

# SHAKESPEARE ET L'EUROPE DE LA RENAISSANCE

Société  
Française  
Shakespeare

François LAROQUE  
Université de Paris-III

## Shakespeare et la géographie imaginaire de l'Europe

### Résumé

Bien qu'il n'emploie jamais le terme de géographie (signalé dès 1542 en Angleterre), Shakespeare attache une importance particulière au cadre spatial de ses pièces où les toponymes constituent des signifiants complexes chargés d'échos poétiques et de résonances symboliques. Les lieux qu'il décrit sont souvent des lieux doubles dont une face est réelle, l'autre imaginaire. Dès lors, l'imaginaire géographique européen qui prévaut chez lui est synonyme d'évasion, de détour ou de contournement pour des personnages en quête de liberté ou d'identité. Comme dans la représentation de l'Europe en femme sur l'une des planches de la *Cosmographie* (Bâle, 1588) de Sébastien Münster, Shakespeare a en effet tendance à féminiser les parties de cette cartographie partiellement imaginaire. La forêt d'Arden, devenue refuge ou sanctuaire des exilés ou des réfractaires, prend ainsi des allures de sein maternel. Mais le flou cartographique prévaut néanmoins dans la plupart des pièces afin de multiplier les jeux de la polysémie. Les allusions à l'Europe constituent pour Shakespeare un palimpseste géographique et beaucoup des itinéraires qu'il suggère sont bien souvent des chemins qui ne mènent nulle part. L'imaginaire du lieu reste ainsi indissociable de la topographie du temps

### Abstract

**Shakespeare and the imaginary geography of Renaissance Europe** Even though he never uses the word geography, whose first occurrence may be traced back to 1542 in England, Shakespeare lends particular importance to the spatial background of his plays where place names are often complex signifiers full of poetic connotations and symbolic reverberations. The countries he describes are often endowed with a double face, one real, the other imaginary. The imaginary geography of Renaissance Europe, thus becomes synonymous with escape, *détour* or indirection for characters in quest of liberty or identity. As in Sebastian Münster's representation of Europe as a woman in one of the engravings of his *Cosmographia* (Basel, 1588), Shakespeare also tends to feminize the parts of this partly imaginary geography. The forest of Arden for instance, which is used as a shelter or a sanctuary by exiles or dissidents, then becomes some kind of maternal green breast. But cartographic indistinction is nevertheless present in most of his plays and this seems quite deliberate in order to allow for polysemic puns. The allusions to Europe then become a geographic palimpsest, so that many of the itineraries he describes are often routes that lead nowhere or else to some never never land. Thus, for Shakespeare, imaginary landscapes are indissociable from a topography of time.

### Table des matières

I. LES CARTES ANATOMIQUES. LA GÉOGRAPHIE ET LE « CORPS » DU MONDE

II. L'IMAGINATION DU LIEU. LES CARTES ET LES ESPACES VIDES

III. « L'INFINIE VARIÉTÉ » DE LA GÉOGRAPHIE SHAKESPEARIENNE

Le théâtre de Shakespeare fait constamment allusion à des cartes, à la configuration du terrain, à des forêts, à des mers, à des villes comme à des campagnes, mais il faut noter qu'il n'emploie jamais le terme de géographie<sup>1</sup>. Ses pièces mettent en effet souvent en valeur le lieu de l'action, à la fois localisation réelle et configuration imaginaire (« the baseless fabric of this vision<sup>2</sup> »), tour à tour décor

Pour vous inscrire sur la liste de diffusion de la SFS, cliquez ici.



ou élément de décorum. De fait, la géographie, les cartes, les lieux et le détail qui particularise sont nécessaires au théâtre pour permettre au spectateur de s'impliquer dans ce qu'il voit et de suppléer par l'imagination au vide d'une scène sans décor, ainsi que nous y invite le Prologue d'*Henry v* :

[...] can this cockpit hold  
 The vasty fields of France ? or may we cram  
 Within this wooden O the very casques  
 That did frighten the air at Agincourt ?  
 O, pardon ! since a crooked figure may  
 Attest in little place a million ;  
 And let us, ciphers to this great accompt,  
 On your imaginary forces work.  
 Suppose within the girdle of these walls  
 Are now confined two mighty monarchies [...] ;  
 Piece out our imperfections with your thoughts ;  
 Into a thousand parts divide one man,  
 And make imaginary puissance <sup>3</sup>...

À la fin d'*A Midsummer Night's Dream*, la plume du poète devient un moyen de parcourir l'espace, de peupler le vide par l'invention de *topoi* et de contours qui donnent une identité et un visage aux espaces encore vides sur la carte :

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,  
 Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,  
 And as imagination bodies forth  
 The forms of things unknown, the poet's pen  
 Turns them to shapes, and gives to airy nothing  
 A local habitation and a name <sup>4</sup>.

Tel un cartographe qui dessine une carte avec des plaines, des montagnes et des villes, l'œil du poète a le pouvoir de rendre visible l'invisible en le localisant de façon à l'identifier et à en dresser l'inventaire. Car, même si la géographie sert de métaphore à la création poétique qui, dans le monologue de Thésée, se combine à la gynécologie et à l'obstétrique pour suggérer l'idée qu'un nouveau monde se trouve engendré, conférant ainsi au fruit de l'imagination une forme de réalité *hic et nunc*, l'affirmation demeure par elle-même quelque peu générale et théorique. Le dramaturge associe naturellement ses personnages à un certain cadre spatial (la ville ou la cour) en l'opposant à un autre qu'il situe aux antipodes du premier (la forêt, la lande ou une demeure aristocratique) empilant ainsi sur la réalité de la carte ou du lieu tout un ensemble d'éléments fictifs ou imaginaires. Le lieu exact est alors laissé dans le vague, de sorte que le nom ou le toponyme prennent une valeur polysémique. Ainsi la forêt d'Arden, l'Inde, l'Illyrie, l'Égypte, Rome ou les Bermudes ont-ils pour fonction de répercuter un certain nombre d'échos poétiques et de correspondances symboliques. Tous ces signifiants complexes sont chargés d'histoire et de magie verbale. Ils deviennent des incantations douées d'un pouvoir d'évocation ou d'équivoque qui les rend quasi-insaisissables, de sorte que le sens n'est jamais fixé une fois pour toutes. Comme le dit Richard Wilson,

the fact remains that so many [of these plays] contain  
 aporia, blind spots, or liminal places which give them

meaning, and retain the potential for resistant readings to the extent that, though under the very eye of power, they are never in its sight : worlds within – rather off-stage<sup>5</sup>...

