“*O Tiger's Heart Wrapped in a Woman's Hide*”: femmes assassines dans l’Angleterre de Shakespeare

Cunin Muriel

Pour citer cet article
Cunin Muriel, « “*O Tiger's Heart Wrapped in a Woman's Hide*”: femmes assassines dans l’Angleterre de Shakespeare », *Cycnos*, vol. 23.2 (Figures de femmes assassines - Représentations et idéologies), 2006, mis en ligne en novembre 2006.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/618

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/618
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/618.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-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, au texte intégral, aux outils de recherche, 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, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel 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 d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l’Université Côte d’Azur

"O Tiger's Heart Wrapped in a Woman's Hide[1]": femmes assassines dans l'Angleterre de Shakespeare

Muriel Cunin

Muriel Cunin, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud, agrégée d'anglais, est Maître de Conférences à l'université de Limoges. Elle a consacré sa thèse (soutenue en 2000) à « L'architecture dans le théâtre de Shakespeare ». Elle a publié plusieurs articles sur Shakespeare ainsi que sur l'architecture de la Renaissance. Elle prépare actuellement la publication de sa thèse chez Honoré Champion.

Shakespeare's contemporaries were fascinated by the murderesses who were so amply described in pamphlets, ballads and domestic plays. Murderesses were to them much more blamable than murderers because their unwomanly behaviour was a threat to social order. Using misogynistic stereotypes to describe these dangerous women was probably a way to try and contain them. Shakespeare in his turn created unforgettable murderesses with strong and complex personalities.

La figure de la femme assassine fascine les contemporains de Shakespeare, qui cherchent inlassablement à la cerner à travers des ballades, des pamphlets et des pièces de théâtre. La meurtrière est plus abominable encore que le meurtrier car elle ne se comporte pas comme une femme et menace donc l'ordre social. Le recours aux stéréotypes est sans doute une manière de tenter de brider ces femmes qui font peur et dont Shakespeare a fait des héroïnes inoubliables, à la personnalité forte et complexe

Shakespeare, femmes, meurtre, pamphlets, sorcellerie, amazones, sexualité

---

[1] *3 Henry VI*, 1.4.138. L'édition utilisée pour les citations de Shakespeare est celle de Stanley Wells et Gary Taylor.

Au moment où les formes prototypales de la presse d'information commencent à se développer en Angleterre, la figure de la femme assassine semble exercer une véritable fascination. Qu'il s'agisse de pamphlets, de ballades ou de pièces de théâtres, tous les avatars de la littérature criminelle s'intéressent à ces meurtrières beaucoup plus qu'à leurs équivalents masculins. Car la femme qui tue est doublement abominable aux yeux des élisabéthains : non seulement elle commet un crime, mais de surcroît elle défie l'ordre patriarcal. Il est significatif que les meurtrières dont on se préoccupe alors sont pour une immense majorité coupables d'avoir tué un homme. Les stéréotypes ont une place non négligeable dans ces récits de crimes, tandis que la querelle des femmes fait rage : à une époque où de nombreuses femmes occupent le devant de la scène politique en Europe, on s'interroge en effet sur leur capacité à exercer le pouvoir et une véritable guerre des pamphlets oppose les défenseurs de la cause féminine à ceux qui perpétuent les clichés misogynes. Pouvoir et sexualité restent étroitement liés et que la femme règne ou tue (ou les deux !), elle apparaît toujours comme potentiellement dangereuse pour l'homme. Sa sexualité fait peur et cette altérité s'incarne régulièrement à travers les archétypes de la sorcière et de l'Amazone, femmes de pouvoir, femmes à la sexualité déviante, femmes assassines… C'est à ce contexte particulier que nous nous intéresserons dans un premier temps avant de voir comment il se reflète dans le théâtre de Shakespeare, dont on connaît l'art de jouer avec les stéréotypes.

Dans la société élisabéthaine, le rôle de la femme est exclusivement défini par rapport à l'homme et sa sexualité est strictement contrôlée : la femme se doit d'être successivement vierge, épouse et mère. Celle qui affirme sa sexualité en dehors du mariage ou qui ne se marie pas représente une menace pour l'ordre social. Ainsi, ce sont souvent des femmes non mariées qui sont accusées de sorcellerie et la sexualité de la sorcière ou de l'Amazone apparaît toujours comme anormale. Il en va de même pour la femme assassine telle qu'elle est présentée dans les ballades et les pamphlets de l'époque. Sandra Clark a étudié la manière dont l'image de la meurtrière est véhiculée dans ces écrits friands de faits divers sensationnels[2]. Les pamphlets sont réservés à

[2] *Women and Crime in the Street Literature of Early Modern England.*

l'élite qui sait lire mais les pièces et ballades touchent un très large public et le développement rapide de l'imprimerie dans l'Angleterre du XVIème siècle accélère encore le processus. Il y a donc là un véritable filon commercial. Aussi l'attitude de la littérature de l'époque par rapport aux criminelles est-elle complexe : elle mêle faits avérés et nouvelles apocryphes, cherche à flatter le goût du public mais aussi à informer et, plus encore, à édifier. Le désir de vendre se mêle étrangement à la tradition homilétique héritée du Moyen Âge et donne naissance à des formes hybrides où se côtoient réalisme et interventions surnaturelles – la meurtrière a partie liée avec le diable ou avec quelque force occulte car la femme est naturellement faible.

Celle qui tue semble en effet justifier tous les stéréotypes misogynes. Elle n'est pas simplement une meurtrière mais aussi (et surtout) une femme qui sort de son rôle social et sexuel, et donc une menace pour l'homme. Sexe et mort se rejoignent souvent dans la littérature criminelle et en filigrane s'exprime une véritable lutte pour le pouvoir, une crise de l'autorité[3]. La femme assassine inverse les rôles : elle refuse la domination masculine mais aussi sa propre féminité, à moins qu'elle ne l'utilise pour mieux réduire l'homme. Elle est putain, sorcière ou Amazone, mais encore plus souvent un mélange des trois. Ces éléments se retrouvent également dans les pamphlets de la querelle des femmes qui traverse les XVIème et XVIIème siècles[4] : les défenseurs de la cause féminine affrontent ceux qui voient avant tout en la femme une créature susceptible de se transformer à tout moment en sorcière ou en Amazone. En écho aux stéréotypes positifs que recouvrent les rôles réservés à la femme (vierge, épouse et mère) on développe ainsi une série de stéréotypes négatifs : la femme, si on ne la bride pas, peut devenir une séductrice ou une mégère. La première s'apparente à celles que Joseph Swetnam définit comme « unmarried wantons »[5], ces femmes qui, n'étant pas contrôlées par l'institution du

---

[3] Sandra Clark parle de « crisis of authority », *op. cit.*, p. 63.

