REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Jean-Claude Mailhol,
" Du Poison au poignard : la représentation littéraire et théâtrale d'une héroïne meurtrière, Alice Arden ",
Cycnos, Volume 23 n°2,
mis en ligne le 07 novembre 2006.
URL : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=623

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Du Poison au poignard : la représentation littéraire et théâtrale d'une héroïne meurtrière, Alice Arden

Jean-Claude Mailhol

Jean-Claude Mailhol est agrégé d'anglais, docteur ès lettres et Maître de Conférences à l'université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis. Il a soutenu sa thèse de doctorat en novembre 2003, à Montpellier : « La tragédie domestique élisabéthaine : contexte éthique et perspectives esthétiques ». Articles publiés : « Les créatures des ténèbres dans la tragédie élisabéthaine et jacobéenne », communication au colloque international d'octobre 1998 à Valenciennes : « La nuit dans les œuvres de Shakespeare et de ses contemporains : l'invisible présence », actes parus aux Presses Universitaires de Valenciennes, 4e trimestre 2000. « L'esthétique du jeu cruel dans la tragédie domestique élisabéthaine », communication au congrès de la Société Française Shakespeare à Paris, du 10 au 12 mars 2005, sur le thème : « Shakespeare et le jeu. » Actes prévus dans le courant de l'année 2005. Article sur la tragédie domestique paru dans le *Dictionnaire Shakespeare*, sous la direction de Henri Suhamy, Collection Ellipses, 2005.

Cet article s'intéresse à une figure de femme assassine importante, celle d'Alice Arden, dans la grande tragédie domestique élisabéthaine, *"Arden of Faversham"*. L'étude propose quelques rapprochements avec des images de femmes meurtrières, rapportées dans des récits, chroniques ou ballades du début de l'époque moderne. Ensuite on s'intéressera au rôle actif de l'épouse, secondée par son amant, dans l'élaboration du meurtre. Incarnation du diable dans l'imaginaire collectif et figure transgressive totale du code social et moral, la criminelle inverse les schémas traditionnels qui voient dans l'épouse la discrète gardienne du foyer domestique et l'humble auxiliaire du mari, unique chef du logis. La femme assassine utilise la ruse et la dissimulation pour

inverser les rôles et s’emparer du pouvoir. Mistress Arden a recours au poison, puis aux services de tueurs à gages avant de poignarder elle-même son mari à la fin de la tragédie. Enfin l’étude se concentrera sur la représentation littéraire de l’assassine, avec notamment l’analyse de la synecdoque théâtrale de la main meurtrière.

This paper focuses on an outstanding female criminal figure, Alice Arden, in the great Elizabethan domestic tragedy, *“Arden of Faversham”*. The study suggests some comparisons with images of murderous women, related through narratives, chronicles and ballads in early modern times. It will then focus on the active part played by the wife, assisted by her lover in the planning of the murder. In collective imagination, a criminal woman is the devil’s embodiment, a figure which utterly transgresses social and moral codes. She inverts traditional tenets which place the wife in the position of both the unobtrusive guardian of the domestic home and the humble supporter of the sole household head, her husband. Homicidal woman cunningly acts in an underhand way to swap positions and take hold of power. Mistress Arden uses poison, and then resorts to hired murderers before herself stabbing her husband at the end of the tragedy. The study will eventually concentrate on the literary representation of the murderess, namely with the analysis of the theatrical synecdoche of the criminal hand.

époque élisabéthaine, époque jacobéenne, théâtre domestique, tragédie domestique, manuels de conduite, poison, poignard

la femme et la parole, le thème de la main

murder plays

À l’aube de l’ère moderne, la société anglaise se situe à une étape charnière, période d’instabilité où s’opèrent de grandes mutations dans plusieurs domaines. L’inquiétude s’installe face à un avenir qui paraît incertain. L’image de la femme aussi commence à évoluer, mais elle effraye. Il n’est donc pas surprenant que le citoyen ordinaire se

raccroche à un conservatisme le conduisant à se tourner vers les valeurs rassurantes d'un passé connu[1]. Ainsi se renforce le mythe de la femme exemplaire, fidèle, et silencieuse. À l'insupportable modèle stéréotypé de la femme soumise, véhiculé par les ouvrages de conduite qui se multiplient aux seizième et dix-septième siècles, s'oppose diamétralement l'image de la femme assassine, incarnant la révolte et rejetant les vertus de la soumission et du mutisme. Ainsi le meurtre est-il corrélé à un subtil et pervers usage de la parole, maniée avec dextérité par la femme criminelle. Elle refuse de se soumettre au chef du foyer qu'elle défie et cherche ultimement à éliminer. La grande tragédie domestique élisabéthaine, *Arden of Faversham*[2], met en scène Alice Arden, figure de femme assassine absolue qui transgresse le code social et moral de l'époque.

La femme suspecte, car criminelle potentielle, dans l'imaginaire élisabéthain

Dans l'ouvrage anonyme *The Scholehouse of Women*[3], l'auteur écrit : « The wife again doth nought but glaver [chatter]/And hold him up with 'yea' and 'nay' »[4]. L'épouse parle, et surtout s'oppose. Dans *Arden of Faversham*, le couple correspond à cette description, car l'épouse, qui prend souvent la parole et se dresse contre son mari, apparaît vite comme une femme de tête. Cependant, l'opposition va au-delà du conflit verbal puisque

Alice affirme très tôt son dessein ultime d'éliminer Arden. Elle rappelle à son amant : « Did we not both decree to murder Arden in the night ? » (i.192-193). Le désir de tuer est une expression extrême de révolte, et l'organisation du meurtre un mode de conceptualisation négatif passant par le maniement du langage. Il y eut une polémique sur l'usage de la parole chez la femme dont la transgression la plus grave était de faire fonctionner sa langue outrancièrement[5].

[1] Marilyn L. Johnson, Images of Women in the Works of Thomas Heywood, p. 107.

[2] Les références à *Arden of Faversham* renvoient à l'édition de Martin White, The New Mermaids, Londres, A. & C. Black, 1995.

[3] A Lytle Boke Named the Scholehouse of Women, pp. 136-155.

[4] A Lytle Boke…, op. cit., p. 140.

[5] Lynda E. Boose, « Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member », pp. 181-213. Dans la comédie allégorique de Thomas Tomkis, Lingua, sont stigmatisés les dangers de la parole. L'héroïne éponyme représentant la langue revendique le statut de sixième sens, mais perd son combat, et finit par être

L'imaginaire élisabéthain voit dans la langue de la femme une arme dangereuse, voire mortelle.

La femme armée, et la métaphore de la langue qui tue

La langue est l'arme toute puissante de la femme[6]. Dans *The Old Wives'Tale*, de George Peele[7], par une métaphore militaire, Zantippa rétorque à son père, Lampriscus qui se plaint de l'entendre trop parler : « a woman without a tongue is a soldier without his weapon. » (l. 625-626)[8]. Les manuels de conduite de William Whately ou d'Alexander Niccholes[9] exploitent les métaphores militaires, non pas pour exalter le caractère martial, mais pour souligner les qualités essentielles du couple uni : la patience et l'endurance. Mais quand la pugnacité guerrière se concentre métaphoriquement dans la langue de la femme criminelle, la métaphore est dévoyée, et la charge métaphorique des images martiales s'inverse. La femme, devenue soldat combatif[10], se sert de sa parole comme d'une arme.
Cette arme, utilisée efficacement par Alice, lui permet toujours d'arriver à ses fins. Même l'amant, Mosby, sait qu'elle est d'autant

déclarée subalterne par rapport aux cinq autres sens. T. Tomkis, Lingua: Or the Combat of the Tongue, and the Fives Senses for Superiority, 1607, dans A Select Collection of Old English Plays, 1874, pp. 332-463.

[6] Lisa Jardine, Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare, p. 121: «The tongue is the female weapon.» On se rappelle The Clerk's Tale, de Chaucer. Par une métaphore martiale, l'auteur recommande à la femme d'utiliser les flèches de son éloquence hargneuse: « The arwes [arrows] of thy crabbed [spiteful] eloquence. », v. 1203. Geoffrey Chaucer: The Clerk's Tale, dans The Canterbury Tales, pp. 137-153.