Dans son livre sur la géographie de la Renaissance, Numa Broc déclare que la seule pièce de Shakespeare qui comporte un véritable arrière-plan géographique est *The Tempest*, dans la mesure où la plupart des lieux mentionnés par le dramaturge ne sont que des décors de théâtre, même si certains détails semblent indiquer qu'il connaissait les grands récits de voyage publiés par Richard Eden et Hakluyt par exemple<sup>6</sup>.

Il est vrai que Shakespeare s'est servi des récits d'écrivains de l'antiquité classique comme Hérodote ou Pline l'Ancien ainsi que de la tradition médiévale des îles merveilleuses et enchantées. Celle-là frappe par son désir naïf de fournir la localisation du paradis ou du royaume du Prêtre Jean, par exemple. De même, lorsque Shakespeare fait de Milan un port dans *The Two Gentlemen of Verona*<sup>7</sup>, ou lorsqu'il invente des déserts ou une façade maritime en Bohême dans *The Winter's Tale*<sup>8</sup>, il prend lui-même rang au sein de cette tradition littéraire de la géographie imaginaire et des localisations impossibles<sup>9</sup>. Les cartes et les atlas de l'époque étaient aussi utilisés comme de merveilleux livres d'images illustrés par des Amazones ou des Blemmyes (dépeints par Othello quand il évoque « men whose heads / Do grow beneath their shoulders<sup>10</sup> ») et les autres monstres représentés sur les enluminures.

Et, bien que l'essentiel de ses histoires et de ses tragédies se déroulent à l'intérieur des frontières de l'Europe (à l'exception d'*Antony and Cleopatra* dans les scènes qui se passent à Alexandrie), elles font aussi souvent allusion à un ailleurs exotique, à l'Inde, à l'Arabie ou à l'Afrique. L'Europe se définissait en effet alors en opposition au monde des païens et des infidèles liés à la barbarie, comme le « barbarous Scythian / Or he that makes his generation messes / To gorge his appetite<sup>11</sup> » du roi Lear. La géographie shakespearienne semble donc créer des lieux doubles, dont une face est réelle, l'autre imaginaire : la ville de Vérone et la forêt dans *The Two Gentlemen of Verona*, Athènes et le bois des amoureux dans *A Midsummer Night's Dream*, la cour et la forêt d'Arden dans *As You Like It*, Venise et Belmont dans *The Merchant of Venice*. Cette technique lui sert à jouer avec la perspective, à créer une ligne de fuite au sein du tableau qui permet au spectateur de mobiliser ce que le Chœur d'*Henry v* appelle « imaginary puissance<sup>12</sup> ». La fonction de cet espace double ou dédoublé est de permettre à la topographie principale de se voir complétée ou contredite par une autre qui suggère la fuite, l'exil ou la nostalgie. Richard Wilson y voit des enclaves, ou encore des « poches de résistance », pour les dissidents et les fugitifs catholiques qui s'efforçaient alors d'échapper aux filets de la puissante police politique d'Élisabeth I<sup>re</sup><sup>13</sup>. Pareil mouvement est encore plus visible dans les comédies et dans la création d'un monde vert enchanté qui offre un sanctuaire aux réfugiés et qui est pour la jeunesse le lieu et l'occasion de rites de passage. On discerne également la présence de

ces éléments dans les comédies dites du « monde fermé<sup>14</sup> » comme *Love's Labour's Lost*, *Much Ado about Nothing* ou *Twelfth Night*. En dehors des *Merry Wives of Windsor*, pièce qui applique au monde de l'amour et de la comédie sexuelle les facéties carnavalesques auxquelles se livrait Falstaff à la taverne du « Boar's Head » à Eastcheap dans les deux parties d'*Henry IV*, toutes ont un décor et un arrière-plan étranger.

L'imaginaire géographique devient synonyme d'évasion, de détour ou de contournement pour des personnages en quête de liberté car, pour des raisons variées, ils sont obligés de vivre dans un pays ou dans une ville qui, comme le Danemark aux yeux d'Hamlet, est devenu pour eux une prison. L'aura du voyage et des terres lointaines associe la géographie au désir, à la séduction, à la fascination exercée par les langues étrangères. Elle éveille la curiosité, suscite l'émerveillement et invite à se lancer à la conquête de l'inconnu. S'il y a dans tout cela des échos de l'antiquité et une forme de retour vers les mondes enchantés et fabuleux de la littérature médiévale, la place de la géographie dans Shakespeare, qu'elle soit réelle ou imaginaire, fait partie intégrante de ce goût de la découverte à la Renaissance, goût qui allait faire du monde entier un gigantesque cabinet de curiosités.

## I. LES CARTES ANATOMIQUES. LA GÉOGRAPHIE ET LE « CORPS » DU MONDE

Dans *The Comedy of Errors*, le corps féminin se trouve associé à nombre de pays étrangers et à des lieux plus ou moins exotiques dans le dialogue grivois où Antipholus et Dromio de Syracuse échangent leurs impressions à propos de Nell, la fille de cuisine :

SYRACUSE DROMIO. [...] she is a wondrous fat marriage.

SYRACUSE ANTIPHOLUS. How dost thou mean, a fat marriage ?

SYR. DRO. Marry, sir, she's the kitchen wench, and all grease [...] I warrant her rags and the tallow in them will burn a Poland winter [...] she is spherical, like a globe ; I could find out countries in her.

SYR. ANT. In what part of her body stands Ireland ?

SYR. DRO. Marry, sir, in her buttocks ; I found it by the bogs.

SYR. ANT. Where Scotland ?

SYR. DRO. I found it by the barrenness, hard in the palm of the hand.

SYR. ANT. Where France ?

SYR. DRO. In her forehead [...]

SYR. ANT. Where England ?

SYR. DRO. I looked for the chalky cliffs, but I could find no whiteness in them. But I guess it stood in her chin, by the

salt rheum that ran between France and it.

SYR. ANT. Where Spain ?

SYR. DRO. Faith, I saw it not ; but I felt it hot in her breath.

SYR. ANT. Where America, the Indies ?

SYR. DRO. O, sir, upon her nose, all o'er embellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain, who sent whole armadoes of carracks to be ballast at her nose.

SYR. ANT. Where stood Belgia, the Netherlands ?