[4] Voir par exemple l'ouvrage de Katherine Usher Henderson & Barbara F. McManus, *Half Humankind. Contexts and Texts of the Controversy about Women in England. 1540-1640*.

[5] Joseph Swetnam, *The Arraignment of Lewde, idle, froward, and unconstant women : Or the vanitie of them, choose you whether*. 1615 (STC 23533). Cité par K.U. Henderson et B.F. McManus, *op. cit.*, p. 33. Le pamphlet est reproduit pp. 189-246.

mariage, sont automatiquement perçues comme dangereuses. Même mariée, la femme a la réputation d'être dotée d'une sexualité insatiable, ce qui peut s'avérer fatal pour son malheureux époux. C'est parce que Margaret Ferneseede est à la fois putain et mégère qu'on la juge sans hésitation coupable du meurtre de son mari :

> [She] was given to all the looseness and lewdness of life which either unlawful lust or abominable prostitution could violently call upon her, with the greatest infamy, yea, and with such a public and irrespective unchastity that being neither chaste nor cautious she regarded not either into what care the loathsomeness of her life was founded or into what bed of lust her lascivious body was transported[6].

La séductrice est dangereuse pour l'homme, qu'elle émascule, au propre comme au figuré, et prive de son pouvoir. Une série de gravures de Dirck Volkertsz [*sic*] Coornhert, regroupées sous le titre *The Power of Women* (1551)[7], illustre parfaitement cette idée : on y voit, entre autres, Ève tentant Adam, Dalila coupant la chevelure de Samson (castration symbolique s'il en est[8]), Judith tuant Holopherne (même si Judith fait partie de ces « femmes fortes » héroïques qui libèrent leur peuple en tuant l'ennemi, il n'en reste pas moins qu'elle use de sa séduction pour parvenir à ses fins), ou encore Salomon poussé par ses femmes à l'idolâtrie. Les femmes y apparaissent comme des êtres hybrides, dotés à la fois d'une musculature masculine et d'une poitrine généreuse et dénudée. Inversion des rôles et séduction sont ainsi étroitement mêlées. Les séductrices dominent leur victime, affalée, agenouillée ou allongée.

L'exemple de Judith montre que la frontière est parfois mince entre séductrice et femme forte ou femme de pouvoir. Or, entre 1500 et 1650, de nombreuses femmes exercent un pouvoir politique en Europe, ce qui alimente le débat sur la capacité des femmes à régner. Le pamphlet rageur de John Knox, *The First Blast of the Trumpet against the monstruous regiment of women* (dirigé contre Marie Stuart

---

[6] Anon., *The Arraignment and Burning of Margaret Ferneseede for the Murder of her late Husband…*. 1608. (STC 10826). Reproduit dans K.U. Henderson et B.F. McManus, *op. cit.*, p. 352.

[7] Annette Dixon éd., *Women Who Ruled. Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*.

[8] On retrouve cette image de castration avec Judith coupant la tête d'Holopherne ou Salomé décapitant Saint Jean Baptiste.

et Marie Tudor) est d'une certaine manière le symbole absolu de ce débat, ne serait-ce qu'à cause de la date malheureuse de sa publication : 1558, l'année même de l'avènement d'Élisabeth I. Knox considère une femme qui règne comme un monstre, un être contre-nature. Il n'est pas le seul à penser de la sorte : Anthony Gilby, Thomas Becon, Christopher Goodman, autres pamphlétaires, se rendent comme lui sur le Continent pour échapper à ce « monstrueux régime des femmes », tandis que les courtisans d'Élisabeth se mettent à publier des pamphlets défendant les souveraines afin de flatter la Reine[9]. La question du pouvoir politique des femmes n'est jamais qu'un avatar des considérations plus larges sur leur rôle en général : tout ménage est un micro-État et l'autorité royale est, en théorie, une forme particulière du pouvoir du père et de l'époux. On comprend, dans ces conditions, pourquoi Élisabeth refuse le mariage, qui la soumettrait, bien que reine, à la règle d'un époux. Néanmoins, la souveraine est particulièrement habile à jouer sur les deux stéréotypes, apparemment antithétiques, de la séduction et de la virginité. Sur ses portraits officiels, elle apparaît tantôt séduisante (robes splendides, bijoux, taille soulignée, décolleté, jeunesse éternelle) et tantôt virginale : parce que l'idée d'une souveraine non mariée reste une anomalie, elle résout le problème en développant un véritable culte autour de son personnage de « Reine Vierge » (« Virgin Queen »), démarche d'autant plus ingénieuse que le peuple regrette la dévotion mariale, abandonnée de fait depuis le schisme d'Henri VIII. Aux échos bibliques se mêlent les images mythologiques (Astrée, Diane, Cynthia…). Nombreuses sont les souveraines de l'époque qui cherchent à asseoir leur autorité en ayant recours à ce type de références. L'image de la femme-guerrière est récurrente. Une gravure de Thomas Cecil, par exemple, montre Élisabeth en Amazone, écrasant l'Armada espagnole et le catholicisme (vers 1625)[10]. Cette image est troublante car l'Amazone est un personnage ambivalent, l'un de ces archétypes dont sont issues les grandes séductrices.

L'autre grand stéréotype misogyne est celui de la mégère, et là encore la guerre des sexes fait rage : que la femme soit séductrice, souveraine

---

[9] Annette Dixon, *op. cit.*, p. 31. Le catholicisme de Marie Stuart et Marie Tudor ne faisait, bien entendu, que renforcer la colère de Knox le réformateur.