[7] George Peele, The Old Wives' Tale, pp. 130-160.

[8] L'image était proverbiale. Voir Morris Palmer Tilley, A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries; A Collection of the Proverbs in English Literature and the Dictionaries of the Period: « A Woman's weapon is her tongue », W $_{675}$, p. 745.

[9] William Whately, A Bride-Bush or A Wedding Sermon Compendiously Describing the Duties of Married Persons; Alexander Niccholes, A Discourse of Marriage and Wiving, and of the greatest Mystery therein Contained, pp. 156-182.

[10] Les métaphores militaires présentent la femme perverse comme un soldat. Dans King Lear, Oswald, en parlant de Goneril, dit à Regan: « Your sister is the better soldier », IV.iv.3. Plus loin, Regan se compare à une citadelle, V.iii.69. Toutes les références à Shakespeare renvoient à l'édition, Complete Works: The Norton Shakespeare, based on the Oxford Edition.

plus redoutable lorsqu'elle est maniée avec une apparente douceur : « Ah, how you women can insinuate,/And clear a trespass with your sweet-set tongue. » (viii.146-147). En fait, Mistress Arden n'a qu'une idée en tête : assassiner son mari. Elle assure à son amant que les tueurs élimineront l'époux gênant :

> *Alice* : I'll call those cutters forth your tenement,
> Who, in a manner to take up the fray,
> Shall wound my husband Hornsby to the death. (xii.68-70).

Ainsi, Alice exerce sa volonté de puissance au moyen du verbe, et ce personnage volontaire tire une jouissance évidente du pouvoir sur autrui procuré par sa maîtrise des mots : « I ***whetted*** on the gentleman with words. » (i.563) dit-elle à propos d'un personnage, Greene, dont elle se sert pour faire aboutir son complot meurtrier. Black Will, homme de main à la botte d'Alice, emploie le même verbe qu'Alice, « to whet », mais au sens propre, lorsqu'il force le valet d'Arden, Michael, à coopérer au meurtre : « Thou but a member but to ***whet*** the knife/Whose edge must search the closet of his heart. » (iii.155-156). Ainsi, métaphoriquement, la parole d'Alice est aussi meurtrière, car aussi acérée, que la lame du poignard de Black Will. Alice se sert des hommes et sa langue tue par hommes de main interposés. En n'acceptant pas le silence imposé par la société des hommes, la femme volontaire affirme son indépendance et son autonomie. Elle apparaît vite comme la créature du diable.

La force virile et destructrice de la femme meurtrière, suppôt du diable

Dans la tragédie domestique anonyme *A Warning for Fair Women* Anne Sanders, épouse adultère, est complice de son amant dans le meurtre de son mari. Le titre de la ballade « A Warning for Wives » [11] rappelle celui de la tragédie domestique anonyme. La ballade dénonce les femmes coupables de meurtre :

> Oh women,
> Murderous women,
> Whereon are your minds?

Le refrain, répété à la fin de chaque strophe martèle un message de mise en garde : il existe un danger potentiel dans tous les foyers

[11] « A Warning for Wives », dans A Pepysian Garland: black-letter broadside ballads of the years 1595-1639, chiefly from the collection of Samuel Pepys, pp. 299-304.

abritant une épouse. Le style généralisateur de la ballade est insidieux. Les exemples de femmes cités, suggère-t-il, représentent certainement une norme : « The story which I now recite,/Expounds your meanings euill. » (st. 2, v. 1-2). La femme est sans doute habitée par le mal. Très vite apparaît le nom du diable, son maître : « Those women y^{t} in blood delight,/Are ruled by the Deuill. » (st. 2, v. 3-4).
La seconde partie de la ballade rapporte un récit analogue, où la femme criminelle trouve sa force destructrice dans Satan : « …Satan, who then lent her power/And strength to do't that bloody houre. » (st. 9, v. 5-6). La femme semble dotée d'une force supérieure: « …she with one inhumane wound,/Threw him (her husband) dead toth' ground. » (st. 4, v. 5-6). Par cette combativité exceptionnelle, habituellement apanage masculin, elles incarnent la négation de la féminité, communément associée à la « vertu » d'effacement. Dans *The White Devil*[12], Vittoria revendique sa féminité et la vertu de discrétion qui s'y rattache : « my modesty/And womanhood I tender. » (III.2.132-133). Obligée de se défendre devant les ambassadeurs réunis lors de son procès, elle est contrainte de recourir à la parole, et, par là même, elle sort du domaine réservé à la femme en s'arrogeant une vertu considérée comme masculine : « my defence of force like Perseus,/Must personate masculine virtue » [13] (v. 135-136). L'éloquence, vertu masculine, est perçue avec méfiance quand elle apparaît chez la femme. Alice Arden est précisément ce personnage féminin dangereux rejetant la passivité silencieuse pour devenir un acteur, maître dans l'art de manier le discours. Si Vittoria doit ressembler à Persée pour puiser les forces masculines lui faisant défaut, Alice Arden n'exprime pas un tel aveu de faiblesse. Elle se révèle au contraire comme une femme n'ayant nullement besoin d'être secondée par l'homme. L'essence des vertus masculines s'incarnait, selon la vision des Antiques, dans les trois figures de Persée, Hercule et Belléropohon[14]. Adam, venu rendre visite à Alice, lui annonce le refus, exprimé par Mosby, de la voir (i.109-111). Mais Alice, déterminée à rencontrer son amant, passe outre l'interdiction : « Were

[12] John Webster, The White Devil.
[13] Dans The Masque of Queens, de Ben Jonson, apparaît Persée, décrit par une indication scénique: [a person descended, in the furniture of Perseus, and expressing heroic and masculine vertue, began to speak.], pp. 122-141, p. 134, l. 341-343, didascalie.
[14] op. cit., The Masque of Queens, note 341, p. 542.

he as mad as raving Hercules/I'll see him. » (v. 116-117). En fait, Alice compare Mosby à un Hercule fragilisé, placé dans la seule situation de faiblesse qu'il ait jamais connue dans sa vie, lorsque, fou de douleur (« raving Hercules ») après avoir revêtu la tunique empoisonnée par le sang de Nessus, il est terrassé, victime de la duplicité du centaure, et de l'initiative malheureuse de sa femme Déjanire. Une Alice active, prête à se déplacer et à agir s'oppose à un Mosby inerte, Hercule abattu et sans vitalité, en proie à la tristesse (v. 115). Alice devient métaphoriquement la femme puissante, à la force plus grande que celle d'Hercule, l'un des trois hommes personnifiant la virilité triomphante. Tout au long de la pièce, Alice reste cette femme d'initiative, allant vers les hommes quand tel est son désir, et les rejetant ensuite à son gré. Mistress Arden est une femme virile, revendiquant une force supérieure à celle des plus robustes des hommes du mythe. La douceur féminine qui fait la fierté de Vittoria dans *The White Devil* s'inverse en une vigueur destructrice chez Alice, capable de démolir le symbole même de la sécurité domestique, la maison, devenue métaphoriquement forteresse pourtant indestructible : « Ay, and were thy house of force,/These hands of mine should raze it to the ground. » (i.117-118). Le vocabulaire jette rétrospectivement un éclairage ironique sur les conseils prétendus avisés de Franklin, conseiller et ami d'Arden. Il suggérait à ce dernier de faire preuve de douceur verbale auprès de sa femme : « sweet words are the fittest engines/To raze the flint walls of a woman's breast. » (i.46-47). Franklin employait une métaphore militaire où les termes « raze » et « walls » annoncent précisément ceux d'Alice. En reprenant le même champ lexical, Alice détruit l'effet ménagé par la métaphore de Franklin, en utilisant ce lexique non plus métaphoriquement, mais de façon réaliste. Alice, créature démoniaque, est l'antinomie de la femme douce qu'un mari sagace, imprégné de la prudente philosophie des ouvrages de conduite, parviendrait à contrôler sous son toit[15]. Elle est, au contraire, un être déterminé, sortant volontairement de la maison pour aller pulvériser l'habitation de celui qui l'empêche de rejoindre son amant (v. 119). La forteresse féminine était facile à conquérir, croyait naïvement

[15] Alice annonce Goneril, dans King Lear. Albany décrit sa femme comme l'incarnation du diable: « See thyself a devil./Proper deformity shows not in the fiend/So horrid as in a woman. », IV.ii.36-37.