SYR. DRO. O, sir, I did not look so low <sup>15</sup>.

Cette énumération comique des parties de l'anatomie féminine en liaison avec différents pays d'Europe équivaut à un contre-blason grotesque. Ces blasons géographiques, visiblement inspirés par les blasons anatomiques des sonnettistes de la Renaissance, anticipent probablement sur les fameux « country matters » d'Hamlet<sup>16</sup>. La réplique misogynne où le Prince établit une équivalence entre le sexe de la femme et le « plat pays » est en effet un peu du même ordre. Selon Michael Neill, qui parle à ce propos d'« unashamed erotic blazoning of the map of Ireland », l'association de l'Irlande avec les fesses serait une parodie de la cartographie du corps féminin<sup>17</sup>. Ces parallèles, s'appuient sur des associations humoristiques entre le nom donné à différentes parties du corps et celui de divers pays, européens ou non. La source est peut-être à chercher du côté de la *Cosmographie* (1588) de Sebastien Münster, ouvrage où l'Europe est représentée comme une femme solidement bâtie qui tient un globe dans la main droite et un sceptre dans la gauche, tandis que l'Afrique apparaît en haut et à gauche, l'Asie à ses pieds, et la Scandinavie à droite, à hauteur de la ceinture<sup>18</sup>.

La Reine Europe, in Sebastien Münster, *Cosmographia*, Bâle, 1588



L'Espagne correspond à la tête et au visage, la France au haut de la poitrine, l'Allemagne aux seins tandis que la Grèce et la Tartarie sont alignés au niveau de l'emplacement des pieds sous la robe longue. Ce qui rend la description à la fois amusante et plutôt bizarre dans *The Comedy of Errors*, c'est que le corps de Nell est essentiellement décrit à partir d'analogies européennes alors qu'elle est censée résider à Éphèse, en Asie Mineure. Cette géographie euro-centriste fait partie de cette stratégie du double espace à laquelle recourt le dramaturge et qui combine proximité et distance, familiarité et étrangeté. Ce genre d'humour grotesque fait du corps humain une carte où le grand et le petit monde se recoupent sur de nombreux plans. C'est l'exemple le plus ancien et le plus systématique de l'utilisation de la technique de l'anamorphose spatiale où corps et paysage deviennent interchangeable. Dans *A Midsummer Night's Dream*, l'image du « brow of Egypt » (v.i.11) dénote une peau noire analogue à « Ethiopie » (iii.ii.257) ou à « tawny Tartar » (iii.ii.263), deux images auxquelles recourt Helena pour qualifier sa rivale, la brune Hermia. Dans *The Merry Wives of Windsor*, Falstaff fait de Mrs Page « a region in Guiana<sup>19</sup> » tandis que les deux amies qu'il courtise deviennent respectivement ses « East and West Indies » (i.iii.68). Malgré la réputation de la Guyane en tant que « eroticized land<sup>20</sup> »,

il apparaît vite que Falstaff cherche moins à satisfaire sa libido qu'à remplir sa bourse. Les deux commères sont en effet un véritable Eldorado aux yeux du chevalier démuné qui a toujours, au demeurant, vécu de la générosité des femmes. Titania, quant à elle, décrit son amie enceinte comme une confidente très proche « in the spiced Indian air by night », la décrivant ensuite de façon imagée comme une voile gonflée par le vent coquin et un vaisseau chargé de marchandises (II.i.124-34). La géographie du pays des fées est marquée par la nostalgie de l'âge d'or autant que par un appétit mercantile où la fertilité se mesure en termes d'échange économique, rhétorique et maternel<sup>21</sup>. Le petit « changeling » est en effet le signifiant qui relie entre elles les règles commerciales, langagières et féminines. Féminité et féerie se conjuguent ici en des images denses et évocatrices, où l'imaginaire et le principe de réalité (mort de l'amie en couches) se combinent harmonieusement. Dans un contexte plus grinçant, le Malvolio amoureux, qui plaque à dessein un sourire béat sur son visage austère, verra Maria décrire sa transformation en termes de nouveauté cartographique :

He does smile his face into more lines than is in the new  
map with the augmentation of the Indies<sup>22</sup>...

Cette image rappelle les changements incessants auxquels les anciennes cartes étaient alors soumises, tout en laissant deviner quelque chose du mélange de curiosité et d'anxiété que devait alors connaître une Europe confrontée aux nombreuses variations de visage des autres parties du monde connu ou supposé tel.

Dans ses variantes météorologiques, cette géographie européenne permet de décrire et de décliner des humeurs comme la rage, la colère ou la passion débridée. Dans *The Taming of the Shrew*, Katharina a la violence des « swelling Adriatic seas<sup>23</sup> » tandis qu'Othello, après avoir juré à Iago que sa décision d'expulser de sa poitrine son amour pour Desdémone (« blow all his fond love [...] to heaven », III.iii.448) est désormais irréversible, il recourt à des images empruntées à la géographie de la Turquie, et donc à un espace liminal situé à la lisière de l'Europe et de l'Asie :

Never, Iago. Like to the Pontic sea  
Whose icy current and compulsive course  
Ne'er retiring ebb but keeps due on  
To the Propontic and the Hellespont :  
Even so my bloody thoughts with violent pace  
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love  
Till that a capable and wide revenge  
Swallow them up... (III.iii.456-63)

Ce passage décrit métaphoriquement le passage de la Mer Noire dans la Mer de Marmara puis dans le détroit des Dardanelles, selon la description de Pline l'Ancien que Shakespeare avait lue dans la traduction de Philemon Holland<sup>24</sup>. Othello s'associe indirectement avec la cruauté proverbiale des Turcs, ce qu'il fera explicitement lors de son suicide lorsqu'il conte l'histoire de ce « malignant and turbaned Turk », dont il aurait tranché la gorge à Alep, en Syrie, au motif qu'il s'en était pris à un Vénitien et avait osé dire du mal de la

République<sup>25</sup>. Car, en se donnant ainsi la mort, de façon à la fois mimétique et performative, c'est bien le Turc en lui qu'il entend supprimer.

Mais les topographies imaginaires ne vont pas toujours aussi loin car l'Angleterre est aussi décrite comme un pays idéal, presque mythique, ou encore comme un corps érotisé, sur les cartes de l'époque. Shakespeare utilise l'imaginaire géographique dans le cadre d'une dialectique du proche et du lointain, de l'exotique et du familier qui est d'autant moins connu qu'il paraît bien connu.

