

Titre original
Much Ado About Nothing

© 2015, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-418-8

Couverture :
Le Tintoret, *Suzanne et les vieillards* (détail) 1557
Kunsthistorisches Museum, Vienne

PRÉFACE

LE BRUIT DE LA RUMEUR

Tout en haut d'une colline, située au point de convergence des trois royaumes de l'univers, la Rumeur a élu domicile. Sa demeure est ouverte à tous les vents. Ses murs de bronze font résonner l'écho. Un bruit sourd comme le murmure lointain des vagues de la mer trouble l'impossible quiétude. Ainsi Ovide décrit cette espionne de l'antiquité qui voit tout et cherche à tout savoir¹. Écrite dans les dernières années du règne d'Elizabeth, en 1598, *Beaucoup de bruit pour rien* est la première des pièces que Shakespeare consacre plus particulièrement à la Rumeur. D'*Othello* (1603) au *Conte d'hiver* (1610) en passant par *Cymbeline* (1609), les chuchotements de la calomnie sèmeront la haine, la jalousie et la mort. Certes le thème était déjà très présent dans son œuvre mais de manière moins structurelle. Mais son traitement de la Rumeur dans cette comédie est différent de ce que l'on va trouver ailleurs, car si la Rumeur est ici calomnie et entraîne l'action vers la tragédie, elle peut aussi avoir des effets positifs. Pour Ovide,

1. Ovide, *Métamorphoses*, livre XII, 40-60.

certes, la Rumeur peut véhiculer le mensonge comme la vérité mais cette confusion même ne peut qu'avoir des conséquences néfastes. Néanmoins Shakespeare se souvient d'un passage de Castiglione dans *Le Courtisan* (1528, traduit en anglais par Sir Thomas Hoby en 1561), où la Rumeur œuvre pour le bien. On y trouve une anecdote concernant une femme qui se met à aimer un homme simplement parce qu'elle entend par ouï-dire qu'il serait amoureux d'elle². Parfait exemple pour René Girard du désir mimétique dont il trouve une belle illustration dans la comédie de Shakespeare³.

La critique a négligé l'importance structurale de cet épisode du *Courtisan*, même si l'influence de Castiglione sur la pièce a été remarquée dès 1901⁴. À la suite de Castiglione, Shakespeare analyse et structure sa pièce autour du parallélisme entre l'effet destructeur de la Rumeur dans le récit traditionnel de la fiancée calomniée – ici Héro, rejetée par Claudio –, et l'effet positif de la Rumeur qui permettra à Bénédict

2. Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan*, traduit d'après la version de G. Chappuis (1580) et présenté par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, livre III, iv, 107, p. 217.

3. René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, trad. de l'anglais par B. Vincent, Paris, Grasset, 1990. Voir le chapitre sur *Beaucoup de bruit pour rien* : « L'amour par ouï-dire », p. 101-114.

4. Mary Augusta Scott, « The Book of the Courtyer : a possible source of Benedick and Beatrice », in *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. XVI, 1901, p. 475-502. La dernière édition « Arden Shakespeare » de la pièce (William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, éd. de Claire McEachern, Londres, Methuen Drama, 2007) suggère dans l'analyse des sources (p. 4) que c'est le génie de Shakespeare qui a inventé l'intrigue autour de Bénédict et Béatrice, alors que l'histoire de Héro et de Claudio a des sources très évidentes. La référence au texte de Castiglione est bien mentionnée mais dans une analyse du thème du dédain (p. 34). L'importance structurale de l'influence de Castiglione est donc laissée de côté.