Franklin. Alice, l'inverse de la femme malléable et contrôlable, montre qu'il n'en est rien. Elle fait plier les hommes.

Le mythe de l'empoisonneuse diabolique

Alice Arden incarne les forces du mal. Elles s'expriment par un éventail de métaphores dépréciatives, dont certaines sont associées à l'organe du discours, la langue. L'opuscule à l'auteur anonyme *The Anatomy of a Woman's Tongue*[16] est construit sur ces métaphores dénonçant la présence du mal. La langue de la femme est comparée tour à tour à un poison, à un serpent, puis au feu de l'enfer, images en relation parce que la prolifération verbale est considérée comme un venin, et, par glissement métonymique, la langue de la femme prolixe devient poison ou serpent. L'évocation du motif du serpent renvoie aux mythes bibliques de la création et du péché originel, et conduit à une diabolisation de la femme loquace.

Le thème de l'empoisonnement

Alice est une créature infernale comparée à un serpent, symbole du mal. La seconde partie de *The Anatomy*, intitulée « How a Woman's Tongue may be said to be a Poison », compare la parole de la femme avec un poison : « … it was a Woman's tongue,/That hath, like poison, done me so much wrong. » (v. 23-24). Le sujet est traité sur un ton badin. En revanche, le spectateur d'*Arden of Faversham* frémit à l'apparition de la thématique du poison, introduite d'une manière réaliste et brutale dans la scène du bouillon empoisonné (1, 360-416). Le thème de l'empoisonnement souligne la dimension diabolique que l'on prêtait à l'épouse. La société voyait en elle un être potentiellement dangereux, à contrôler en permanence. Pourtant, les études historiques et sociologiques coïncident dans leurs analyses : la compagne tueuse n'est qu'un mythe creux, l'émanation fantasmagorique et inquiète d'une société essentiellement patriarcale. J. A. Sharpe écrit : « The role of women in crime, as in other social activities, was a limited and restricted one »[17]. En fait, les femmes

[16] The Anatomy of a Woman's Tongue, pp. 183-193.

[17] J.A. Sharpe, « Domestic Homicide in Early Modern England », p. 36. Il publie un tableau comparatif: la proportion des personnes accusées du meurtre d'un individu vivant sous le même toit s'avère 13,5 fois plus importante chez les hommes que chez les femmes, p. 37, tableau 2.

étaient beaucoup plus nombreuses que les hommes à être victimes des crimes domestiques, selon l'analyse de James Swanston Cockburn[18]. Aucune preuve historique ne témoigne d'une augmentation du nombre de femmes meurtrières à la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} siècles. Cependant, la croyance générale accablait la femme en lui attribuant une propension criminelle s'exprimant en général par le recours au poison[19]. La littérature populaire, au travers des chroniques, des brochures, des opuscules et des ballades de l'époque, s'empara de la thématique de la femme empoisonneuse. Le théâtre reflète cet imaginaire faisant de l'épouse l'inversion de la femme muette et soumise, présentée comme un idéal par les manuels. Cette compagne devient une créature infernale ; elle n'hésite pas à contaminer la nourriture servie à son mari. Une des sources de la tragédie *Arden of Faversham* est une chronique de Raphael Holinshed écrite en 1577[20] et réimprimée plusieurs fois. Mais les esprits furent aussi marqués par des publications de récits relatant des faits semblables. L'un d'entre eux s'intitule *The Murder of John Brewen*[21]. Il est attribué, si on en croit son éditeur, au célèbre dramaturge Thomas Kyd[22]. De telles narrations contribuèrent à influencer l'imaginaire collectif. Le récit développe la même situation triangulaire qu'*Arden of Faversham*. L'amant, John Parker, complote avec l'épouse, Anne Welles, pour éliminer le mari[23]. Comme Alice Arden, Anne Welles mélange du poison à l'alimentation de son mari : « [She] went to make ready his last meat…Shee powred out a measse for him, and strewed secretly therein part of the poyson »[24]. Le récit *Murther, Murther*[25] met en scène une épouse identique à celle décrite dans *The Scholehouse of*

[18] J.S. Cockburn, « The Nature and Incidence of Crime in England, 1559-1625: A Preliminary Survey ». Il analyse les procès verbaux de condamnations en cour d'assises dans l'Essex, le Hertfordshire et le Sussex de 1599 à 1625. Il conclut sur l'évaluation suivante: le nombre de femmes assassinées par leur conjoint est quatre fois plus élevé que celui des femmes meurtrières de leur époux, p. 57.
[19] Catherine Belsey, The Subject of Tragedy: Identity & Difference in Renaissance Drama, p. 135. Frederick George Emmison, Elizabethan Life: Disorder, Mainly from Essex Sessions and Assize Records, pp. 149-150.
[20] Raphael Holinshed, Chronicles of England, Scotland and Ireland, pp. 104-112.
[21] Thomas Kyd, The Murder of John Brewen, Goldsmith of London, pp. 2-15.
[22] L'éditeur de The Murder of John Brewen était le frère de Kyd. Voir l'introduction par Collier du récit dans Illustrations…, vol. 1, Section 2, pp. i et ii.
[23] op. cit., p. 9.
[24] op. cit., p. 10.

Women. Comme dans *Arden*, Anne Hamton essaie d'empoisonner son mari en mélangeant du poison à sa nourriture : « She…got five drams of poison, enough to have destroyed ten men, and mixed it amongst his food » [26].

La femme prolixe est une empoisonneuse en puissance. Le recours au poison se rattache au thème domestique : il exprime la violation de l'harmonie du foyer en son sein même. En mettant en avant la loi de nature[27], les ouvrages de conduite placent le mari, seul détenteur du pouvoir, dans une position de supériorité. La femme doit admettre cette loi souveraine sans discussion, sous peine de contrarier la volonté de Dieu, dont le mari est le représentant à l'échelle du microcosme domestique : « The wife must needes then give him the better place…No inferior can chuse but in his hart to stoop to that superior, in whō grace & Gods Image do appeare »[28]. N'ayant pas les moyens de s'opposer directement au chef du foyer, l'épouse ne peut braver l'autorité du dirigeant domestique par la force physique. Elle utilise donc la ruse et la dissimulation, en ayant recours au poison[29]. Le meilleur moyen de déstabiliser le maître du logis est de se dérober à son devoir d'épouse et de partenaire responsable du confort physique, à la fois du mari et de l'ensemble de la maisonnée. Matthew Griffith écrit : « She must…give the *portion* of foode *to her houshold* »[30]. Il ajoute plus loin : « The third dutie of the *Mistresse* is …to have care of the *diet* of her *familie* »[31]. L'épouse révoltée va œuvrer à détruire les fondements mêmes de son propre foyer.

---

[25] Murther, Murther, Or A Bloody Relation How Anne Hamton…by Poyson Murthered her Deare Husband, pp. 1-6. .

[26] op. cit., p. 4.

[27] William Whately met l'accent sur la supériorité du mari, inscrite dans la loi naturelle. Celle-ci lui a donné une corpulence physique puissante, en harmonie avec le devoir lui échéant de gouverner le foyer. A Bride-Bush…, p. 18.

[28] op. cit., p. 18.

[29] Martin Wiggins commente différents cas d'empoisonnement: « Cases such as these reflect the restricted social lot of women: poisoning is a first option because the preparation and serving of the husband's food fell within the wife's purview ». Journeymen in Murder: The Assassin in English Renaissance Drama, p. 13.

[30] Matthew Griffith, Bethel: Or, a Forme for Families, p. 412.

[31] op. cit., p. 417.