## II. L'IMAGINATION DU LIEU. LES CARTES ET LES ESPACES VIDES

Dans *Richard II*, Jean de Gand déclame avant de mourir un long poème topographique en guise de testament, lequel, par son éloge de l'Angleterre de jadis, a pour but indirect de stigmatiser l'arbitraire qui marque le règne du roi Richard :

This royal throne of kings, this sceptred isle,  
 This earth of majesty, this seat of Mars,  
 This other Eden, demi-paradise [...]  
 This happy breed of men, this little world,  
 This precious stone set in the silver sea,  
 Which serves it in the office of a wall  
 Or as a moat defensive to a house  
 Against the envy of less happier lands,  
 This blessed plot, this earth, this realm, this England,  
 This nurse, this teeming womb of royal kings,  
 Feared by their breed and famous by their birth,  
 Renowned for their deeds as far from home,  
 For Christian service and true chivalry,  
 As is the sepulchre in stubborn Jewry [...]  
 England, bound in with the triumphant sea,  
 Whose rocky shore beats back the envious siege  
 Of wat'ry Neptune, is now bound in with shame,  
 With inky blots and rotten parchment bonds<sup>26</sup>...

Ces vers patriotiques, empreints de lyrisme cartographique<sup>27</sup>, ont aussi un caractère satirique et critique. La vision syncrétique qu'ils élaborent est construite à partir d'un mélange d'éléments païens et chrétiens : Mars et Neptune cohabitent en effet avec le Jardin d'Eden et les services rendus à la chrétienté. Le texte introduit aussi un parallèle entre l'orient et l'occident en termes de gloire et de réputation martiale. À la fin du monologue, le texte vient épouser les contours géographiques du pays. L'image de la côte rocheuse de l'Angleterre enserrée à l'intérieur d'une mer triomphante fait progressivement place à celle des « rotten parchment bonds » qui évoquent la honte et la souillure (« inky blots »). La mer, composante spécifique du paysage anglais, évoque indirectement et comme en filigrane les brouillons de l'écriture (« foul papers »), même si, aux dires de Ben Jonson au sujet de son rival et ami Shakespeare, « he never blotted out line<sup>28</sup> ».

Tout ceci mène directement au thème de la division du royaume et

au mouvement de repli sur soi qui fera suite à la Guerre des Deux Roses. Dans la première partie d'*Henry IV*, les rebelles Mortimer, Glendower and Percy (surnommé Hotspur) se rencontrent pour se partager le pays sur la carte :

GLEND. Come, here is the map, shall we divide our right  
According to our threefold order ta'en ?

MORT. The Archdeacon hath divided it  
Into three limits very equally [...]

HOT. I do not care, I'll give thrice so much land  
To any well-deserving friend :  
But in the way of bargain, mark ye me,  
I'll cavill on the ninth part of a hair.  
Are the indentures drawn ? Shall we be gone <sup>29</sup>?

Le mot « indentures » renvoie à la fois aux méandres de la rivière Trent et au contrat de l'apprenti, ce qui fait à nouveau du lieu la métaphore du parchemin. Les toponymes se réduisent à un manuscrit qui peut être corrigé en fonction des caprices ou des exigences de tel ou tel, comme un texte de théâtre pouvait évoluer en fonction de l'apport des acteurs ou des conditions matérielles de la représentation scénique. Le paysage se trouve érotisé et figuré sous la forme d'une anatomie masculine avec les allusions à « rich bottom » et à l'idée de castration contenue dans le mot « gelding ». On se souvient au passage de l'horrible mutilation pratiquée par les femmes galloises sur les soldats anglais de Mortimer <sup>30</sup>, qui semble ainsi faire retour à l'occasion du partage sur la carte...

Dans *King Lear*, une carte est à nouveau produite sur scène pour que le roi puisse diviser son royaume entre ses trois filles, en proportion de l'amour qu'elles déclareront lui porter. En fait, il s'agit d'un véritable démembrement, d'une forme de repas cannibale où Lear comble l'appétit de ses filles par analogie avec le Scythe barbare. La géographie est ici le lieu d'une régression vers un passé archaïque, où les cartes ne sont plus que des vignettes illustrant les différents *topoi* du monde à l'envers. Shakespeare nous ramène ainsi périodiquement en amont vers une sorte d'horizon mythique un peu nébuleux qui sert ensuite de soubassement au thème du chaos au sein de l'histoire anglaise.

À la fin de la première partie d'*Henry VI*, Suffolk, qui a séduit Margaret en France, la présente au roi pour faire d'elle la future reine d'Angleterre. Il rêve alors à voix haute :

Thus Suffolk hath prevail'd ; and thus he goes,  
As did the youthful Paris once to Greece ;  
With hope to find the like event in love,  
But prosper better than the Trojan did.  
Margaret shall now be Queen, and rule the King ;  
But I will rule both her, the King, and realm <sup>31</sup>.

Au début de la deuxième partie, il revient sur scène pour raconter au roi comment il a épousé Margaret par procuration et en ses nom et place :

in the famous ancient city, Tours,  
 In presence of the Kings of France and Sicil,  
 The Dukes of Orleans, Calaber, Bretagne and Alençon,  
 Seven earls, twelve barons, and twenty reverend bishops,  
 I have performed my task and was espous'd... (I.i.5-9)

La troisième partie complète le tableau, lorsque Édouard d'York déclare à Margaret :

Helen of Greece was fairer far than thou,  
 Although thy husband may be Menelaus... (II.ii.146-47)

Dès lors, l'image de la ville légendaire de Troie se superpose sur celle de la cité moderne de Tours, la proximité phonétique des deux toponymes ayant sans doute conduit Shakespeare à modifier la vérité historique (le mariage avait en fait eu lieu à Nancy). Suffolk devient l'incarnation moderne de Pâris, Margaret d'Hélène et le roi Henri de Ménélas, le mari trompé. De la même façon, Alexandre Iden, le gentilhomme du Kent qui vient à bout du rebelle Jack Cade, qu'il trouve en train de rôder dans son jardin, la faim au ventre, porte un nom qui évoque le Jardin de la Genèse dans l'Ancien Testament<sup>32</sup>.

