confiera à Emilia que « Sure there's some wonder in this handkerchief » (III.iv.102), ce qui est évidemment un euphémisme, car le mouchoir va jouer le rôle d'une véritable tunique de Nessus pour les amants de Venise. Iago se substitue ici au centaure pervers faisant croire à Déjanire que son mari Hercule lui resterait fidèle si elle utilisait son sang à titre d'onguent. Or, la tunique empoisonnée fera subir au héros une longue agonie et des souffrances insoutenables,

²¹ Richard Wilson, « Veiling an Indian Beauty: Shakespeare and the hijab », p. 1. (<http://www.societefrancaiseshakespeare.org/document.php?id=1482>.)

analogues en un sens à la jalousie qui tourmente et détruit Othello à petit feu.

Quant à Venise, il s'agit d'une ville qui n'a rien à voir avec la Rome d'*Antony and Cleopatra*, puisqu'elle n'était autre que la Porte de l'Orient ayant bâti une partie de sa splendeur (notamment les trésors de San Marco) grâce aux richesses arrachées à Byzance-Constantinople, au commerce avec l'Orient et le Levant, mais aussi parce que les croisés venaient y embarquer, la Sérénissime étant alors le principal point de passage vers la Terre Sainte du fait de l'importante activité de construction navale effectuée dans l'Arsenal. La réputation de légèreté des dames vénitiennes, en partie due à la présence de nombreuses courtisanes dans un site déjà principalement voué au tourisme et au plaisir (l'expansion maritime ayant fait la grandeur de la ville n'étant plus guère d'actualité au XVI^e siècle), la rapproche encore un peu plus de l'image des harems du Grand Turc, dans la mesure où, aux dires de Iago, elles faisaient de leurs demeures des lieux d'intrigues et de débauches secrètes :

I know our country disposition well—
 In Venice they do let God see the pranks
 They dare not show their husbands ; their best conscience
 Is not to leave't undone, but keep't unknown. (III.iii.204-207)

Du coup, Othello est malgré lui entraîné vers les rivages de l'Orient, vers cet Islam qu'il a voulu délaïsser pour se mettre au service de l'Occident chrétien, du fait de la jalousie morbide et de la violente passion que Iago déclenche en lui par ses insinuations incessantes. Il évoque ainsi les rives de la mer noire, le Bosphore, les Dardanelles dans ses allusions à the « Pontic sea », « the Propontic and the Hellespont » (III.iii.456, 460) qui en étaient les noms dans la géographie antique. Peu à peu, ainsi divisé contre lui-même il devient le Turc qui est quelque part tapi en lui et, après avoir tué par amour autant que par jalousie dans un exemple de passion aussi extrême qu'orientale, c'est le Turc qu'il devra tuer en lui pour réparer son crime :

Then must you speak
 Of one that loved not wisely, but too well ;
 Of one not easily jealous, but, being wrought,
 Perplexed in the extreme; of one whose hand
 Like the base Indian, threw a pearl away
 Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,

Albeit unused to the melting mood,
 Drops tears as fast as the Arabian trees
 Their medicinable gum. Set you down this,
 And say besides that in Aleppo once,
 Where a malignant and a turbanned Turk
 Beat a Venetian and traduced the state,
 I took by th' throat the circumcised dog
 And smote him—thus !

(v.ii.341-54)

Les adieux d'Othello à l'éros suivent les circonvolutions poétiques d'une boucle narrative qui prend l'allure d'un dernier voyage en Orient, puisque l'on retrouve l'association de l'Inde et de la perle, comme dans *Troilus and Cressida*, la gomme médicinale des arbres de l'Arabie, l'évocation d'Alep, dans l'actuelle Syrie, ville riche en fortifications et en souvenir des croisades, à mesure que s'égrène l'alphabet fatal, que l'on peut comparer ici aux coups de l'horloge dans le dernier monologue de Faust – **A** comme Aleppo, **T** comme Turk, **V** comme Venetian, qui le mène inéluctablement au bout du pèlerinage tourmenté qu'a été sa vie. Peu importe que l'anecdote du Turc occis sous prétexte qu'il aurait insulté devant lui la République de Venise soit vraie ou inventée pour l'occasion. Car la particularité d'Othello est qu'il paraît vivre dans un monde de légende, dans quelque Orient fabuleux, à tel point qu'il donne l'impression de s'engendrer lui-même dans le récit qu'il fait de son récit à Desdémone, l'histoire de sa vie, à laquelle il met logiquement fin comme le conteur oriental qu'au fond il n'a jamais cessé d'être²². Car, même s'il doit bien constater l'ineptie des fables en voyant que le diable Iago n'a pas les pieds fourchus, Othello ne peut vivre et mourir que dans un monde de légende, c'est-à-dire en Orient.