[10] Annette Dixon, *op. cit.*, p. 25.

ou mégère[11], elle menace de prendre le pouvoir de l'homme et de le défaire de sa virilité. Mais là où la séductrice est plutôt sujet de tragédie, la mégère est davantage source de comédie : l'homme dominé, voire battu par sa femme est objet de dérision carnavalesque. Le *topos* de « la lutte pour la culotte » (« striving for the breeches ») est un lieu commun de l'époque et un motif récurrent dans l'iconographie populaire comme dans les pamphlets misogynes. Que la femme soit non mariée ou qu'elle se comporte comme un homme en cherchant à dominer son mari, elle est suspecte. Celle qui s'habille en homme est nécessairement une catin ou une sorcière (l'exemple le plus célèbre est bien entendu celui de Jeanne d'Arc) : les pamphlets et les satires sur ce sujet se multiplient à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe, le plus célèbre étant sans doute *Hic Mulier ; or, The Man-Woman* auquel un défenseur de la cause féminine répondra par son *Haec Vir ; or, The Womanish Man*[12]. L'image de la sorcière ou de l'Amazone est toujours présente à l'arrière-plan. Les stéréotypes liés à la sorcellerie sont bien connus : parce que la femme est naturellement faible (en témoignent l'histoire d'Ève et celle de Pandora), elle cède facilement aux injonctions du diable, qui fait d'elle une sorcière et/ou une meurtrière et commet avec elle l'acte de chair. Quant à l'Amazone, elle est l'image absolue de l'altérité à soumettre, le « *locus classicus* de la monstruosité sexuelle et, partant, sociale »[13]. Elle fascine autant qu'elle effraie, met en place tout un jeu de séduction et de dévoration et finalement cumule tous les défis à l'ordre patriarcal : gouvernement matriarcal, magie, cannibalisme, promiscuité sexuelle et instrumentalisation de l'homme[14].

Tous ces éléments se retrouvent clairement dans la manière dont les criminelles sont représentées dans la littérature de l'époque. Elles semblent concentrer tous les côtés obscurs du féminin et, par là même, tout ce qui peut effrayer les hommes : elles refusent ou dévoient leur

---

[11] Nous verrons que ces catégories sont poreuses et se recoupent souvent, au moins en partie.

[12] *Hic Mulier ; or , The Man-Woman*. 1620. STC 13374. *Haec Vir ; or, The Womanish Man*. 1620. STC 12599. Les deux pamphlets sont reproduits dans K.U. Henderson & B.F. McManus, *op. cit.*, pp. 264-276 et 277-289.

[13] Ladan Niayesh, « L'heure des Amazones ». *Lectures d'une œuvre. 'A Midsummer Night's Dream'*, p. 31.

[14] Voir Ladan Niayesh, *op. cit.*, et Kathryn Schwarz, *Tough Love. Amazon Encounters in the English Renaissance*.

rôle d'épouse (en tuant leur mari, comme Margaret Ferneseede) et de mère (en tuant leurs enfants comme cette « mère sans pitié » qui assassina les siens pour sauver leur âme[15]) ; elles ont une sexualité débridée (comme Margaret Ferneseede, insatiable et débauchée) ; elles cherchent à prendre le pouvoir sur leur époux (Margaret Ferneseede est une véritable mégère). C'est sans doute parce qu'elles s'opposent en tous points aux normes sociales de l'époque que ces femmes fascinent leurs contemporains. Comme le constate Sandra Clark, les récits sur les criminelles reproduisent davantage des stéréotypes et des préjugés que des faits : la littérature criminelle favorise très nettement les meurtres commis par des femmes alors qu'ils sont infiniment moins nombreux que ceux commis par des hommes[16]. La femme qui tue n'est pas, comme l'homme, simplement coupable de crime mais aussi de trahison :

> The wife maliciously killeth her husband, this is petty treason. […] The husband maliciously killeth his wife, this is but murder. The reason of this difference, is, for that the one is in subjection and oweth obedience, and not the other[17].

La criminelle est une aberration de la nature (« unnatural » est un adjectif qui revient sans arrêt) car elle cherche à se comporter comme un homme alors même que son crime est la preuve absolue de sa faiblesse typiquement féminine. Elle est donc un monstre, dans tous les sens du terme, et il n'est guère surprenant que la comparaison avec la sorcière ou l'Amazone soit si fréquente : la première n'est en général pas mariée mais fornique avec le diable, la deuxième assujettit l'homme en l'utilisant à des fins purement reproductives et rejette sa féminité en se coupant un sein. Dans tous les cas, la sexualité, le rapport à l'homme, le respect des rôles établis – et donc de l'ordre social – sont absolument fondamentaux. On comprend, dans ces

---

[15] Elle était convertie au catholicisme, donc hérétique, et ne supportait pas que ses enfants fussent protestants. Les récits d'infanticide sont rares dans l'Angleterre des XVIe et XVIIe siècles (alors qu'il s'agissait du crime féminin le plus répandu) ; les intentions idéologiques de ce pamphlet sont donc transparentes. *A pittilesse Mother*. 1616. STC 24757. Le pamphlet est reproduit dans K.U. Henderson & B.F. McManus, *op. cit.*, pp. 360-367.

[16] Sandra Clark, *op. cit.*, p. 35.

[17] Matthew Dalton, *The Countrey Justice* (4e éd. 1630), cité par Sandra Clark, *op. cit.*, p. 42.

conditions, que la criminelle soit infiniment plus dangereuse que le criminel.

À travers les figures de femmes assassines de Shakespeare, on retrouve tous ces éléments, mais il ne se contente pas de reprendre à son compte les grands stéréotypes de son époque. Il en fait miroiter toutes les facettes, et crée ainsi des personnages de criminelles bien plus complexes que celles ordinairement décrites dans les ballades et les pamphlets. Dans tous les cas, il s'agit de femmes de pouvoir[18] : la reine Margaret (Marguerite d'Anjou) dans *1-3 Henry VI* et *Richard III* (où elle n'est plus qu'une reine déchue) ; Regan et Goneril, filles de roi aspirant à devenir reines (*King Lear*) ; Lady Macbeth, qui pousse son mari sur le trône ; Tamora, la reine des Goths (*Titus Andronicus*) ; enfin il faut ajouter le personnage atypique de Jeanne d'Arc (*1 Henry VI*) qui, si elle n'est pas une meurtrière au sens strict du terme, n'en est pas moins une guerrière vile et cruelle à ses heures. Les motivations de toutes ces femmes varient : certaines agissent par ambition (Margaret, Regan et Goneril, Lady Macbeth), d'autres par vengeance (Tamora). Paradoxalement, certaines d'entre elles ne commettent pas leur crime directement mais le font par procuration, en poussant un homme à l'action : Lady Macbeth n'assassine pas elle-même le roi ; Tamora utilise ses fils et son amant Aaron pour tuer, violer et mutiler. Ainsi, on retrouve l'image de la séductrice, de la tentatrice, si forte et si habilement présentée par Shakespeare qu'au final, on en oublie que ces femmes ne tuent pas directement. Le souvenir qu'elles laissent est bien celui de criminelles sanguinaires (Lady Macbeth ne reconnaît-elle pas qu'elle a du sang sur les mains ?) aptes à manipuler des compagnons parfois falots. Car la plupart de ces femmes dominent l'homme qui les accompagne, qu'il s'agisse de leur mari (Margaret et Henry VI, Lady Macbeth et Macbeth), de leur père (les deux filles aînées du roi Lear) ou de leurs fils (Tamora). Jeanne d'Arc, quant à elle, domine un dauphin, une armée et un pays (la France). Cependant, Shakespeare évite les schémas simplistes et les