On trouve dans les comédies d'autres échos du même ordre. Dans *The Merchant of Venice*, le cri de triomphe de Gratiano, « We are the Jasons, we have won the fleece », donne à Salanio l'occasion d'un jeu de mots aussi ironique que pathétique : « I would you had won the fleece that he hath lost<sup>33</sup> ». Ce jeu sur les mots « fleets » et « fleece » fait allusion au mythe des Argonautes et à la Toison d'Or qui, dans la pièce, correspond à la chevelure blonde de Portia, seule héritière d'une fabuleuse fortune. Si Bassanio et Gratiano ont conquis la toison d'or de Belmont, Antonio a, quant à lui, perdu ses vaisseaux en mer et semble définitivement ruiné. Il est désormais à la merci de Shylock, l'équivalent moderne et phonétique de l'antique monstre marin Scylla, comme le suggère plus loin Launcelot :

Truly then I fear you are damn'd both by father and  
 mother : thus when I shun Scylla (your father), I fall into  
 Charybdis (your mother)<sup>34</sup>...

D'une certaine manière, la géographie imaginaire de la comédie fait coïncider les routes du négoce maritime avec les sites légendaires de l'Odyssée homérique.

Dans *As You Like It*, la forêt d'Arden rappelle évidemment le Jardin d'Eden :

OLIVER. Where will the Old Duke live ?

CHARLES. They say he is already in the Forest of Arden, and  
 a many merry men with him ; and there they live like the  
 old Robin Hood of England. They say many young  
 gentlemen flock to him every day, and fleet the time  
 carelessly as they did in the golden world<sup>35</sup>...

La légende médiévale de Robin Hood, qui évoque la notion de justice populaire et de liberté, est ici associée aux jeux de la « Morris

dance » dans un lien qui combine l'écho biblique avec le nom de la mère du dramaturge, née Mary Arden. Ceci explique que Shakespeare ait déplacé l'action de l'est de la France (la forêt des Ardennes du roman de Thomas Lodge, *Rosalynde*, source principale de la pièce), pour la situer près de la ville de Warwick, au nord de Stratford, même si l'activité d'exploitation des bois n'en avait déjà pas laissé subsister grand chose du temps du dramaturge<sup>36</sup>. Pour Richard Wilson, Arden était un nom d'ores et déjà devenu synonyme de résistance pour les catholiques réfractaires :

There is [...] a plausible theory that the "old religious uncle" who taught "Ganymede" his oratory [...] is identifiable with Shakespeare's kinsman, Edward Arden, whose house at Park Hall in the Forest of Arden, was a secret academy where the disaffected ex-Sheriff of Warwickshire indoctrinated a cadre of Catholic hotheads to detest Elizabeth [...] [this led] to his own execution and ruin for Mary Arden's family [...] But what is significant is how, in the fictional forest, such fanaticism is nullified [...] Rosalind had begun the play by fleeing "To liberty, and not to banishment" in an Arden that Catholic critics locate – via Amiens who sings in praise of exile – in the Ardennes of the seminaries<sup>37</sup>...

L'existence de tels liens topographiques et onomastiques ne devrait donc rien au hasard et aurait partie liée avec l'existence d'itinéraires clandestins qui permettraient de relier les Midlands à l'Est de la France. La résistance intérieure est ainsi rattachée à un activisme catholique à l'extérieur de l'île, élément de nature historique qui donne un contenu politique à l'opposition traditionnelle et idéale entre le monde de la cour et celui de la forêt.

Un autre type d'opposition qui fait apparaître de nombreuses incohérences et anachronismes relevés par la critique est celle qui sépare la Sicile et la Bohême dans *The Winter's Tale*. L'intervalle de seize années qui sépare le quatrième du troisième acte de la pièce correspond à l'opposition entre une Sicile hivernale et une Bohême estivale où l'on célèbre la fête de « sheep shearing » en iv.iv. L'allusion à une prétendue façade maritime en Bohême a fait couler autant d'encre que celle qui tend à faire du célèbre peintre maniériste Jules Romain un sculpteur<sup>38</sup>. En fait, le dramaturge a délibérément et systématiquement inversé les caractéristiques de deux pays emblématiques du nord et du sud ainsi que les modes dramatiques censés leur correspondre. Autolycus, quant à lui, ne fait que reprendre et répéter sur un mode parodique les événements tragiques de la première partie. Mais les contours de cette carte de l'Europe demeurent aussi flous qu'incertains...

### III. « L'INFINIE VARIÉTÉ » DE LA GÉOGRAPHIE SHAKESPEARIENNE

Dans un contexte anglais, la question de l'exil contribue naturellement à faire de la géographie et du voyage des éléments négatifs sauf s'ils sont liés au retour et à la redécouverte du pays natal. La patrie, au féminin en anglais (« motherland »), est alors un

sein nourricier, un jardin clos protégé par de hauts murs. Mais, si deux des quatre grandes tragédies sont situées sur le sol des îles britanniques (l'Angleterre et l'Écosse), toutes les comédies sauf une se situent en terre étrangère, en Italie le plus souvent ainsi qu'en France, en Autriche ou dans des contrées imaginaires comme l'Illyrie ou la forêt d'Arden.

L'Illyrie, mentionnée dans *2 Henry VI* avec l'allusion à « Bargulus, the strong Illyrian pirate » (IV.i.107) apparaît principalement dans *Twelfth Night*. Shakespeare a trouvé ce nom dans les *Offices* de Cicéron et dans les *Métamorphoses* d'Ovide, et il correspond semble-t-il à la côte adriatique de l'ex-Yougoslavie (l'actuelle Croatie). Selon Harry Levin:

This Illyrian seaport —it could well be Dubrovnick, formerly Ragusa in its more Italian days— seems to suit these Italian visitors who came from Messaline, wherever that may have been <sup>39</sup>...

Mais l'Illyrie est aussi un pays imaginaire et utopique dont le nom combine l'idée d'illusion et de lyrisme, deux éléments très présents dans la pièce, notamment dans les interventions du duc Orsino <sup>40</sup>. Selon Roger Warren et Stanley Wells, l'Illyrie ne correspond en fait à aucun lieu localisable sur une carte :

Each of these aspects of Illyria – the geographical or Mediterranean, the specifically English, the magical, and the sense of a country of the mind – can be illustrated by the prominence each has been given in notable stagings <sup>41</sup>...

C'est aussi l'avis de Leah Marcus :

Illyria was scarcely familiar territory, more significant, perhaps, for its evocation of like-sounding exotica – Elysium, delirium – than for concrete geopolitical associations <sup>42</sup>.