Pour John Gillies, Marc Antoine, aux limites géographiques de l'empire d'Orient, dont il a la charge en tant que triumvir, se trouve placé sur une trajectoire « exorbitante », au sens où elle sort littéralement de son orbite naturelle²³. Celle-ci est de nature érotique plutôt qu'existentielle ou portée par un désir d'impérialisme et de conquête politique et militaire, comme c'est le cas pour Octave. Dans son œuvre de propagande, ce dernier aura soin de faire récrire l'histoire par Virgile, dans *l'Énéide*, où Antoine est opposé au « pieux Énée » qui a, lui, écouté les dieux, abandonnant Didon et avec elle les

²² Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, p. 238: « We are on the brink of a Borges-like narrative that is forever constituting itself out of the materials of the present instant, a narrative in which the story-teller is constantly swallowed up by the story. »

²³ Gillies, p. 112.

rives de l'amour et du plaisir pour aller accomplir son devoir et bâtir la nouvelle Troie en terre italienne. Dans l'épisode du bouclier d'Énée, où les événements de l'histoire à venir ont été gravés en miniature, voici comment Marc Antoine est présenté :

De l'autre côté, avec une profusion barbare et des armes bigarrées, Antoine, ramenant ses victoires depuis les peuples de l'Aurore et les rivages Rouges, traîne avec soi l'Égypte, les forces de l'Orient, Bactres tirée du fond de l'univers ; misère ! une épouse égyptienne le suit²⁴.

Alors qu'Alexandre avait triomphé sur l'Orient, Antoine est, quant à lui, présenté comme un Alexandre dégénéré, d'abord abusé puis vaincu par l'Orient incarné par Cléopâtre :

ENOBARBUS. Our courteous Antony,
Whom ne'er the word of 'No' woman heard speak,
Being barbered ten times o'er, goes to the feast,
And for his ordinary pays his heart
For what his eyes ate only. (II.ii.232-36)

La métaphore du souper avec le diable ou plutôt avec Circé est ici sous-jacente et, d'une certaine façon, Lucullus et les plaisirs de la table s'ajoutent à la géographie de l'Orient fabuleux dont les courbes mystérieuses correspondent aux formes voluptueuses d'une Cléopâtre qui ne semble pas abuser du voile... Le souper est la métaphore d'orgies et de jouissances sans fin que les Romains identifient à une pure et simple abdication de la volonté et de toute forme de virilité :

POMPEY. But all the charms of love,
Salt Cleopatra, soften thy waned lip !
Let witchcraft joined with beauty, lust with both,
Tie up the libertine in a field of feasts,
Keep his brain fuming. Epicurean cooks,
Sharpen with cloyless sauce his appetite,
That sleep and feeding may prorogue his honour
Even till a Lethe'd dullness. (II.i.20-27)

En termes spensériens, on pourrait dire qu'Antoine est un chevalier Guyon perverti qui aurait cédé à tous les charmes et à tous les poisons de l'enchanteresse Acrasie. Cléopâtre s'identifie avec l'Amazone Omphale qui avait réduit Hercule en esclavage en lui faisant porter des habits de femme et en l'obligeant à filer la quenouille, l'un de ses

²⁴ Virgile, *L'Énéide*, Livre VIII (673-703), éd. et trad. de Jacques Perret, Paris, Gallimard (Folio), 1991 (1981), p. 265.

scénarios érotiques favoris étant de saouler Antoine pour s'emparer de son épée :

I laughed him out of patience ; and that night
 I laughed him into patience, and next morn,
 Ere the ninth hour, I drunk him to his bed;
 Then put my tires and mantles on him, whilst
 I wore his sword Philippan. (II.v.19-23)

On retrouve dans ces dernières images ce qui constitue l'une des constantes de l'imaginaire de l'Orient à la Renaissance, avec l'allusion à des hommes-femmes, ou à des hommes efféminés ou dévirilisés par une reine perfide, qu'il s'agisse des eunuques ou des guerriers qui se laissent émasculer par des femmes apparemment séduisantes et voluptueuses mais qui cachent en réalité de redoutables dominatrices qui les subjuguent et les mettent à leur merci. Dans la guerre de longue haleine entre Rome et l'Égypte, Cléopâtre constitue en effet une arme quasi-imparable. En Orient, l'amour c'est la guerre continuée par d'autres moyens.