---

[18] En ceci, le théâtre de Shakespeare diffère des pamphlets, des ballades et des « domestic plays » dont parle Sandra Clark, où l'image traditionnelle de la criminelle est celle d'une femme issue d'un milieu populaire, voire pauvre. Mais la guerre des sexes importe plus que l'appartenance sociale : qu'elle soit reine ou humble paysanne, la femme qui tue l'homme met en péril l'ordre social. Tuer l'époux revient à tuer le roi et inversement.

rapports entre ces criminelles et les hommes restent complexes : Edmund manipule à son tour Regan et Goneril ; Aaron est aussi mauvais que Tamora ; et si Lady Macbeth inverse les rôles dans un premier temps, son époux a vite fait de la dépasser dans le crime. Le parcours de la meurtrière est donc variable : Jeanne n'éprouve aucun remords et s'enfonce dans la vilénie ; Lady Macbeth ne supporte pas l'horreur du meurtre et devient folle ; Tamora reste monstrueuse jusqu'au bout, mais ses adversaires sont aussi monstrueux qu'elle ; Goneril, qui a empoisonné sa sœur, se suicide ; et Margaret, qui traverse quatre pièces, évolue de l'image de la princesse pure et soumise (mais est-elle sincère ?) à celle de la souveraine martiale puis cruelle pour finir en *mater dolorosa* et en sorcière vengeresse[19].

Le personnage de Jeanne d'Arc (*1 Henry VI*) est si caricatural[20] qu'il semble tout droit sorti d'un pamphlet misogyne. La jeune femme est condamnée, parce que son comportement est extraordinaire, à n'être définie qu'à grand renfort de stéréotypes : stéréotype positif de la vierge du côté français et stéréotypes négatifs de la putain et de la sorcière du côté anglais. Pour ses compatriotes, elle est « a holy maid » (1.3.30), fille d'Astrée (1.8.4), « France's saint » (1.8.29), vierge pure (3.7.15-16). Cependant, même les Français témoignent au départ d'une nette méfiance envers elle car la femme est bavarde et tentatrice (1.3.102). Et de fait, les stéréotypes positifs ne tiennent pas longtemps face au point de vue des Anglais et à l'attitude de Jeanne. Elle s'apparente à ces « unmarried wantons » dont parle Joseph Swetnam[21]. Elle se comporte en homme, porte des vêtements d'homme, ce qui fait d'elle une catin et une sorcière, charges que l'on retrouve fréquemment dans les pamphlets de l'époque, notamment dans *Hic Mulier* :

---

[19] À cette liste de criminelles shakespeariennes, on pourrait ajouter deux femmes potentiellement assassines : la reine de *Cymbeline* et Dionyza (*Pericles*). Toutes deux sont des marâtres de contes de fées (on songe à Blanche Neige et Cendrillon) dotées des grandes caractéristiques attribuées aux criminelles qui nous examinerons ici : femmes dominatrices reprochant à leur époux d'être faibles, elles ont la beauté traîtresse des séductrices. Mais ce sont des personnages esquissés à grands traits et leur crime n'est pas commis. Nous avons donc choisi de les laisser de côté.

[20] Shakespeare s'inspire des chroniques anglaises, peu tendres envers la Pucelle d'Orléans. Les trois parties de *Henry VI* seront désignées par les abréviations : *1H6*, *2H6* et *3H6*.

[21] Voir *supra*.

> Come, then, you Masculine women, for you are my Subject […]. You that are stranger than strangeness itself ; […] you that are […] the perfumed Carrion that bad men feed on in Brothels : 'tis of you I entreat and of your monstrous deformity. You that have made your bodies […] all Odious, all Devil ; that have cast off the ornaments of your sexes to put on the garments of Shame ; that have laid by the bashfulness of your natures to gather the impudence of Harlots. […] You have taken the monstrousness of your deformity in apparel, exchanging […] the modest upper parts of a concealing straight gown, to the loose, lascivious civil embracement of a French doublet, being all unbuttoned to entice […] and extreme short waisted to give a most easy way to every luxurious action…[22]

Dès son entrée sur scène Jeanne est armée (1.3) et rejette sa féminité, synonyme pour elle de faiblesse (68-69) avant d'affronter Charles en un combat qui est clairement une guerre des sexes (81-82). Femme en armure, femme-soldat qui fait fuir les hommes (1.7.3, 2.1.21), Jeanne ne peut être la pure jeune fille que l'on dit. C'est une Amazone (1.3.83)[23] et sa main, qu'elle dit guidée par la Vierge (1.3.85), l'est en réalité par le diable (1.7.5). C'est une sorcière (1.7.5-7 ; 2.1.15 ; 2.1.18 ; 3.4.3-4 ; 3.5.12 ; 3.5.24 ; 3.6.8) et il ne s'agit pas uniquement de l'avis d'un Talbot particulièrement haineux à son égard. En effet, Jeanne apparaît insolente et désagréable, froide et vulgaire, rusée et avide de gloire derrière son apparente modestie (3.7 ; 5.6) et réellement dotée de pouvoirs surnaturels (3.7.58), comme en témoigne la scène de sorcellerie où elle invoque les forces occultes (5.3)[24]. Son langage est celui du blasphème, qu'elle tourne en dérision l'hommage rendu par Lucy à Talbot en quelques phrases crues (4.7.72-76) ou qu'elle se mette à maudire ses ennemis avec force jurons et incantations au moment de sa chute (5.4 ; 5.6)[25]. Dans la dernière scène où elle apparaît (5.6), Jeanne renie son père avec une cruauté

---

[22] *Op. cit.*, pp. 266-267.

[23] Les mots « thou art an Amazon » sont prononcés par un Charles visiblement effrayé et fasciné. L'Amazone, on le sait, est un personnage ambivalent, chaste ou débauché selon les légendes et les points de vue.

[24] Jeanne semble annoncer Lady Macbeth dans cette scène, impression renforcée par la référence à Hécate (35.24) et l'évocation du lait maternel qui empoisonne (5.6.27-29).