En outre, l'espace à la fois vague et ambivalent de la pièce se répartit sur deux lieux différents, le palais d'Orsino et la demeure d'Olivia, comme il arrive souvent dans les pièces italiennes de Shakespeare. Cette géographie dédoublée se garde soigneusement de toute localisation trop précise et évite de fournir des références ou de citer les différents clichés associés à tel ou tel endroit connu à l'époque, sauf lorsqu'il s'agit pour un personnage comme Iago par exemple, de jouer sur les stéréotypes locaux. Un tel flou descriptif correspond en fait aux buts du dramaturge qui se sert du caractère peu ou mal reconnaissable du décor pour faire des allusions indirectes à l'Angleterre :

Shakespeare's city settings are vague or specific geography. The Arno in Florence or the Adige in Verona [...] are never mentioned. When the Rialto in Venice or St Gregory's Well near Milan is alluded to, it comes as a surprise [...]. One might conclude that this vagueness is purposeful [...]. More importantly Italy serves in part as

metaphor for Shakespeare's England<sup>43</sup> ...

En ce qui concerne l'Italie, il y a, nous l'avons vu, de nombreuses erreurs matérielles. Selon Manfred Pfister, il ne sert à rien d'exiger une reconstruction exacte du ou des lieux car Shakespeare fabrique des lieux imaginaires à partir de toponymes connus :

the Americas, bearing an Italian name, intuited by Florentine cosmographers, and first 'discovered' by an Italian in Spanish services, were to English adventurers and colonists not only a place of encounter with savage aborigines, but also with Mediterranean Catholicism. Prospero's island is at one and the same time Mediterranean and Transatlantic, an island between Naples and Tripolis and one of the far Bermudas<sup>44</sup>.

Selon d'autres critiques, on trouverait dans l'île de *The Tempest* d'autres allusions possibles à l'Irlande et à la situation irlandaise.<sup>45</sup> Située au carrefour de l'Europe et de l'Afrique, de l'Europe et de l'Amérique, cette comédie tardive constitue désormais une sorte de palimpseste géographique auquel s'intéressent les études post-coloniales<sup>46</sup>.

Un autre cadre mystérieux, celui de la ville de Vienne dans *Measure for Measure*, a été récemment remis en cause par Gary Taylor. Selon ce dernier, il s'agirait plutôt de la ville italienne de Ferrare<sup>47</sup>. De même, dans *Hamlet*, le meurtre de Gonzague, censé se dérouler à Vienne, s'inspire en fait d'un fait divers, le meurtre du duc d'Urbino qui eut lieu en 1538 :

« the Murder of Gonzago » is based on an actual murder, that of the Duke of Urbino in 1538. Gonzago, however, was not the name of the Duke, but of his alleged murderer, Luigi Gonzaga, a kinsman of the Duke's wife, Leonora Gonzaga<sup>48</sup>.

Dans cette pièce, la Pologne se trouve située de façon très excentrique, puisqu'elle s'intercale quelque part entre la Norvège et le Danemark. La géographie européenne est donc aussi confuse du nord au sud que d'est en ouest, malgré l'affirmation d'Hamlet, où il affirme qu'il n'a pas complètement « perdu le nord » :

I am but mad north-northwest... (II.ii.374)

Dans *Othello*, les personnages sont originaires de diverses régions et villes de l'Italie (Florence et Venise), tandis que le Maure vient d'origines mystérieuses :

Be he a black or a north African Moor [...] Othello's otherness remains. He is more than a stranger, he comes from a mysteriously "other" world, a world that lies beyond our reach, hinted at rather than defined. Despite his identification with Venice and Christianity the Moor cannot shake off this mystery, a by-product of his dark skin and of the associations this had in European minds<sup>49</sup>.

C'est dans le basculement de l'acte II, qui nous fait passer de Venise à Chypre, que la pièce transforme ce qui a encore tout l'air d'une « city comedy », où le Père est dupé par sa fille qui lui impose son choix matrimonial, en une « domestic tragedy » dominée par la passion, la jalousie et la trahison :

In Venice they do let God see the pranks  
They dare not show their husbands... (III.iii.205-6)

Le nom de Venise est associé à celui de Venus, d'abord du fait de la paronomase mais aussi parce que Chypre était connue comme l'île par excellence de la déesse de l'amour dont le culte était célébré dans son temple de Paphos. Lorsque la scène se déplace de Venise à Chypre, Desdémone se voit diabolisée (le démon qui figure au cœur de son nom est ainsi mis en exergue) par les insinuations de Iago. L'imaginaire géographique, si intimement associé à l'iconographie de Vénus et à la mythologie antique, se voit donc réactivé sur cette île récemment reconquise sur les Turcs (après la bataille de Lépante en 1571). Vénus était l'épouse de Vulcain, ce boiteux à la peau noircie par les travaux souterrains de la forge, et la maîtresse du dieu Mars. Leurs amours qui avaient déclenché l'ire de Vulcain et l'hilarité des dieux de l'Olympe, étaient abondamment représentés dans la peinture vénitienne de la Renaissance (chez le Titien notamment). Il semble donc que le lointain exotique situé hors des confins de l'Europe ait alors souvent revêtu une dimension érotique et fantasmatique et qu'il appartenait à une cartographie mentale située à mi-chemin du plaisir et de la terreur. Cet espace, dans *Othello*, est plus du côté de l'enfer que des délices<sup>50</sup> puisque la mer Pontique et la Propontique servent à traduire le flot désormais irréversible de l'hystérie et de la fureur<sup>51</sup>.

Dans *As You Like It*, Touchstone fait allusion à l'exil du poète Ovide sur les rives de la Mer Noire<sup>52</sup>, ce qui introduit un parallèle amusant entre l'exil pastoral dans la forêt d'Arden (« goats ») et l'exil politique au pays des « Goths<sup>53</sup> ». Façon subtile autant qu'ingénieuse de subvertir les clichés un peu mièvres de la pastorale traditionnelle.

Car l'exil est toujours douloureusement ressenti, comme le déclare Bolingbroke à son père Jean de Gand dans *Richard II* :

O, who can hold a fire in his hand  
By thinking on the frosty Caucasus ?  
Or cloy the hungry edge of appetite  
By bare imagination of a feast ?  
Or wallow naked in December snow  
By thinking on fantastic summer's heat ? (I.iii.294-9)

Le Caucase, chaîne de montagnes séparant l'Europe de l'Asie, se situe en effet aux confins du monde civilisé et représente en quelque sorte le négatif de l'Angleterre.