Il faut enfin mentionner l'attraction spécifique que suscite chez Antoine la peau noire de Cléopâtre au nom d'une esthétique paradoxale qui renverse les canons habituels de la beauté occidentale et dont Shakespeare exploitera le caractère sulfureux, pré-baudelairien en quelque sorte, dans les sonnets qu'il consacre à la « dark lady²⁵ ».

En tout cas, « l'infinie variété » de Cléopâtre permet de transcender ses multiples ambiguïtés et ses contradictions dans une ultime *coincidentia oppositorum*, où elle pose à la fois en vierge noire donnant le sein, non pas à l'enfant Jésus mais à l'aspic qui la mord voluptueusement, en sorcière dont le sang est sucé par son familier, et en amante sublime rejoignant dans la mort celui que désormais elle nomme son époux (« Husband, I come »). Ces noces de sang font de cette Égypte orientalisée le territoire par excellence du désir, mais d'un désir qui dépasse largement les frontières de l'ordinaire. Ainsi que l'écrit Pascal Quignard,

Antoine auprès de Cléopâtre forma un pacte de mort. La passion amoureuse est éprouvée par les amants eux-mêmes comme une agonie lente [...] Ces pactes de mort empruntés à l'Orient, ces sevrages

²⁵ Voir sur ce point l'analyse d'Ania Loomba, *Shakespeare, Race and Colonialism*, Oxford, O.U.P., p. 125.

psychiques sont le contraire du pacte de reproduction et de domiciliation du mariage romain. Ils sont le contraire de la *pietas*²⁶.

Cette union paradoxale, ce mélange du sexe et de l'effroi, ne pouvait, on le voit bien, que scandaliser les Romains, Virgile en particulier, et il faudra attendre *The Legend of Good Women* de Chaucer, puis le drame de Shakespeare pour que le désir ainsi orienté et porté à son degré d'incandescence suprême retrouve un jour ses lettres de noblesse.

Après ce tour d'horizon des espaces et des territoires orientaux du désir dans l'œuvre de Shakespeare, qui se fait ainsi l'écho des préoccupations, des nostalgies comme des envies des gens de la Renaissance, on voit que, si l'Orient occupe en effet la place du légendaire monstrueux et fabuleux, les différentes chimères, sphinges, griffons ou harpies, prennent progressivement le visage du féminin. Elles sont là pour terrifier et accroître les anxiétés masculines face à des femmes dominatrices ou prédatrices, elles dont la sexualité insatiable pouvait conduire le héros ou l'homme tout simplement à un sentiment d'échec ou d'impuissance. Ainsi Titania narguant Obéron avec son amie indienne, Cressida quittant les bras de Troilus pour ceux de Diomède, Desdémone diabolisée par Iago en démons ne rêvant que d'adultère avec un jeune et bel homme de guerre, telle Vénus délaissant le difforme et noir Vulcain pour l'étreinte vigoureuse de Mars, ou encore Cléopâtre, femme aux mille visages, femme insaisissable et insatiable, mais qui, à la fin, fait le choix inattendu de la fidélité.

Toutes ces craintes sont en partie fantasmatiques, bien sûr, et l'Orient étant justement là pour incarner cette part d'ombre et d'incertitude, cette inquiétude qui ne cesse de planer autour de la sphère de l'amour et du désir. En dernière analyse, Shakespeare nous présente ces itinéraires mystérieux ou paradoxaux du désir dans le cadre d'une géographie à la fois orientée et orientale à la fois pour nous les présenter comme une manière d'exploration de soi et de voyage initiatique en direction de notre part de ténèbres, mais aussi comme une plongée dans l'inconnu. Mais, sans cette part de risque et de hasard, il n'est pas de grande découverte possible, ni sur soi ni sur le

²⁶ *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 178.

monde. Après tout n'est-ce pas en croyant partir pour les Indes par l'ouest que Christophe Colomb a découvert l'Amérique ?

François LAROQUE
Sorbonne Nouvelle-Paris III