La sape des deux symboles de la domesticité : la table et le lit

Frances E. Dolan rappelle la valeur symbolique de ces deux meubles figurant métonymiquement la vie domestique conjugale. Lors de la séparation d'un couple, le juriste parle de divorce *a mensa et thoro*[32] (de la table et du lit). La violation de la domesticité se traduit par une perturbation des activités associées à la table et au lit. La ballade « The Lamentation of Master *Pages* wife … », de Thomas Deloney[33], écrite immédiatement après l'exécution de Mistress Page et de son amant, fait le portrait de cette femme. Si le personnage présente des analogies avec Alice Arden, la ballade offre un mélange de sympathie et de condamnation pour son héroïne, alors que Alice reste un personnage toujours antipathique et négatif. Quoique le mari ait des droits sur sa femme, Ulalia Page, comme Alice Arden (i.639-640), considère que seul son amant est le maître de son cœur : « Though wealthy Page possesst my outward part,/George Strangwidge still was lodged in my heart. » (v. 23-24). En parlant lui, dans « The Sorrowfull complaint of Mistris *Page*… », elle affirme : « I had beene wife unto no man but he. » (v. 24). De même, Alice voit en Mosby son seul vrai mari (i.98-102), au-delà du sacrement solennel du mariage. Comme Alice, Mistress Page finit par assassiner son mari, avec la complicité de son amant[34]. Le rejet du mari par la femme se traduit par le refus de celle-ci de partager ses repas et son lit avec lui : « Scant could I taste the meat whereon he fed/My legs did loath to lodge within his bed. » (v. 31-32). La rime réunit les deux termes symbolisant la vie domestique quotidienne, organisée autour de la table et du lit. L'épouse perverse s'évertue à perturber le sommeil de son mari, et à

[32] Frances E. Dolan, Dangerous Familiars: Representations of Domestic Crime in England, 1550-1700, p. 29.

[33] Thomas Deloney, « The Lamentation of Master Pages wife of Plimmouth, who being enforced by her Parents to wed him against her will, did most wickedly consent to his murther, for the love of George Strangwidge », p. 182.

[34] T. Deloney, « The Lamentation of George Strangwidge… », p. 183, v. 21-22, v. 39-40 et 45.

contaminer la nourriture qu'elle lui sert[35]. Ainsi, le foyer, paradis idéal décrit par les manuels, se transforme en un enfer effectif.

La tranquillité des nuits d'Arden est altérée par le comportement de son épouse, aux pensées habitées par l'amant. Il évoque une de ses nuits, troublée par un cauchemar qui trahit ses soucis domestiques (vi.6-19). Son anxiété se traduit dans des rêves inquiets : « With this I waked and trembled every joint. » (vi.20). Le motif du sommeil tourmenté ne se limite pas au héros. Il révèle la présence du mal ; celui-ci, comme la perversité d'Alice, grossit de façon effrayante (iv.12-13), se propage et, en frappant Michael, la personne attachée directement au service du maître du foyer, touche de façon détournée Arden lui-même. Michael fait aussi un cauchemar : « I had a fearful dream that troubled me. » (iv.92). Ce mauvais rêve annonce celui d'Arden, raconté à Franklin deux scènes plus loin. Arden et Michael dorment mal. Mais, ironiquement, le motif du sommeil perturbé vient, de façon surprenante, toucher Mosby. Autrefois, il connaissait la tranquillité, se rappelle-t-il, en dépit de son dénuement matériel : « Though then I wanted, yet I slept secure ;/My daily toil begat me night's repose. » (viii.12-13). Depuis qu'il connaît Alice, Mosby s'est élevé socialement, mais sa promotion s'accompagne d'une angoisse de chute (viii.15-18). Or, quelques vers plus bas dans la même tirade, Mosby reprend l'image du lit, couche partagée avec Alice. Mais ce lit n'est plus un lit d'amour, mais un nid à serpents qui l'incite à envisager de se séparer de sa maîtresse : « 'Tis fearful sleeping in a serpent's bed/And I will cleanly rid my hands of her. » (v. 42-43). Le lit est devenu source d'angoisses nocturnes, inversion infernale du lit conjugal réunissant le couple légitime, sanctifié par les humanistes et les auteurs d'ouvrages de conduite.

Alice est responsable du sommeil tourmenté du dormeur allongé à ses côtés, qu'il soit le mari ou l'amant. Créature diabolique parasitant le

[35] Dans The Comedy of Errors, de Shakespeare, Adriana reconnaît avoir volontairement été à l'origine du déséquilibre de son mari, en perturbant son alimentation et son sommeil: « In bed he slept not for my urging it./At board he fed not for my urging it. », V.i.64-65. Malgré ses défauts et son impulsivité, Adriana fait preuve de qualités. Elle n'a rien en commun avec Alice. Si Mistress Arden s'efforce de détruire son foyer, Adriana, au contraire, a intégré le devoir incombant à l'épouse de veiller au bien-être du conjoint. Celui-ci s'épanouit dans le foyer auprès de sa femme: « I will attend my husband, be his nurse,/Diet his sickness, for it is my office,/And will have no attorney but myself,/And therefore let me have him home with me. », v.99-102. La comédie finit bien avec le retour à l'harmonie, V.i.407-408.

repos du compagnon, Mistress Arden est une dévoreuse sauvage comme Tamora dans *Titus Andronicus* (V.iii.194). Révélant l'action nocive de l'épouse animée de la volonté de détruire, d'abord le chef du foyer, puis l'amant, susceptible de devenir à son tour dirigeant de la cellule domestique, le motif du sommeil perturbé prépare la thématique du poison. Elle apparaît aussitôt après dans la pièce. Alice, excessive et terrifiante, femme à la fois dévoratrice et empoisonneuse, effraye, parce qu'elle fait peut-être résonner dans les tréfonds de l'imaginaire collectif des fantasmes de toujours. Le personnage réunit les composantes négatives de l'archétype féminin, décrites par Jung : « On the negative side … the archetype may connote anything secret, hidden, dark, the abyss, the world of the dead, anything that devours, seduces, poisons, that is terrifying and inescapable like fate »[36]. L'auteur anonyme d'*Arden* a conçu une héroïne terrifiante : elle séduit, dévore, possède et empoisonne. Mais le dramaturge lui prête aussi un pouvoir inversant. Le spectateur voit Alice invertir habilement les positions, et, dans ce contexte, le recours au poison s'accorde parfaitement avec la nature du personnage. Dans son ouvrage important, *The Discoverie of Witchcraft*, Reginald Scot étudie rationnellement le phénomène, en associant les pratiques de sorcellerie à l'usage du poison, et en mettant en relation la violence féminine avec la fourberie domestique[37]. L'usage du poison est d'autant plus odieux qu'il permet au plus faible de dominer le plus fort, et de s'emparer du pouvoir : « …this poisoning art called *Veneficium*, of all others is most abhominable ; as … children maie hereby kill their parents, the servant the maister, the wife hir husband, so privilie … , that of all other it hath been thought the most odious

[36] Carl Gustav Jung, The Archetypes and the Collective Unconscious, p. 82. Jean Delumeau écrit aussi: « Mal magnifique, plaisir funeste, venimeuse et trompeuse, la femme a été accusée par l'autre sexe d'avoir introduit sur terre le péché, le malheur et la mort ». J. Delumeau, La Peur en Occident (XIV^e^-XVIII^e^ siècles): Une cité assiégée, chap. 10, «Les agents de Satan: III.–la femme», p. 309.

[37] Alice Arden fait partie des grandes empoisonneuses de la dramaturgie élisabéthaine. Katherine A. Armstrong les passe en revue dans « Possets, Pills and Poisons: Physicking the Female Body in Early Seventeenth-Century Drama », Cahiers Élisabéthains, n°61, avril, 2002, p. 45. Elle souligne le lien dans l'imaginaire du début de l'ère moderne, entre la femme, la sexualité, la sorcellerie et les drogues, pp. 43-56, pp. 44-45.

kind of murther »[38]. Pour Scot, le poison est le moyen d'inverser la hiérarchie du pouvoir dans la cellule domestique.