[25] Jeanne évoque ici la Margaret de *Richard III*.

absolue, commettant ainsi un meurtre symbolique qui bouleverse l'ordre social (la fille doit le respect à son père comme le sujet doit le respect à son souverain)[26]. Enfin, sa réputation de fille à soldats (1.7.12 ; 3.5.5 ; 3.5.13) et l'idée qu'elle serait « la putain du Dauphin » (2.2.28) sont finalement justifiées quand, après avoir à nouveau protesté de sa chasteté (49-53) et de sa sainteté (39-48), elle finit, terrorisée à l'idée de mourir, par demander à échapper au bûcher pour cause de grossesse (59-64) tout en restant incapable de dévoiler l'identité du père (72-78). Jeanne, la femme-homme (« hic mulier »), que son père eût voulu voir nourrie à la mort-aux-rats au lieu du lait de sa mère (27-29) finit, en un retournement suprêmement ironique, par tenter d'affirmer *in extremis* une féminité qui, loin de la sauver, la condamne encore plus.

À la fin de *1H6*, Margaret, française elle aussi[27], prend le relais de Jeanne, la chute de la seconde correspondant au début de l'ascension de la première. Comme Jeanne, Margaret est d'abord perçue de manière totalement contradictoire, entre stéréotypes positifs et stéréotypes négatifs. Monnaie d'échange entre la France et l'Angleterre, destinée à assurer une paix qui s'avérera fragile, la jeune femme est un objet à prendre (5.5.35) au même titre que les murs du château de son père, le duc d'Anjou (5.5.85-100). Suffolk, qui la courtise pour le compte du roi mais la convoite ouvertement, voit en elle l'incarnation de toutes les vertus féminines : elle est belle – Shakespeare insiste souvent sur la beauté de ses criminelles – (5.5.2, 10, 20, 26, 34-35), elle est pure et docile (5.5.133-139), en un mot elle est parfaite (5.7.10-20) et semble le symbole absolu de la féminité : elle charme Henry VI dès son arrivée à la Cour en jouant le rôle de l'humble servante du roi (*2H6*, 1.1.28-29), refusant de parler plus qu'il ne sied à une femme (25-26). Pourtant, dès le départ, les signes inquiétants se multiplient : Suffolk insiste sur le courage quasi masculin de la jeune femme (*1H6*, 5.7.70-71), trait apparemment positif mais qui annonce déjà l'inversion des rôles entre une femme

---

[26] Cette fois, c'est bien entendu à Regan et Goneril que l'on songe. Jeanne apparaît vraiment comme le prototype des grandes héroïnes criminelles de Shakespeare. Voir *supra*.

[27] Pour ses ennemis, la nationalité de Margaret est une insulte en elle-même : voir notamment *2H6*, 1.3.143 et *3H6*, 1.4.112 & 150 et 2.2.150.

dominatrice et son époux trop faible dans *2H6* et *3H6*[28] ; cette impression est clairement confirmée lorsque Suffolk clôt la pièce en énonçant ses intentions quelques vers plus loin : « Margaret shall now be queen and rule the King ; /But I will rule both her, the King and realm » (107-108). En outre, Gloucester ne voit en elle qu'une source de malheurs à venir (*1H6*, 5.7.102) et s'étrangle à la lecture du contrat de mariage, alliance fatale qui rend à la France le Maine et l'Anjou, conquis de haute lutte par Henry V (*2H6*, 1.1.96-100). En clair, la Française coûte cher, ne rapporte rien (1.1.132), et ne sert qu'à satisfaire le caprice d'un roi faible qui défait ce que son père a fait. Le masque vertueux de Margaret tombe dès *2H6* et son rôle de femme néfaste pour l'Angleterre s'affirme très rapidement. De la criminelle, elle a tous les grands traits : pour son époux et son amant (Suffolk) elle a la beauté de la séductrice, mais pour ses ennemis elle a la laideur de la sorcière (*3H6*, 1.4.129-130 ; 2.2.146) et c'est une putain (*3H6*, 1.4.131-134 ; 2.2.145) ; elle inverse les rôles en se comportant comme un homme (« hic mulier ») face à un époux faible, voire efféminé (« haec vir »). Dans *2H6* et *3H6* ce renversement des valeurs est constamment souligné. Ambitieuse et avide de pouvoir, Margaret ne supporte pas la faiblesse (incontestable) d'Henry (*2H6*, 2.3.28-44) qu'elle décrit comme « too full of foolish pity » (*2H6*, 3.1.225)[29]. C'est elle qui prend les décisions, donne les ordres et gouverne (*2H6*, 5.1). Son ennemie, la duchesse de Gloucester, qui voit en elle une figure castratrice réduisant Henry à l'état de nourrisson (*2H6*, 1.3.148), évoque le *topos* de la lutte pour la culotte en affirmant : « in this place most master wear no breeches » (149), idée qui sera reprise à la fin de *3H6* par le futur Richard III (« That you might still have worn the petticoat / And ne'er have stolen the breech from Lancaster », 5.5.23-24)[30]. La force masculine de Margaret s'affirme encore plus fortement dès l'ouverture de *3H6*, où elle accuse Henry d'être un père dénaturé (1.1.219) car il vient de céder sa succession aux Yorks pour qu'ils le laissent en paix jusqu'à sa mort :

---

[28] Shakespeare a très probablement écrit *1H6* après *2H6* et *3H6*.

[29] On songe ici à Lady Macbeth qui fait le même reproche à son époux. Voir *infra*.

[30] Richard reprend également le stéréotype de la mégère en traitant Margaret de « scold » (29).

> Had I been there, which am a seely woman,
> The soldiers should have tossed me on their pikes
> Before I would have granted to that act. (244-246)

Margaret apparaît à maintes reprises en guerrière dans cette troisième partie : elle mène une armée contre les Yorks et, malgré le mépris d'un adversaire persuadé qu'une femme ne peut que perdre (1.2.68), elle remporte la victoire. Un peu plus tard, alors que Warwick se fait menaçant, c'est le petit prince lui-même qui demande à son père de quitter le champ de bataille (« the Queen hath best success when you are absent », 2.2.74). Après le bannissement de son époux, Margaret se rend auprès du roi Louis de France afin d'obtenir son soutien ; désormais, Henry est totalement en marge de l'action. Il n'apparaît pas davantage à Tewksbury, où Margaret mène ses troupes avec l'aide du Prince. Elle harangue ses hommes pour les encourager et chacun s'étonne du courage dont témoignent cette femme et son enfant (5.4.39 & 50). Cependant, si Margaret se plaint fréquemment de la faiblesse de son mari, entièrement tourné vers la prière, c'est en lui opposant la virilité et la noblesse de son amant, Suffolk (*2H6*, 1.3.53-67). En présence de ce dernier, Margaret redevient féminine et la femme guerrière est aussi capable de se transformer en amante éplorée (*2H6*, 4.4). C'est véritablement une sorte de monstre, mi-homme mi-femme, c'est-à-dire une Amazone. Car Margaret tue – Gloucester dans un premier temps (*2H6*, 3.1), puis Rutland, le fils de York, et enfin York lui-même, qu'elle assassine de ses propres mains (*3H6*, 1.4) après lui avoir fait subir une scène d'humiliation particulièrement cruelle, ce qui lui vaut de se faire traiter d'Amazone (1.4.115) et de cannibale (153-156)[31]. Margaret est un monstre car, à l'instar des Antipodes, qui font tout à l'inverse de nous (136), elle met le monde à l'envers en rejetant sa féminité (114, 138) :