De même, dans *The Winter's Tale*, les allusions à la Russie (Hermione déclare à son procès qu'elle est la fille de l'empereur de Russie<sup>54</sup>) servent à créer un climat de despotisme et de paranoïa analogue à celui que faisait régner Ivan le Terrible dans l'imagination

des Jacobéens :

The king [Leontes] inhabits a world of secrecy, suspicion, and spying that has no proper name until the playwright asks his audience to think on the emperor of Russia. The Sicilian king is trapped in a Muscovite bind, struggling to control his wife's talk in a precarious court while attempting to be hospitable <sup>55</sup>...

On voit donc comment la carte de l'Europe, de Syracuse à la Russie, d'Éphèse à la forêt d'Arden, de l'Irlande à la Méditerranée, sert aussi à dessiner un paysage intérieur pour figurer une sorte de topographie des humeurs, où les idiosyncrasies locales ou nationales se trouvent subverties et rattachées à d'autres signifiants. Cette forme d'arbitraire correspond aussi à la liberté d'une écriture qui permet au dramaturge de jouer sur une palette très variée de sons et d'images, qu'il détache ou détourne de leur contexte pour les faire circuler librement à l'intérieur de ses pièces.

\*

Ainsi, la géographie de l'Europe shakespearienne reste souvent vague et enracinée dans le monde de l'imaginaire. Les indications de lieux que le dramaturge donne dans ses pièces, les allusions aux villes, aux nations, aux traditions, aux coutumes comme aux costumes, constituent autant de trompe-l'œil qui permettent à ces lieux doubles d'échapper à toute localisation *hic et nunc* en faveur d'une évasion vers un ailleurs improbable. Cela relève d'un effet d'anamorphose et d'un jeu de perspectives mais annonce aussi sans doute les rapides changements de décor du masque de cour.

Les cartes shakespearennes mêlent les noms réels et imaginaires tout en suggérant des itinéraires souterrains dont les traces matérielles se sont effacées et qui ne subsistent plus que dans la mémoire des hommes :

the quaint mazes in the wanton green  
For lack of tread are indistinguishable <sup>56</sup> ...

L'ancienne cérémonie catholique des Rogations était un moyen d'inscrire la topographie locale dans la mémoire des enfants de la paroisse. Ce qu'on appelait « beating of the bounds » consistait à battre les enfants près des bornes cadastrales afin qu'ils n'oublient jamais où elles étaient implantées <sup>57</sup>. Les cartes mentales font penser aux cartes secrètes qui retraçaient les itinéraires empruntés par les catholiques réfractaires et les Jésuites pour se rendre en Angleterre et qui devaient être mémorisées. Si, comme le pense Richard Wilson, Shakespeare était un sympathisant de la cause, on comprend qu'il ait tenu à maintenir le plus grand flou autour d'un certain nombre d'indications topographiques ou onomastiques.

Quoi qu'il en soit, ces palimpsestes géographiques, souvent liés à des échos, à des correspondances internes et à des jeux de mots, associaient les différentes représentations des lieux dans l'Antiquité, au Moyen Âge et à la Renaissance, au sein d'un ensemble de routes

ou de chemins qui ne menaient, semble-t-il, nulle part. Mais ils sont peu nombreux, ceux qui vagabonds, chevaliers, aventuriers, rebelles ou exilés, sont effectivement guidés par des cartes. Celles-ci restent du domaine de la fantaisie. Elles nous conduisent vers de vastes territoires, des forêts mystérieuses peuplées de fées, de sorcières, d'ours affamés, de riches héritières à la toison d'or ou porteuses de mouchoirs enchantés, montre à quel point l'histoire et la fable avaient encore partie liée, l'imaginaire du lieu restant indissociable de la topographie du temps.

### Notes de bas de page numériques:

- 1 Selon l'O.E.D., la première utilisation du terme remonterait à 1542 (Nicholas Udall parlant de Strabon).
- 2 William Shakespeare, *The Tempest*, éd. Virginia Mason Vaughan et Alden T. Vaughan, coll. The Arden Shakespeare, Walton-On-Thames, Thomas Nelson & Sons, 1999, iv.i.151.
- 3 William Shakespeare, *Henry v*, éd. Gary Taylor, coll. The Oxford Shakespeare, Oxford, OUP, 1984, v. 11-25.
- 4 William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, éd. Peter Holland, coll. World's Classics, Oxford, OUP, 1995, v.i.12-17.
- 5 « A World Elsewhere : Shakespeare's Sense of an Exit », *Proceedings of the British Academy*, 117, Londres, The British Academy, 2002, p. 173.
- 6 *La géographie de la Renaissance*, Paris, 1986, p. 225.
- 7 William Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona*, éd. Clifford Leech, coll. The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1969, i.i.71.
- 8 William Shakespeare, *The Winter's Tale*, éd. J. H. P. Pafford, coll. The Arden Shakespeare (1963), Londres, Methuen, 1973, iii.iii.
- 9 Stephen Orgel voit là « one of the two touchstones of theatrical perversity », car, à ses yeux, « the Bohemian sea-coast [...] is not an error, but one of the elements stamping the play as a moral fab—like the title itself, it removes the action from the world of literal geographical space as it is removed from historical time ». William Shakespeare, *The Winter's Tale*, coll. World's Classics, Oxford, OUP, 1996, p. 37.
- 10 William Shakespeare, *Othello*, éd. E. A. J. Honigmann, coll. The Arden Shakespeare, Walton-On-Thames, Thomas Nelson & Sons, 1997, i.iii.145-6
- 11 William Shakespeare, *King Lear*, éd. R. A. Foakes, coll. The Arden Shakespeare, Walton-On-Thames, Thomas Nelson & Sons, 1997, i.i.115-17.
- 12 *Op.cit.*, v. 25.
- 13 Wilson, art. cit., p. 170.
- 14 Voir Sherman Hawkins, « The Two Worlds of Shakespearean Comedy », *Shakespeare Studies* (1967), p. 63-80.
- 15 William Shakespeare, *The Comedy of Errors*, éd. R. A. Foakes, coll. The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1962, iii.ii.90-137.
- 16 William Shakespeare, *Hamlet*, éd. Harold Jenkins, coll. The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1982, iii.ii.115.
- 17 « Broken English and Broken Irish : Nation, Language, and the Optic of Power in Shakespeare's Histories », *Shakespeare Quarterly*, 45 (printemps 1994), p. 23-4.