Le breuvage fatal : du traitement « réaliste » au niveau métaphorique

Dans *Arden of Faversham*, la scène du bouillon empoisonné (i.360-416) est la concrétisation théâtrale et réaliste de l'aptitude d'Alice à inverser les apparences, et de sa capacité destructrice. Mosby parle le premier de poison administré directement (i.279). Emboîtant le pas de son amant, Alice prend l'initiative de mélanger un poison, idéal parce que passant inaperçu, au bouillon d'Arden : « … such as might be put into his broth,/And yet in taste not to be found at all. » (v. 280-281). Alice est le type de femme décrit par Reginald Scot qui dénonce le caractère redoutable du poison et la perfidie de l'épouse meurtrière : « …whereby murthers maie be committed, where no suspicion maie be gathered…»[39]. La même démarche s'observe dans *The Murder of John Brewen* : « The varlet had brought a strong deadly poyson, whose working was to make speedy haste to the heart, without any… signe of outward confection »[40]. Cependant, l'empoisonnement d'Arden échoue, et les espoirs des deux amants retombent (i.421-425). En fait, les personnages parlent plus du poison qu'ils ne l'utilisent efficacement. La dernière allusion à ce procédé apparaît à la fin de la pièce. Michael envisage de se procurer de la mort-aux-rats pour empêcher Alice de parler (xiv.296). L'accessoire de la mort-aux-rats permet des rebondissements burlesques dans la comédie. C'est un des ressorts utilisés dans *How a Man may Choose a Good Wife from a Bad*[41] (III.ii.180-182, et V.iii.206). L'usage du poison, à l'effet spectaculaire garanti, est surtout un procédé théâtral venant renforcer le réseau métaphorique centré sur les animaux à venin, serpents et les reptiles.

Après l'évocation réaliste du poison dans la scène du bouillon, l'auteur passe à une présentation métaphorique de la parole inauthentique dans les échanges verbaux entre Alice et Greene (i.459-532), illustrant le pouvoir destructeur de la langue chez la femme,

[38] Reginald Scot, The Discoverie of Witchcraft, pp. 112-113.
[39] Ibid., p. 112.
[40] op. cit., p. 9.
[41] How a Man may Choose a Good Wife from a Bad (Thomas Heywood ?), pp. 3-96.

véritable poison comme dans *The Anatomy*. L'image du serpent crachant son venin (i.324-325) crée déjà un climat maléfique et morbide qui perdure dans toute l'œuvre. Connaissant le pouvoir maléfique de sa maîtresse, Mosby est conscient du péril d'avoir une telle femme pour comparse. Il ne peut avoir confiance en elle : « But what for that I may not trust you, Alice ? » (viii.39). Dans *The Murder of John Brewen*, l'amant, John Parker, éprouve la même méfiance: « accurst be I, if I trust thee, or hazard my life in thy hands »[42]. Comme l'amant d'Anne Welles, Mosby est effrayé: « You have supplanted Arden for my sake,/And will extirpen me to plant another. » (viii.40-41). Arden a donc été la victime d'Alice, secondée par son amant, mais le sort d'Arden peut très bien devenir celui de Mosby. Ce dernier l'a bien compris : les personnages maléfiques, vivant dans la terreur permanente d'être éliminés par un semblable aussi pervers qu'eux, finissent par se détruire mutuellement. Le même schéma s'observe dans la comédie domestique. Dans *How a Man may Choose…*, Mistress Mary, personnage nuisible, croit avoir épousé Young Arthur. Mais elle craint qu'il ne la tue, comme il a assassiné sa première épouse : « Thou'lt poison me, as thou hast poison'd her. » (V.i.140). Dans *The Murder of John Brewen*, l'amant, John Parker, se retourne contre sa maîtresse à la fin du récit en invoquant le même grief : « Out, arrant queane !… thou wouldst marry me to the end thou mightest poyson me, as thou didst thy husband »[43]. Le motif de l'empoisonnement parcourt la comédie anonyme. Les personnages criminels peuvent être eux mêmes des victimes indirectes du mal qu'ils génèrent. Le dramaturge fait ainsi planer une atmosphère de mort permanente. La scène du breuvage toxique présenté à Arden est pourtant la seule référence directe au thème du poison, mais elle prend une valeur symbolique. La thématique de l'empoisonnement figuratif reste présente dans l'esprit du spectateur. Il voit évoluer Alice, empoisonneuse au sens propre, puis métaphorique. Le vrai poison n'est pas le breuvage confectionné par Clarke, censé procurer une mort violente (i.283-285), car le bouillon servi par Alice (i.360) ne produit pas l'effet escompté. Arden ne succombe pas à un empoisonnement. Il meurt de mort violente, le crâne fracassé par l'épouse aidée de son amant. Mais, en réalité, sa mort est

[42] op. cit., p. 14.
[43] Ibid., p. 14.

l'aboutissement d'une stratégie machiavélique découlant de la nature intrinsèquement mauvaise d'Alice. Cet effet corrosif, agissant lentement sur Arden, est semblable en tout point au poison métaphorique distillé par Iago. Il détruit Othello petit à petit : « The Moor already changes with my poison. » (III.iii.329). La présence d'Alice, comme celle d'Iago dans *Othello*, crée une atmosphère délétère. Les relations humaines sont corrompues par la présence envenimée du mal, incarné par l'héroïne.

La main de l'héroïne criminelle

Les deux exécutants du projet meurtrier d'Alice, Black Will et Shakebag, mercenaires fanfarons, apparaissent dans des scènes destinées à procurer une détente comique. Le but de l'horreur comique est de faire ressortir la monstruosité de l'héroïne meurtrière.

La main qui paye

La main criminelle des deux hommes exécute, mais elle est commandée et rétribuée par Alice : « Instead of fair words and large promises / My hands shall play you golden harmony. » (xiv.114-115). La pluie d'argent versé suscite la satisfaction des tueurs. Cette illusion d'agréable harmonie, toujours associée à l'argent libéralement distribué, rejaillit sur l'image trompeuse de douceur courtoise d'Alice, y compris pour les tueurs : « …sweet Alice Arden, with a lap of crowns, / Comes with a lowly curtsey to the earth… » (iii.87-88). Dans la mise en scène de Terry Hands en 1982, Irving Wardle, qui rédigea la critique théâtrale parue dans le *Times* du deux avril, retient le jeu de Jenny Agutter qui soulignait l'opposition entre la nature monstrueuse et l'expression de candeur d'Alice[44]. Alice est prête à donner, mais le concept du don est dévié de son acception positive, impliquant la notion d'échange humain. Il s'inverse radicalement lorsque ce don ou cet échange s'inscrit dans un registre financier pour obtenir la mort d'un semblable. Ainsi, dès qu'apparaissent les tueurs (scènes ii et iii), le lexique se focalise sur un entrelacs de trois notions

[44] Irvin Wardle écrit : « She is played by Jenny Agutter, …revealing a radiantly honest young wife, full of wide-eyed admiration for all the strong men around her, seducing through apparent innocence and candour, and naming murder as a tediously unavoidable job like clearing the drains ».

étroitement associées : le don, l'argent et la mort[45]. Alice est responsable de ce déploiement lexical, centré sur le thème de la mort achetée. Plus loin, à la fin de la pièce (xiv.70-72), Alice excite encore l'agressivité meurtrière de la main de Black Will, serrée en poing, avec une allusion à la récompense des pièces d'or (v. 72). Pourtant le personnage masque avec habileté ses sombres intentions par l'usage d'un langage contrôlé. Elle a recours aux termes crus de l'assassinat seulement quand elle est seule sur scène, en présence de Mosby ou encore de personnages à ses ordres, comme Michael. Dans les autres circonstances, elle surveille son langage. Très tôt dans l'œuvre, l'action d'assassiner Arden est désignée par l'euphémisme « the deed », à l'initiative d'Alice (i.273 puis 533 ; xiv.160). La même litote est fidèlement répétée par Greene (iii.40), puis par Black Will (xiv.140). Les personnages adoptent la cause de la jeune femme au point de calquer sur elle leur mode d'expression lorsqu'ils évoquent l'assassinat d'Arden. Cette action négative est exprimée par l'image de la main, contrôlée par Alice grâce à l'argent. Alice n'est plus qu'une main maléfique.