> How couldst thou drain the life-blood of the child […]
> And yet be seen to bear a woman's face ?
> Women are soft, mild, pitiful and flexible –
> Thou stern, obdurate, flinty, rough, remorseless. (139-143)

C'est parce qu'elle a tué un enfant qu'elle apparaît comme dénaturée et pourtant, c'est par là que ses ennemis choisissent de la faire souffrir, en assassinant son fils chéri sous ses yeux (*3H6*, 5.5). Le retour de la féminité est marqué par l'évanouissement de Margaret, transformée

[31] Voir *infra* sur les liens entre Amazones et cannibales.

désormais en *mater dolorosa*. Dans *Richard III*, elle n'apparaît plus qu'en marge de l'action, mais c'est elle qui fait le lien entre les quatre pièces de la tétralogie, ressassant ses malheurs passés, maudissant inlassablement ses ennemis, annonçant la chute prochaine des Yorks, soulignant l'absurde symétrie des situations et des séries de meurtres. La mère éplorée est devenue sorcière, « foul wrinkled witch » (1.3.164), « withered hag » (212), dernier avatar féminin d'un personnage qui semble naviguer d'un stéréotype à l'autre[32] mais qui, dans le dernier volet de la première tétralogie, accède cependant au rang de figure chorique.

Le stéréotype de la criminelle comme sorcière et séductrice est prédominant dans le cas de Lady Macbeth, du moins dans la première moitié de la pièce. Elle commence son parcours vers le crime par une invocation des forces occultes et un rejet absolu de sa féminité : « come, you spirits / That tend on mortal thoughts, unsex me here » (1.5.39-40). La femme n'est que fluides, liquides, humeurs, loin de la fermeté nécessaire à l'accomplissement du crime. Il s'agit donc de s'endurcir, et d'endurcir ensuite Macbeth, « trop plein du lait de la tendresse humaine » (16). Ce lait, symbole de maternité et de féminité, Lady Macbeth veut le changer en bile : « come to my woman's breasts, / And take my milk for gall » (46-47) ; le sang, autre liquide féminin, doit pour sa part devenir aussi épais que la nuit (« make thick my blood », 42 ; « come, thick night », 49). Le renversement des rôles sexués est, une fois encore, total : se faisant l'écho des sorcières de la lande qui mettent le monde à l'envers (« fair is foul and foul is fair », 1.1.10) et dont l'identité sexuelle reste incertaine (« you should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so », 1.3.43-45), Lady Macbeth reprend à son compte l'image de la blessure phallique qui fait couler le sang (« that my keen knife see not the wound it makes », 1.5.51). Mais c'est la femme qui tient le couteau et l'homme qui saigne. Pourtant, alors même qu'elle semble se transformer en homme, c'est sous l'aspect de la femme tentatrice qu'elle se présente : elle séduira Macbeth en usant de sa langue (1.5.25-26), organe féminin s'il en est puisque la femme parle sans cesse. Elle devient ainsi une nouvelle Ève admirant le serpent caché

---

[32] Shakespeare préparait déjà cette image finale de la sorcière vengeresse dans *2H6*, 3.2.304-308.

sous la fleur (64-65)[33]. Sa détermination est totale (66-67, 72) et contraste avec les hésitations de son époux. Dans la scène suivante (1.6), l'image de la procréation pervertie est reprise (innocemment) par un Banquo émerveillé devant les nids d'oiseaux qui peuplent le château des Macbeth. La forteresse prend ainsi des allures féminines : si les oiseaux en font un berceau, un lieu de procréation (4-9), la vie ne peut qu'y être douce. Pourtant, derrière ces apparences rassurantes se cache le meurtre, comme le serpent derrière la fleur, comme la sorcière derrière la femme rusée et fausse. Car si Lady Macbeth semble belle et douce (1.6.24 ; 2.1.15 ; 2.3.82-85), c'est en fait une séductrice, une sorcière[34] et une castratrice. En pervertissant les images de la maternité, elle confirme son lien aux forces occultes, car la sorcière est bel et bien une mère « inversée » :

> The status of witches is commonly defined in terms of their marginal relationship to the family. […] The fact of the children being used to testify against their mother […] suggests the inversion of the family represented by the figure of the witch, the anti-mother with her displaced teats, or witch's marks, sucked by her brood of familiars…[35]

Il est donc très logique que Macbeth, plein du lait (féminin) de la tendresse humaine, hésite à tuer Duncan en voyant se dresser devant lui une sorte d'allégorie de la Pitié, symbolisée par un nourrisson (« pity, like a naked new-born babe », 1.7.21). Lady Macbeth l'accuse alors de ne pas se comporter en homme (49-51) et s'inscrit ainsi dans la lignée des séductrices castratrices évoquées plus haut ; cet aspect castrateur est d'ailleurs très clairement souligné par l'usage incessant qu'elle fait dans la pièce du suffixe privatif « un- » (« unsex », 1.5.40 ; « unmake », 1.7.54 ; « unbend », 2.2.43 ; « unmanned », 3.4.72). Pour elle, la Pitié n'est rien et elle n'hésiterait pas, toute mère qu'elle est, à fracasser le crâne de ce nourrisson occupé à téter son sein (54-59). Pourtant, la nuit du meurtre, elle ne peut frapper le roi, parce qu'il lui rappelle son père (2.2.12-13). Les mains couvertes de sang, elle pense qu'un peu d'eau la lavera de son crime (65-66) mais sa chute

---

[33] Là encore, le renversement des rôles se confirme lorsque Lady Macbeth applique à son époux l'image de la fleur innocente.

[34] Les ressemblances innombrables entre Lady Macbeth et les « weird sisters » ont été suffisamment étudiées pour que nous n'y revenions pas ici.