et à Béatrice d'admettre leur amour. Mais en donnant un rôle positif à la Rumeur, il risquait de mettre sa pièce sous le signe de l'arbitraire de la Fortune et donc de minimiser le rôle de la Providence dans les affaires humaines. C'est ce que l'Inquisition avait reproché à Castiglione avant de mettre *Le Courtisan* à l'Index⁵. C'est d'ailleurs cette seconde intrigue qui finira par donner le ton moderne et subversif de la pièce, au point de devenir centrale. Au cours du XVII^e siècle, on l'intitulait *Benedik and Betrice*. L'histoire de ce second couple faisait oublier le ton didactique des sources qui avaient inspiré les malheurs de Héro : il n'y avait rien de plus conventionnel que cette histoire de calomnie qui remontait à un roman grec du I^{er} siècle, *Les Aventures de Chaereas et de Callirrhoe* par Chariton de Lampsaque, qui servit de modèle à de multiples transformations au cours du XVI^e siècle. Parmi les plus célèbres, l'histoire de Aridante et Genève dans le chant V de *Orlando furioso* de l'Arioste (1516), celle de Timbreo et Fenicia dans le conte de Matteo Bandello (1554), traduit en français par François de Belleforest en 1569. Dans ces versions, malgré des péripéties tragiques, l'histoire de l'héroïne finissait bien. Par contre, lorsque Edmund Spenser reprend le thème dans *La Reine des fées* (1590)⁶, son héroïne, Claribell, trouve une fin tragique.

Le thème de la « Rumeur », arbitraire dans ses effets, permet à Shakespeare de renouer avec sa préoccupation majeure, la dangereuse neutralité morale du langage qui en fait l'instrument de l'imprévisible

5. Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, éd. de George Bull, Londres, Penguin Books (1967), 1980, p. 15-16.

6. Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, livre II, chant IV.

Fortune. Pourtant, la pièce se déroule comme une énigme à résoudre, ce qui suppose une logique à l'œuvre qui trouve une solution dans l'harmonie finale, même si Bénédict semble donner le mot de la fin lorsqu'il prétend que la conclusion de toute cette affaire est que « l'homme est chose tournevirente⁷ » (V, IV, 107, p. 171). La roue de la Fortune, certes, donne le vertige, mais la vérité découverte à la fin par les deux couples semble dire que « les constructions illégitimes » (III, IV, 46, p. 111) des maléfices du langage sont rectifiées par un ordre providentiel, puisque *Beaucoup de bruit pour rien* est une comédie.

DES « VÊPRES SICILIENNES » AUX SOIRÉES D'URBINO

Bandello avait imaginé le récit de l'amour contrarié de Timbreo et de Fenicia dans le sombre contexte de l'épisode des « vêpres siciliennes », lorsqu'en 1282 les Siciliens avec l'aide de Pierre III d'Aragon – le gendre de Manfred – massacrèrent les Français installés dans l'île depuis 1268. Ce conflit opposait l'empereur et le pape, soutien de Charles I^{er} d'Anjou. En bon défenseur des Français, François de Belleforest, qui traduisit l'œuvre de Bandello, appelait le roi espagnol « ce roy inhumain Pierre d'Aragon ». Pour Dante, il était « le fléau des Français⁸ ». Le Don Pédro que campe Shakespeare n'a rien d'un roi médiéval inhumain. Pourtant, dix ans après la victoire anglaise contre l'Armada, les Espagnols étaient

souvent caricaturés dans les pièces de l'époque⁹. Même si Don Pédro fait preuve d'une arrogance toute espagnole d'après les préjugés de l'époque, c'est son frère bâtard, Don John, qui représente le scélérat dans la demeure de Léonato, gouverneur de Messine. Comme l'a fait remarquer Jonathan Bate, Messine était la base militaire des Habsbourg. C'est de là qu'était parti en 1571 Don Juan d'Autriche (1547-1578), le demi-frère bâtard de Philippe II, pour aller gagner la bataille de Lépante, et, en 1598, la Sicile était toujours aux mains des Espagnols¹⁰.