La synecdoque théâtrale de la main meurtrière

Alice a bien conscience de pouvoir s'offrir, au moyen d'une solide rémunération, les services efficaces de tueurs professionnels (i.444-445). Elle est donc prête à payer pour obtenir la mort d'Arden. L'arrivée de Greene, spolié par Arden, et de ce fait prêt à tuer pour récupérer sa terre (i.513-515), s'avère providentielle. Alice exploite habilement la frustration de Greene. La cause d'Alice va vite devenir celle de Greene, comme le montrent les échos dans les isotopies lexicales. Il emploie la litote de la jeune femme (v. 446 : « to pay him

[45] La notion d'échange suscite l'apparition des verbes « give » (ii.86 et 87, 96; iii.65) et « take » (iii.89). Le champ lexical de l'argent s'associe au précédent en le dévoyant. Le vocabulaire brassé est varié: « angels » (ii.86-87 et 88; ii.94), « gold » (iii.84), « crown(s) » (iii.67 et 87), « value » (iii.66), « the money » (ii.96), « ten pound » (ii.102; iii.66 et 67), « fee » (iii.84). La troisième composante du triptyque, la mort, aussi largement représentée que la seconde, se mêle intimement aux deux premières: « kill » (ii.89; ii.94 et 97; iii.35; iii.68 et 81), « death » (ii.95 et 101; iii.161), « dead » (ii.100 et 102), « die » (iii.202), « slaughter » (iii.116), « slaughterhouse » (iii.195), « slaughtermen » (iii.197), « slain » (ii.88), « stab » (ii.96).

home »), signifiant ainsi son intention de faire tuer Arden (v. 515 : « I'll pay him home »). Greene calque son vocabulaire et sa phraséologie sur ceux d'Alice. La main de Mistess Arden tend de l'argent à Greene : « And here's ten pound…/When he is dead you shall have twenty more. » (i.522-523). Et, à la fin de la pièce, son langage n'aura pas changé (xiv.126-127). Greene, devenu à son tour l'exécutant de la volonté d'Alice, reproduira servilement la proposition devant Shakebag et Black Will : « Here is ten pound, and when he is dead/Ye shall have twenty more. » (ii.102-103).

Greene a épousé la cause d'Alice parce qu'il y trouve son compte, mais aussi parce qu'il est tombé sous l'emprise maléfique de la jeune femme. Greene déclare : « Then here's **my hand**, I'll have him so dispatched » (i.528). Il donne ainsi son accord pour participer à l'élimination d'Arden. Mais ses paroles ont une valeur ironique, insoupçonnée par l'intéressé. D'abord l'expression renvoie à la formule identique d'Alice, adressée à Michael (i.147-148). Mosby la reprend ensuite dans son entretien avec Clarke (i.261). En proférant ces paroles, Alice et Mosby ne sont pas sincères, en dépit de l'apparente indulgence de ces mots accompagnés du geste de la main tendue. Ces termes, au contraire, abusent la confiance d'autrui. Quand Greene présente sa main à Alice (i.528), le spectateur fait tout de suite le rapprochement : le personnage croit prendre une initiative. Mais, en réalité, il se fait « posséder » par son interlocutrice. La phrase énoncée par Greene fonctionne au sens propre. La main tendue est le signe du marché conclu. Mais ensuite, la phrase fonctionne aussi au sens figuré. En effet, Greene n'est plus maître de cette main. Il la « perd » au sens littéral en la donnant à Alice. Elle s'en empare au niveau métaphorique. Il *est* la main d'Alice. La main revêt la valeur d'une synecdoque théâtrale, ramassant synthétiquement la charge de toute l'action négative qui lui est associée dans l'ensemble de la pièce. À partir de cet instant, Greene n'agit plus en être pensant : il est devenu une main réduite à exécuter une suite de gestes prémédités par Alice. Ainsi, la jeune femme manœuvre par personne interposée. Le tour de force d'Alice consiste à insuffler l'action maléfique, puis à la maîtriser et l'entretenir tout au long de la pièce, de façon directe ou plus souvent indirecte. Par exemple, Alice intervient directement auprès de Michael. Elle le sait lié à son serment (i.144), et, en lui offrant la main de Susan, elle n'a aucune peine à lui arracher la promesse de tuer

Arden (i.162-163). Mais en général, Alice agit discrètement. Elle est la tête pensante active, mais officiant en retrait, pendant que ses exécutants agissent pour elle. Les personnages gagnés à la cause d'Alice peuvent ensuite déléguer leur mission à un tiers. Ainsi Alice provoque l'intervention de Greene (i.528) ; il se tourne vers Shakebag et Black Will en leur demandant d'exécuter la tâche commandée (ii.82-86). Ensuite les deux hommes de main terrorisent Michael pour le pousser à leur livrer Arden, afin de le tuer. Michael est réduit à être une simple main subalterne aiguisant le couteau meurtrier (ii.155). La double répétition de « but » souligne le mépris de Black Will pour cette main. Pourtant le libre arbitre des tueurs est aussi inexistant que celui de Michael. Actionnés par la volonté d'Alice et placés dans des positions stratégiques, les deux tueurs sont des pions ridicules. Greene le dit, à la fin de la dixième scène : « Black Will and Shakebag I have placed/In the broom close, watching Arden coming… » (x.101-102). Mais Greene lui-même est seulement un intermédiaire. Il agit ultimement pour le bénéfice d'Alice. Ainsi, la main du personnage féminin est omniprésente, soit parce que le spectateur voit la jeune femme l'utiliser concrètement ou y faire référence verbalement, soit parce que les gestes des personnages autres qu'Alice renvoient métaphoriquement à la main de Mistress Arden ; elle contrôle ainsi leur action maléfique. Alice se sert de Michael, Shakebag et Black Will sans grand effort. Mais, devant Greene, elle est amenée à ruser habilement. Personnage cérébral et calculateur, elle prend bien garde de se dévoiler. Alice agit en retrait et tire les ficelles dans l'ombre. Elle donne l'illusion d'être portée par les événements et feint de croire en la destinée : « Good fortune follow all your forward thoughts. » (i.532). Le pentamètre ïambique, avec l'allitération de la fricative labio-dentale sourde [f] (« fortune », « follow », « forward ») et l'assonance de la voyelle « o », soit relâchée [K] (« follow »), soit tendue [C:] (« fortune », « all », « your », « forward », « thoughts »), laissent une impression de douceur : la destinée supérieure suit son cours, et elle coïncide avec ce qu'Alice présente adroitement comme la droiture du projet de Greene. Alice flatte ce dernier en lui laissant croire que la fortune, son auxiliaire (« follow »), va dans son sens. Elle le conforte dans son rôle avantageux de preneur de décisions, et dans l'illusion qu'il détient l'action. Une fois Greene sorti, elle exprime son indifférence à l'égard de celui qui doit agir : « And whosoever doth

attempt the deed/A happy hand I wish, and so farewell. » (v. 533-534). L'actant devient impersonnel, et par un procédé unissant la métonymie à l'hypallage (« a happy hand »), Alice efface l'identité de la personne au profit de la seule partie du corps, la main, pouvant appartenir à quiconque. Or, Alice contrôle cette main, constate le spectateur. Mistress Arden sait que l'on peut influer sur le cours de la destinée : n'était-t-elle pas la première à prétendre que les mots, les serments et le vent sont soumis à la mutabilité ? (i.437). Si le vent et la destinée sont changeants, la fortune (v. 532) appartient à ceux qui osent la prendre en main. Alice tient cette main. Dès que Greene sort, la jeune femme cesse de laisser croire que le hasard préside aux événements. Elle cesse de jouer la femme passive, victime d'une fortune cruelle. Elle agit, imprime le cours des événements en insufflant l'action : « All this goes well. » (v. 535). Le dernier vers, précédant l'arrivée de Clarke, souligne le rôle actif d'Alice : « all I have contrived. » (v. 536). À travers la symbolique de la main s'illustre le phénomène de l'inversion. D'une part, le symbole prend une valeur opposée à celle qu'il assume traditionnellement, et, d'autre part, le personnage permute les rôles. Dans cette tragédie de l'inversion, la femme redoutable est l'antinomie de celle décrite dans les manuels de conduite. Elle incarne la compagne dangereuse dénoncée par Joseph Swetnam dans *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward and Unconstant Women*. Non seulement la femme n'est plus malléable, mais elle affiche l'ambition d'entreprendre. On se souvient de l'image, récurrente au début de l'époque moderne, de la cire que la main de l'homme façonne à volonté. Quand cette main active n'est plus celle de l'homme, mais de la femme, il y a danger. Swetnam met en garde son lecteur contre les femmes actrices et volontaires, qui inversent l'ordre de nature : « Women… know their time to work their craft. For… they will work a man like wax »[46]. Voilà donc l'homme susceptible d'être modelé à son tour par les mains de la femme devenue toute puissante. La main d'Alice est génératrice d'action négative, et le personnage donne le change de l'innocence et de la pureté par la ruse[47].