[35] Sandra Clark, *op. cit.*, p. 67.

commence : lorsqu'elle réapparaît, au début de l'acte V, sa raison a cédé sous le poids de la culpabilité. Elle est obsédée par le sang qui souille ses mains (5.1) et rejoint ainsi le rang des meurtrières trahies par une tache de sang indélébile, motif fréquent dans la littérature criminelle populaire[36]. Sa folie et son suicide final sont une manière d'expiation et l'apparentent aux meurtrières de ces pamphlets qui s'achèvent sur la confession et la repentance de la condamnée à mort[37].

Le rapport de la criminelle à la maternité est exacerbé dans *Titus Andronicus*, à travers le personnage de Tamora. Loin de rejeter sa maternité comme Lady Macbeth, la reine des Goths semble au contraire totalement absorbée par son statut de mère. Mère aimante et désespérée, elle tente de protéger son fils Alarbus de la cruauté de la religion romaine, qui exige un sacrifice humain pour apaiser la colère des Romains tués par les Goths (1.1.104-120). Une fois son fils sacrifié, elle n'aura de cesse que de le venger. Pour ce faire, elle utilise ses autres fils et en appelle, avec un art consommé, à l'amour filial qu'ils lui doivent : « revenge it as you love your mother's life, / Or be ye not henceforward called my children » (2.3.114-15). La victime de cette vengeance, Lavinia[38], ne voit dans le rapport de la reine des Goths à ses enfants qu'une forme de maternité totalement perverse : Tamora est si dure que son lait maternel s'est transformé en marbre, nourrissant ses fils de haine pure dès leur plus jeune âge (2.3.144-145). Comme dans *Macbeth*, on retrouve l'opposition entre la femme liquide (Lavinia, fleuve de larmes) et la criminelle endurcie (140-141). L'étrangeté du rapport de Tamora à la maternité est confirmée par son comportement à la naissance du fils né de ses coupables ébats avec Aaron puisque son seul désir est de faire assassiner l'enfant. La mère possessive et dominatrice devient infanticide en puissance. De la criminelle, Tamora a toutes les caractéristiques habituelles : c'est une séductrice dont la beauté fascine (1.1.312-314) ; mais comme toujours, de la séductrice à la putain, le pas est vite franchi : c'est une adepte de la luxure (2.3.30 ; 5.1.43 ; 5.1.88), qui trompe son époux avec Aaron ; c'est un monstre car elle refuse d'être une femme

---

[36] Voir Sandra Clark, *op. cit.*, p. 85.

[37] Sur ce point, voir Sandra Clark, *op. cit.*, pp. 151-152.

[38] Tamora fait assassiner le fiancé de Lavinia par ses fils et les autorise ensuite à violer et mutiler la jeune Romaine.

(2.3.136, 147, 174 et 182). Au final, Tamora devient une véritable allégorie du Mal, notamment dans cette scène étrange, évocatrice des Moralités médiévales, où elle se présente comme la Vengeance (5.2). Une fois de plus, la criminelle commet l'acte de chair avec le diable, incarné dans la pièce par Aaron (4.2.64)[39]. Enfin, l'archétype de l'Amazone est convoqué pour caractériser cette femme orgueilleuse, dont le désir de vengeance n'est pas uniquement motivé par un amour maternel pervers, mais aussi par l'humiliation de la guerrière asservie. Femme rejetant toute féminité, véritable Sémiramis (2.1.22 ; 2.3.118)[40], Tamora a tout de l'Amazone. Pourtant, Shakespeare ouvre sa pièce sur une situation très ironique : les fils de Tamora comparent les Romains aux Scythes (1.1.131-132), guerriers redoutables souvent considérés comme anthropophages et dont le territoire est situé à proximité de celui des Amazones[41] ; les Scythes et les Amazones sont faits pour se rencontrer, comme Titus et Tamora, et l'ironie atteint son comble quand le cannibalisme supposé des premiers devient instrument de vengeance destiné à soumettre les secondes. C'est bien par le cannibalisme que Titus se venge de Tamora, l'amenant à manger ses fils sous forme de pâté. L'Amazone est vaincue, la mère éplorée est devenue, au sens le plus cruellement littéral du terme, mère dévoreuse :

> Why, there they are, both baked in this pie,
> Whereof their mother daintily hath fed,
> Eating the flesh that she herself hath bred. (5.3.59-61)

Dans *King Lear*, enfin, il n'est plus question de maternité mais d'amour filial et de relations familiales en général. Le sous-titre de la pièce pourrait être « familles je vous hais » tant Regan et Goneril, les deux meurtrières[42], semblent décidées à détruire le moindre lien familial et, par là même, social. *King Lear* est sans doute la pièce qui établit le plus clairement l'analogie entre famille et société, dans la mesure où le père martyrisé par ses filles se trouve également être roi.

---

[39] Titus se dit prêt à poursuivre Tamora jusqu'en enfer (4.3.44-45). Voir également 5.2.144. La relation de la putain et du Maure, envoyé du diable, est un motif fréquent dans la littérature du seizième siècle : voir Lucy de Bruyn, *Woman and the Devil in Sixteenth-Century Literature*, pp. 96-97.

[40] La fondatrice de Babylone, à la beauté légendaire, était une guerrière redoutable.

[41] Voir Ladan Niayesh, *op. cit.*, p. 27 et Kathryn Schwarz, *op. cit*.

[42] Regan tue sur scène le serviteur de Gloucester. Goneril empoisonne Regan et fait pendre Cordelia avec l'aide d'Edmond.

En outre, les deux criminelles dominent et/ou trompent leur mari, brutalisent leur sœur et finissent par s'entredéchirer. Le seul qu'elles respectent est précisément celui qui n'appartient à aucune famille, Edmond le bâtard. À l'ouverture de la pièce, Lear, complètement aveuglé, applique à Cordelia des images et des qualificatifs qui décriraient parfaitement ses deux sœurs : il affirme que la jeune fille est plus détestable que les Scythes cannibales (1.1.116-120)[43], qu'elle est dénaturée et monstrueuse (1.1.218-219). L'ironie dramatique atteint ainsi son comble dès la première scène, l'aveuglement de Lear contribuant clairement à provoquer le désordre et à faire de ses deux aînées des meurtrières. Très vite les masques tombent et la famille explose, entraînant l'effondrement de l'ordre social et un renversement total des valeurs : ce sont désormais Regan et Goneril qui apparaissent comme des monstres dénaturés (2.2.452 ; 3.3.2 & 7). Elles sont monstrueuses parce qu'elles n'ont plus rien de féminin tant elles sont endurcies (1.4.237 ; 3.2.63-64). La lutte pour la culotte ne se fait pas tant, cette fois, entre époux et épouse qu'entre père et filles, puisque, comme le fou le fait crûment remarquer, Lear se déculotte devant ses deux filles (1.4.154-155). Le rapport de domination s'inverse et ces filles qui donnent la fessée à leur père deviennent mères dominatrices (« thou mad'st thy daughters thy mothers », 1.4.153-154) et castratrices (« I am ashamed / That thou hast power to shake my manhood thus » déclare Lear à Goneril, 1.4.276-277). Lear devient aussi faible qu'une femme (2.2.451-452) et ses filles se transforment en démons (« see thyself, devil. / Proper deformity shows not in the fiend / So horrid as in woman », 4.2.35-37)[44]. Ce sont des sorcières (2.2.452) à la beauté trompeuse (5.3.77), des femmes-centaures à l'appétit sexuel délirant (4.5.121-124 ; 4.5.271). Le renversement des valeurs se répercute également sur les relations de couple : Goneril cherche à dominer son époux et devient une deuxième Lady Macbeth quand elle lui reproche ce qu'elle nomme « this milky gentleness and course of yours » (1.4.321) avant de le traiter purement et simplement de « milk-livered man » (4.2.32). L'image du lait maternel est d'autant plus frappante que Goneril n'a