La demeure du père de Héro, gouverneur de Messine en ce nouveau temps de paix, est le lieu de festivités, de danses et de jeux. Le souvenir des batailles est pourtant très proche encore puisque la pièce commence par le décompte des morts (I, 1, 5-6, p. 35) et le cynique commentaire que les victimes peu nombreuses ne sont pas illustres. La mort des anonymes sera un sujet plus sensible dans la pièce historique qui va suivre, *Henry V*. Mais l'idée que Shakespeare trouve chez Castiglione¹¹, qu'il est plus difficile d'être vertueux en temps de paix qu'en temps de guerre, le hante, comme elle l'avait hanté lorsqu'il décrivait les perversions d'un Richard III incapable

7. Voir Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. de Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France, 1999, livre II, XII, p. 564 : « Les moindres choses du monde tournevièrent [notre jugement]. »

8. Alighieri Dante, *La Divine Comédie*, « Purgatoire », VII, 109.

9. Roger Sales, *Much Ado About Nothing*, Londres, Penguin Critical Studies, 1987, p. 10.

10. Jonathan Bate (conférence plénière au V^e congrès international sur Shakespeare qui se tint à Valencia en 2001), cité par Richard Wilson dans un chapitre sur *Beaucoup de bruit pour rien*, qui analyse l'arrière-plan historique de la pièce : « Secret as a dumb man : two comedies of Italy and the genesis of secrecy », in *Secret Shakespeare : Studies in Theatre, Religion and Resistance*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 89.

11. Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan*, op. cit., IV, xxvii-xxviii, p. 351-352.

de profiter des bonheurs de la paix tant que seule la violence faisait jouir son âme.

Et c'est une guerre que vont se livrer les amants, une guerre qui pourrait se solder par des morts, même si les batailles ne se livrent qu'à coups de stratagèmes, de mensonges. Ainsi, *Beaucoup de bruit pour rien* annonce les tragi-comédies de la fin de la carrière de Shakespeare, où, malgré la menace de la mort, une fin heureuse est possible. De Béatrice, Bénédict dira : « Ses discours sont des lames, chaque mot vous poignarde » (II, I, 231-232, p. 66). Les dialogues pétillants et cruels des « deux ours » (III, II, 69, p. 98), inspirés des nuits d'Urbino que retranscrit Castiglione, avec leurs revendications paradoxales, leur apologie de la modernité, leurs rapprochements avec Machiavel, leur défense des femmes et une conscience aiguë du mal, sont décrits comme « une sorte de guerre joyeuse » (I, I, 55, p. 38).

Le jardin où vont se dérouler les scènes les plus célèbres de la pièce est une arène et, comme tous les jardins de Shakespeare, lourd de symboles. C'est un jardin où pousse le chèvrefeuille. Or, dans l'herbier de John Gerard (1597)¹², il est dit que le chèvrefeuille pousse très haut et Héro compare la plante aux courtisans dont parle Castiglione¹³ qui font de l'ombre au soleil qui les a fait grandir. La pièce est surtout écrite en prose mais cet emblème du chèvrefeuille mérite des vers :

12. William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, éd. de A. H. Humphreys, Londres/New York, Methuen, « Arden Shakespeare », 1981, p. 143, note 8.

13. Baldassare Castiglione, *Le Livre du courtisan*, op. cit., II, XVIII, p. 120.

HÉRO.

[...] Dis-lui de se glisser sous le branchage
Entremêlé de la charmille, là
Où, mûris au soleil, les chèvrefeuilles
Au soleil même interdisent l'entrée,
Comme ces gens que la faveur des princes
Bouffit d'orgueil et qui contre ce trône
Qui les nourrit tournent leur arrogance.

(III, I, 7-11, p. 89)

Le serpent de l'orgueil fait du jardin du chèvrefeuille un jardin d'Éden. L'orgueil est ici le déni de l'amour.

DU DÉNI DE L'AMOUR À LA RÉVÉLATION DE LA VÉRITÉ :
LE CONTE SANGLANT

La rumeur calomnieuse créant une réalité à partir de rien, faisant « beaucoup de bruit pour rien », et le déni, en effaçant une réalité, sont deux failles du dangereux langage qui mettent les deux couples en péril, puisque ce qui les relie est le déni de l'amour qu'ils ressentent. Le thème du déni est emblématisé par une variante du conte de Barbe Bleue à laquelle Bénédict fait allusion au moment où Claudio, par fausse pudeur ou lâcheté prophétique, ne veut avouer au prince son amour pour Héro :

CLAUDIO. – Si la chose était vraie, la voilà découverte.