[46] The Arraignment …, 1615, dans Half Humankind: … op. cit., p. 199.

[47] op. cit.: « For women have a thousand ways to entice thee and ten thousand ways to deceive thee. », The Arraignment …, p. 201.

À la xiv[ème] scène, la véritable nature de la gestuelle maléfique de la main s'exprime théâtralement. Le passage consacré à l'assassinat d'Arden est la synthèse et la résultante des multiples tensions exercées dans le reste de l'œuvre. Dans ce bref passage (xiv.233-238), les mains frappent et tuent, exprimant l'accumulation des rancœurs sociales des personnages subalternes. Seule, Alice, d'extraction très supérieure à Shakebag ou Mosby, n'exprime pas de grief d'ordre social. Elle se joint à eux pour frapper sauvagement son mari : « What, groans thou ? Nay then, **give me** the weapon. » (xiv.237). Alice est l'actrice déterminée de l'assassinat de son mari. Le personnage est dans la lignée des héroïnes démoniaques dont les mains exécutent la volonté farouche. Elle est aussi déterminée à tuer que Lady Macbeth, dont les paroles font écho à celles d'Alice Arden : « **Give me** the daggers. » (II.ii.51). Comme Alice et Lady Macbeth, Regan, dans *King Lear*, s'empare d'une arme pour tuer avec férocité : « **Give me** thy sword. » (III.vii.83). Les deux héroïnes de Shakespeare, et celle d'*Arden* ont en commun une barbarie effrayante. Le motif du couteau surgissait aussi dans *The Disobedient Child*, de Thomas Ingelend. Mais, le mari, ne supportant plus les brimades de son épouse dominatrice, se révoltait contre elle : « … I have a knife/Perchance I will rid thee of thy life! » (v. 1018-1019) [48]. Dans la tradition, la rime réunit « wife » et « life. » Mais, comme la femme n'est plus source de vie, mais de mort, dans le couple marié, l'alliance lexicale dictée par la convention est rompue par la substitution de « knife » à « wife » dans la rime. On pourrait croire à une inversion du motif avec le triomphe du mari, utilisant l'arme contre sa femme. Cependant, les velléités de rébellion de l'époux avortent comiquement : non seulement le couteau n'impressionne pas l'épouse, mais il l'exacerbe.

Dans la moralité, « Wife » est aussi agressive qu'Alice Arden. Elle insulte son mari (v. 1020, 1022-1023), et l'emporte physiquement en s'asseyant sur lui (v. 1023, didascalie). L'outrance de la scène fait sourire, mais, dans la tragédie domestique ou shakespearienne, on ne rit pas. En donnant le coup de couteau, Alice résume de façon percutante tout ce qui a constitué l'intrigue de la pièce, sa relation d'adultère avec Mosby, entravée par son mariage avec Arden : « Take this for hind'ring Mosby's love and mine. » [*Stabs him*] (v. 238.1,

[48] Thomas Ingelend, The Disobedient Child, p. 77, sig. F_{7r}.

didascalie). Cette ultime agression s'avère fatale pour Arden. En fait, à la fin de la pièce, Alice concrétise par les gestes la crainte, formulée de façon métaphorique au début, par Arden. : « thou hast killed my heart. » (i.65). La mort métaphorique, illustrée par l'image du cœur poignardé, à l'ouverture de la pièce, revêt une valeur proleptique ironique. Cependant, le traitement figuré et littéraire du début cède la place à une expression réaliste, plus en accord avec le style journalistique de la chronique, rapportant les faits crus, dépouillés de tout enjolivement. Le frontispice de l'in-quarto de l'édition de la pièce de 1633 illustrant la scène du meurtre montre crûment Alice munie d'un couteau. Le récit de Holinshed y fait référence de façon explicite : « After Black Will was gone, Mistress Arden came into the countinghouse and with a knife gave him seven or eight pricks into the breast »[49]. Le traitement métaphorique crée un écran édulcorant l'intensité réaliste de l'événement. Mais lorsque le verbe devient geste, il n'y a plus d'intermédiaire : Alice crie directement son amour pour Mosby au moment même où sa main enfonce le couteau. Les deux passages se font écho, et le résultat est le même : la mort. Mort métaphorique (sc.i), et mort effective, sans médiation (sc.xiv). Une ambiguïté voulue persiste : est-ce le coup de couteau ou les paroles d'Alice, assénant cette vérité insupportable qu'Arden s'est ingénié à éluder tout au long de la pièce, malgré les doutes et les preuves, qui tue Arden ? Ce sont les deux. Cependant, en ce moment fort, le métaphorique et le concret se superposent. Ceci fait de l'heure de la mise à mort d'Arden un moment d'une grande richesse d'évocation visuelle, chargé théâtralement mais aussi métaphoriquement de tout un réseau d'images littéraires ou scéniques, tissé au fil de la pièce. *Arden of Faversham* est une pièce désespérée, et son héroïne n'est que négation. Alice est associée à l'image de la main agissante, univoquement mise en corrélation avec une capacité destructrice. Quand on compare Alice Arden à l'épouse de Master Page, pourtant meurtrière elle aussi, de la ballade composée par Thomas Deloney « The Lamentation of Master *Pages* wife … », on mesure l'écart séparant les deux personnages féminins. La révolte de Ulalia Page est infiniment plus modérée. Dans la conclusion, le personnage dit que l'assassinat du mari est la conséquence du mariage forcé dont il a été

[49] op. cit., annexe p. 109.

victime (v. 95-96) [50]. Contrairement à Alice (i.434-435), elle ne remet pas en question l'institution du mariage : « Lord blesse our king with long and happy life,/And send true love betwixt each Man and Wife. » (v. 93-94). Comme souvent, la rime associe « life » et « Wife. » L'épouse n'est donc pas révoltée contre l'ordre établi. Le premier vers fait référence au roi, dirigeant du macrocosme, et le second restreint la perspective au niveau du microcosme avec l'évocation du couple marié, soudé dans l'amour. Point de rejet violent, comme chez Alice, du couple légitime dont le prêtre unit les mains lors de la cérémonie du mariage. Au contraire, dans son « scaffold speech », Mistress Page recommande aux épouses de se soumettre et de ne pas mettre leurs mains au service de la révolte. : « Take heed you wives, let not your hands rebel. » (v. 86). Inspirant à la fois le rejet et la sympathie, Ulalia Page comporte une ambivalence. Celle-ci rejaillit sur le symbolisme de la main. En revanche, Alice Arden représente un cas extrême dans la représentation de l'agressivité meurtrière. La symbolique de la main, associée à l'épouse d'Arden, demeure désespérément négative et se pare toujours de connotations funestes.

À première vue, le thème de la femme assassine s'intègre difficilement dans le paysage mental du début de l'époque moderne, où le mariage et la vie de couple sont glorifiés. Les textes s'intéressent de plus en plus à la femme, lui accordant une place estimable autant dans la société que dans le logis. Âme du foyer, elle représente une source de vie, comme l'illustre le topos traditionnel qui fait si souvent rimer « wife » avec « life » dans la poésie et le théâtre. Mais la conception patriarcale, propagée entre autres par les auteurs des ouvrages de conduite à usage domestique, impose la soumission hiérarchique de la femme à l'homme et cantonne cette dernière à un rôle limité. Victime silencieuse, parfois déroutante parce que objet passif acceptant en apparence la loi des hommes, mais la contournant habilement, le sujet féminin ne devait jamais manifester la moindre velléité de s'arroger le pouvoir. Les auteurs défient la convention quand ils s'intéressent, dans certains de leurs récits, chroniques, ballades et œuvres dramatiques, à des femmes criminelles qui brisent les tabous et osent substituer au nom « life » le substantif dérangeant de « strife » et surtout celui de « knife », attribut de l'épouse criminelle. La femme assassine, magistralement incarnée dans Alice,

[50] op. cit., p. 182.

l'excessive héroïne de *Arden of Faversham*, est une figure de transgression totale, car elle n'est plus source de vie mais de mort. Administrant du poison et brandissant le couteau, elle devient un personnage de tragédie effrayant. Alice, Ulalia Page, et les quelques autres femmes coupables d'homicide qui existèrent réellement, furent des exceptions. Mistress Arden, promue par la tragédie au rang d'icône diabolique, ne reflète nullement la réalité, mais seulement le fantasme d'une société où l'hégémonie masculine, en diabolisant la femme, fait d'elle un bouc émissaire qui cristallise les inquiétudes d'une époque.