---

[43] Sauf mention contraire, la version de *King Lear* utilisée est celle du Folio reproduite dans Taylor et Wells (*op. cit.*). L'édition de Taylor et Wells reproduit également la version du Quarto, que nous désignerons par Q.

[44] Voir également 1.4.237.

pas d'enfants et que Lear, révolté par son attitude, en appelle aux forces occultes pour que ce monstre féminin reste à jamais stérile ou n'engendre à son tour qu'un monstre (1.4.255-269). Pourtant, bien que Goneril le considère comme une faible femme (4.2.12-14) tout juste bonne à dévider une quenouille (17-18), Albany ne se laisse pas dominer par sa femme et se dresse contre elle. De tous les époux de meurtrières, il est le seul à ne pas renoncer à sa virilité et à refuser de devenir, lui aussi, monstrueux. Il est l'un de ceux qui réussissent à rétablir l'ordre dans un monde que les crimes de Regan et Goneril menacent de réduire au chaos, un monde où les femmes deviendraient toutes des monstres (« women will all turn monsters », Q.sc.14.100) et des Scythes anthropophages (2.2.306-307 ; 3.4.71 ; 3.7.54-56).

À travers ses personnages de femmes assassines, Shakespeare couvre toute la gamme des stéréotypes de son époque sur les meurtrières. Mais aucune d'elles, à l'exception de Jeanne – caricaturale à l'extrême –, n'est une simple accumulation de stéréotypes. Ainsi elles ne tuent jamais par faiblesse ; au contraire, ce sont toutes des femmes fortes et Shakespeare ne semble nullement croire à une fragilité intrinsèque qui ferait d'elles des proies faciles pour le Malin. Si les forces occultes sont parfois invoquées, c'est une fois que la décision de tuer a été prise ; car il s'agit bien d'une décision, d'une démarche machiavélique qui n'a rien à voir avec l'emprise du démon. C'est ce qui rend ces femmes fascinantes et inquiétantes à la fois : ce sont des sujets à part entière, loin de l'image finalement rassurante de la meurtrière manipulée par le Diable. En outre, si la guerre des sexes est présente en filigrane, Shakespeare la complexifie en opposant à ces femmes des hommes tantôt faibles tantôt aussi mauvais qu'elles, à l'opposé du schéma, fréquent dans les pamphlets misogynes et les ballades, de l'homme harcelé par une mégère ou assassiné par une traîtresse. On remarquera d'ailleurs qu'aucune de ses héroïnes n'assassine son époux alors qu'il s'agit sans doute du type de meurtre le plus fréquent dans la littérature criminelle élisabéthaine. Il n'en reste pas moins que la sexualité joue un rôle central, la meurtrière étant fréquemment tiraillée entre les deux pôles adverses de la maman et la putain. Le rapport à la féminité et à la maternité, décliné sous toutes ses formes, est ce qui unit ces femmes si différentes ; nul doute que ces questionnements étaient d'autant plus prégnants pour les élisabéthains que les rôles féminins étaient joués par des jeunes garçons. Ainsi la

femme assassine, Amazone et androgyne, est-elle véritablement une sorte de monstre susceptible d'entraîner le monde dans le chaos. Quand la femme tue, c'est l'humanité tout entière qui menace de s'entredévorer :

> If that the heavens do not their visible spirits
> Send quickly down to tame these vile offences,
> It will come,
> Humanity must perforce prey on itself,
> Like monsters of the deep. (Q.sc.16.45-49)

Sources primaires

Anonyme : *The Arraignment and Burning of Margaret Ferneseede for the Murder of her late Husband*…. 1608. STC 10826.

Anonyme : *Haec-Vir ; or, The Womanish Man : Being an Answere to a late Booke intituled Hic-Mulier*. 1620. STC 12599.

Anonyme : *Hic Mulier ; or , The Man-Woman : Being a Medicine to cure the Coltish Disease of the Staggers in the Masculine-Feminines of our Times*. 1620. STC 13374.

Anonyme : *A pittilesse Mother. That most unnaturally at one time, murthered two of her owne Children*…. 1616. STC 24757.

Knox John : *The First Blast of the Trumpet against the monstruous regiment of women*. 1558. STC 15070.

Shakespeare William : *The Complete Works* (The Oxford Shakespeare, compact edition), éd. Stanley Wells & Gary Taylor, Oxford : Clarendon Press, 1988.

Swetnam Joseph : *The Arraignment of Lewde, idle, froward, and unconstant women : Or the vanitie of them, choose you whether*. 1615. STC 23533.

Sources secondaires

De Bruyn Lucy : *Woman and the Devil in Sixteenth-Century Literature*. Tisbury : Compton Press, 1979.

Clark Sandra : *Women and Crime in the Street Literature of Early Modern England*. Basingstoke & New York : Palgrave Macmillan, 2003.

Dixon Annette : éd., *Women Who Ruled. Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*. Londres : Merrell, 2002.

Henderson Katherine Usher & McManus Barbara F.: *Half Humankind. Contexts and Texts of the Controversy about Women in*

England. 1540-1640. Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 1985.
Niayesh Ladan : «L'heure des Amazones». *Lectures d'une œuvre. 'A Midsummer Night's Dream'*, éd. Christine Sukic, Nantes : Éditions du Temps, 2002, pp. 27-39.
Schwarz Kathryn : *Tough Love. Amazon Encounters in the English Renaissance*. Durham & Londres : Duke University Press, 2000.