BÉNÉDICK. – C'est comme dans le vieux conte, Monseigneur : ce n'est pas vrai, ce n'est pas fait, mais Dieu nous garde si c'était vrai.

(I, I, 199-201, p. 45)

Bénédict cite ici les paroles de l'héroïne de ce vieux conte, Lady Mary, qui, invitée dans la demeure de Monsieur Fox, découvre, par hasard, une chambre pleine de squelettes et de tonneaux de sang. Sans être vue, elle est témoin de l'enlèvement d'une victime que Monsieur Fox traîne par les cheveux et oblige à monter l'escalier sous lequel Lady Mary s'est cachée. La victime s'étant agrippée à la balustrade, Monsieur Fox lui coupe la main. Celle-ci tombe sur les genoux de Lady Mary qui parvient à s'échapper en gardant la main coupée comme témoignage de ce qu'elle a vu. Quelques jours plus tard, à un dîner où est invité Monsieur Fox, Lady Mary raconte sa sombre histoire comme s'il s'agissait d'un conte en ponctuant chaque épisode par un petit refrain insistant « *it is not so* » (« ce n'est pas vrai »). Mais, arrivée à la conclusion de son récit, elle brandit la main coupée en criant : « *but it is so* » (« mais c'est ainsi »), mettant ainsi fin à toute prétention du coupable de nier la vérité.

Le déni est une arme redoutable que les deux factions ennemies des guerres de religion manipulaient avec finesse. Richard Wilson analyse *Beaucoup de bruit pour rien* dans le contexte des persécutions religieuses. Les protestants niaient l'utilisation de la torture et les jésuites étaient maîtres dans l'art de la casuistique, grâce à laquelle ils pouvaient nier les visées politiques de leur résistance¹⁴.

À partir de ce « rien » que fabriquent le déni et la calomnie, le sang peut couler impunément, car ce « rien » est bien quelque chose. Le conte de Monsieur Fox est là pour rappeler que les mots peuvent tuer et que, pour faire taire le déni, il faut le silence des

14. Voir l'analyse du conte de Monsieur Fox par Richard Wilson, *Secret Shakespeare, op. cit.*, p. 87-88.

preuves. Le déni d'amour est à l'origine de la « guerre joyeuse ». Le déni de Hamlet créera chez Ophélie ce doute mortel qui la conduira à la folie¹⁵. Béatrice passe pour une mégère dont les mots visent à humilier l'homme qu'elle aime en secret, mais elle n'est que la victime de la légèreté et du déni de Bénédict qui l'avait aimée dans un passé qu'il a oublié. Béatrice rappelle ce passé à Don Pédro qui l'accuse de tout faire pour perdre le cœur de Bénédict :

BÉATRICE. – Certes, monseigneur, il me l'avait prêté naguère, et, moi, du mien, je lui en avais donné l'usage, un double cœur pour le seul qu'il avait ; eh quoi, une fois, il me l'avait gagné aux dés pipés, c'est pourquoi Votre Grâce a bien raison de dire que je l'ai perdu.

(II, 1, 261-264, p. 67).

Il faudra longtemps, tout le temps de la pièce, pour que l'amour se fonde dans autre chose que le hasard d'un jeu de dés.

Lorsque le langage sert à nier le réel, le silence permet de révéler la vérité. Comme Cordelia dont le « *nothing* » (« rien ») dit la profondeur de son amour pour son père, Héro garde le silence, refusant de nier la faute dont on l'accuse avec des mots, et révèle ainsi son innocence. Au « *nothing* » du déni, Héro oppose le « *nothing* » d'une vérité qui ne peut s'exprimer dans un langage désormais corrompu. Mais, comme le roi Lear, Léonato, son père, interprète ce silence comme preuve de culpabilité (IV, 1, 173, p. 123).

15. Voir l'analyse du déni de l'amour d'Ophélie dans ma préface à la traduction par André Markowicz de *Hamlet* (Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009, p. 23-26).