Anonyme: *The Anatomy of A Woman's Tongue* 5e éd., 1638, dans *The Harleian Miscellany*, vol. 2, Londres, 1808, pp. 183-193.

Anonyme: *Arden of Faversham* 1592, éd. Martin White, The New Mermaids, Londres, A. & C. Black, New York, W. W. Norton, (1982) 1995.

Anonyme: *A Lytle Boke Named the Scholehouse of Women* 1541, dans *Half Humankind : Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540-1640*, éd. Katherine Usher Henderson et Barbara F. Mc Manus, Urbana et Chicago, presses univ. de l'Illinois (1983) 1985, pp. 136-155.

Anonyme: *Murther, Murther or a Bloudy Relation How Anne Hamton … by Poyson Murthered her Deare Husband* 1641, dans *The Old Book Collector's Miscellany : or, a Collection of Readable Reprints of Literary Rarities During the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, vol. 2, éd. Charles Hindley, Londres, Reeves et Turner, 1872, Section 18, pp. 1-6.

Anonyme: *A Warning for Fair Women* 1588-1599, éd. Charles Dale Cannon, La Haye, Paris, Mouton, 1975.

Anonyme: « A Warning for Wives » dans *A Pepysian Garland : black-letter broadside ballad of the years 1595-1639, chiefly from the collection of Samuel Pepys*, éd. Hyder Edward Rollins, presses univ. de Cambridge, 1922, pp. 299-304.

Armstrong Katherine A. : « Possets, Pills and Poisons : Physicking the Female Body in Early Seventeenth-Century Drama », *Cahiers Élisabéthains : Late Medieval and Renaissance English Studies*, no 61, avril 2002, pp. 43-56.

Beksey Catherine : *The Subject of Tragedy : Identity & Difference in Renaissance Drama*, Londres et New York, Methuen, 1985.

Boose Lynda : « Scolding Brides and Bridling Scolds : Taming the Woman's Unruly Member », *Shakespeare Quartely*, vol. 42, printemps 1991, pp. 181-213.
Chaucer Geoffrey : *The Clerk's Tale*, dans *The Canterbury Tales*, 1392-1395, dans *The Riverside Chaucer*, 3e éd., éd. Larry D. Benson, presses univ. d'Oxford, (1987) 1988, pp. 137-153.
Cockburn James Swanston : *Crime in England, 1550-1800*, Princeton, presses univ. de Princeton, 1977.
Deloney Thomas :
« The Lamentation of Master *Pages* wife of Plimmouth, who being enforced by her Parents to wed him against her will, did most wickedly consent to his murther, for the love of *George Strangwidge* », 1591, éd. Londres 1635, STC 19095, Early English Books 1475-1640, 1637 : 8, bobine de microfilm U. M. I. 1637 : 8, p. 182.
« The Sorrowfull complaint of Mistris *Page*, for causing her husband to be murdered… », 1591, STC 19095, bobine de microfilm U. M. I. 1637, p. 183.
« The Lamentation of *George Strangwidge*… », 1591, STC 19095, bobine de microfilm U. M. I. 1637, p. 183.
Delumeau Jean : *La Peur en Occident (XIVèmeXVIIIème siècles) : Une cité assiégée*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978.
Dolan Frances E. : *Dangerous Familiars : Representations of Domestic Crime in England, 1550-1700*, Ithaca et Londres, presses univ. de Cornell, 1994.
Emmison Frederick George : *Elizabethan Life : Disorder, Mainly from Essex Sessions and Assize Records*, Essex Record Office Publications no 56, Chelmsford, Essex County Council, 1970.
Griffith Matthew : *Bethel : Or, a Forme for Families*, Londres, 1633, STC 12368.
Holinshed Raphael : *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, 2e éd. 1587, vol. II, pp. 1062-1066, dans l'édition de Martin White, The New Mermaids, Londres, A. & C. Black, New York, W. W. Norton, (1982) 1995, annexe p. 104-112.
(Heywood Thomas ?) *How a Man May Choose a Good Wife From a Bad* : 1602, dans *A Select Collection of Old English Plays*, 4e éd., éd. W. Carew Hazlitt, vol. 9, Londres, Reeves et Turner, 1874, pp. 3-96.

Ingelend Thomas : *The Disobedient Child*, environ 1549, dans *The Dramatic Writings of Richard Wever and Thomas Ingelend*, éd. John S. Farmer, Early English Dramatists, Londres, Early English Drama Society, (1905) réimpression Charles W. Traylen, Guilford, 1966, pp. 43-92.
Jardine Lisa : *Still Harping on Daughters : Women and Drama in the Age of Shakespeare*, New York, presses univ. de Columbia, (1983) 1989.
Johnson Marilyn : *Images of Women in the Works of Thomas Heywood*, Salzburg Studies in English Literature, dir. Erwin A. Stürzl, Jacobean Drama Studies, n°42, éd. James Hogg, Institut für Englische Sprache und Literatur, Université de Salzbourg, 1974.
Jonson Benjamin : *The Masque of Queens*, 1609, dans *Ben Jonson : The Complete Masques*, éd. Stephen Orgel, New Haven et Londres, presses univ. de Yale, 1969, pp. 122-141.
Jung Carl Gustav : *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 1934-1954, trad. R. F. Hull, vol. 9, 1re partie, dans *The Collected Works of C. G. Jung*, éd. Herbert Read, Bollingen Series 20, New York, presses univ. de Princeton, (1959) 1975.
Kyd Thomas : *The Murder of John Brewen, Goldsmith of London*, 1592, dans *Illustrations of Early English Popular Literature*, vol. 1, éd. J. Payne Collier, Londres, 1863, réimpression New York, Benjamin Blom, 1966, Section 2, pp. 1-15.
Niccholes Alexander : *A Discourse of Marriage and Wiving, and of the greatest Mystery therein Contained*, 1615, dans *The Harleian Miscellany : A Collection of Pamphlets and Tracts*, vol. 2, Londres, 1809, pp. 156-182.
Peele George : *The Old Wives' Tale*, 1595, dans *The Minor Elizabethan Drama*, vol. 2, *Pre-Shakespearean Comedies*, éd. Ashley Thorndike, Londres, J. M. Dent, (1910) 1959, p. 130-160.
Scot Reginald : *The Disoverie of Witchcraft*, 1584, éd. Hugh Ross Williamson, Société Arundel, Londres, Presses du Centaure, 1968.
Shakespeare William : *Complete Works : The Norton Shakespeare, based on the Oxford Edition*, éd. Stephen Greenblatt (éditeur général), Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus, Andrew Gurr, New York, Londres, W. W. Norton, 1997.
Sharpe J. A. : « Domestic Homicide in Early Modern England », *The Historical Journal*, vol. 24, n° 1, 1981, pp. 29-48.

Swetnam Joseph : *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward and Unconstant Women*, 1615, dans *Half Humankind : Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540-1640*, éd. Katherine Usher Henderson et Barbara F. McManus, Urbana et Chicago, presses univ. de l'Illinois, (1983) 1985, pp. 189-216.
Tilley Morris Palmer : *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries ; A Collection of the Proverbs in English Literature and the Dictionaries of the Period*, Ann Arbor, presses univ. du Michigan, (1950) 1986.
Tomkis Thomas : *Lingua : Or the Combat of the Tongue, and the Fives Senses for Superiority*, 1607, dans *A Select Collection of Old English Plays*, 4e éd., éd. W. Carew Hazlitt, vol. 9, Londres, Reeves et Turner, 1874, pp. 332-463.
Webster John : *The White Devil*, 1609-1612, éd. John Russell Brown, The Revels Plays, presses univ. de Manchester, (1977) 1996.
Whately William : *A Bride-Bush or A Wedding Sermon Compendiously Describing the Duties of Married Persons*, Londres, 1617, STC 25296.
Wiggins, Martin : *Joureymen in Murder : The Assassin in English Renaissance Drama*, éd. Martin Wiggins, presses univ. d'Oxford, 1991.