18 Voir l'illustration ci-contre.

19 William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, éd. Giorgio Melchiori coll. The Arden Shakespeare, Walton-On-Thames, Thomas Nelson & Sons, 2000, i.iii.66.

20 Kim Hall, *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*, Cornell University Press, 1995, p. 187.

21 Voir Margo Hendricks, « 'Obscured by dreams': Race, Empire, and Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* », *Shakespeare Quarterly*, 47 (Printemps 1996), p. 37-60 : « Like Athens, India is an actual geographic place and, like fairyland, it is still figured as a place of the imagination », p. 52.

22 William Shakespeare, *Twelfth Night*, éd. Roger Warren et Stanley Wells, coll. World's Classics, Oxford, OUP, 1995, iii.ii.73-4.

23 William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, éd. Ann Thompson, coll. The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, CUP, 1984, i.ii.71.

24 *Historie of the World* (1601). Voir *Othello*, *op. cit.*, p. 5.

25 *Op. cit.*, v.ii.350-54.

26 William Shakespeare, *King Richard II*, éd. Charles R. Forker, coll. The Arden Shakespeare, Walton-On-Thames, Thomas Nelson & Sons, 2002, ii.i.40-64.

27 Neill, *op. cit.*, p.14.

28 *Discoveries* (1630).

29 William Shakespeare, *1 King Henry IV*, éd. A. R. Humphreys, coll. The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, (1960), 1985, iii.i.66-135.

30 *Op. cit.*, i.i.44.

31 William Shakespeare, *1 King Henry VI*, éd. Andrew S. Cairncross, coll. The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, (1962), 1981, v.v.103-8.

32 William Shakespeare, *2 King Henry VI*, éd. Andrew S. Cairncross, coll. The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1962, v.i.

33 William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, éd. Jay Halio, coll. World's Classics, Oxford, OUP, 1994, iii.ii.240-1.

34 *Op. cit.*, iii.v.13-15.

35 William Shakespeare, *As You Like It*, éd. Agnes Latham, coll. The Arden Shakespeare, Londres, Methuen, 1975, i.i.113-19.

36 Voir Anne Barton, « Parks and Ardens » in *Essays Mainly Shakespearean*, Cambridge, CUP, 1994, p. 356.

37 Wilson, art. cit., p. 179.

38 Voir sur ce point Harry Levin, « Shakespeare's Italians » in Michele Marrapodi, A. J. Hoenslaars, Marcello Cappuzzo et L. Falzon Santucci (éds.), *Shakespeare's Italy. Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*, Manchester, MUP, (1993), 1997, p. 24. Voir aussi A. P. Riemer, *Antic Fables. Patterns of Evasion in Shakespeare's Comedies*, Manchester, MUP, 1980 : « The Bohemian countryside is a world of radical improbabilities », p. 85.

39 Levin, *op. cit.*, p. 22.

40 Selon A. P. Riemer, *op. cit.*, p. 97-8, « Illyria is preposterous – not because it cannot be found on a map or in a history-book, or because it is impossible to conceive of a society seemingly so substantial yet possessing no recognizable structure or solidity, but because the characters, their problems and their conflicts become increasingly more remote from the emotional lives and responses of ordinary mankind ».

41 *Op. cit.*, p. 9.

42 Leah S. Marcus, *Puzzling Shakespeare. Local Reading and Its Discontents*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 160, 161.

43 Murray J. Levith, *Shakespeare's Italian Settings and Plays*, Londres, Macmillan, 1989, p. 11. Voir aussi A. P. Riemer, *op. cit.*, p. 65, où le paysage des comédies shakespeariennes est analysé en termes d'« Ideal Landscapes » : « The distortions and the rearrangement of everyday reality in most of the comedies represent artistic necessity – the discovery of an ideal landscape in which playfully ambivalent concerns find a proper and comfortable environment. »

44 *Op. cit.*, p. 301.

45 *Op. cit.*, p. 44, 54.

46 Dymrna Callaghan, « Irish Memories in *The Tempest* » in *Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Londres, Routledge, 2000, p. 97-138.

47 « Shakespeare's Mediterranean *Measure for Measure* » in *Shakespeare and the Mediterranean. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association. World Congress, Valencia, 2001*, éd. Tom Clayton, Susan Brock, Vicente Forès, Newark, University of Delaware Press, 2004, p.250-58.

48 *Op. cit.*, p. 507.

49 *Op. cit.*, p. 27.

50 *Op.cit.*, iv.ii.65, 93-4.

51 *Op.cit.*, iii.iii.456-9.

52 *Op.cit.*, iii.iii.6.

53 *Op. cit.*, p. 79 (note 6).

54 *Op. cit.*, iii.i.119.

55 Deryl W. Parker, « Jacobean Muscovites : Winter, Tyranny, and Knowledge in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Quarterly*, 46 (automne 1995), p. 335.

56 *A Midsummer Night's Dream*, ii.i.99-100.

57 Voir sur ce point François Laroque, *Shakespeare's Festive World. Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*, Cambridge, CUP, (1991), 1993, p. 13. Voir aussi Richard Marienstras, « La fête des Rogations et l'importance des limites à l'époque élisabéthaine » in *L'Europe de la Renaissance. Cultures et civilisations. Mélanges offerts à Marie-Thérèse Jones-Davies*, Paris, Jean Touzot, 1988, p. 109-26.

### Documents annexes / fac simile

Il y a 1 document / fac simile annexé à cet article.

- Laroque 2004  
docannexe/fichier/872/Laroque2004.pdf

### Quelques mots à propos de : François LAROQUE

François LAROQUE est professeur de littérature anglaise à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. Il est responsable d'une édition en deux volumes de pièces du théâtre anglais des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles à paraître dans la collection de la Pléiade. Il a par ailleurs créé en 1996

l'Équipe de recherches IRIS (Imaginaire, Représentations, Idéologies, Société dans l'Angleterre des XVIe et XVIIe siècles), qu'il dirige actuellement à l'Institut du Monde Anglophone. Il a notamment publié *Shakespeare et la fête* (PUF, 1988) et *Shakespeare comme il vous plaira* (Gallimard, Découvertes, 1991), ouvrages traduits en anglais et régulièrement réédités. Il a également publié des actes de colloque et de nombreux articles sur Shakespeare et ses contemporains.

Université de Paris-III

**Pour citer cet article :**

François Laroque, «Shakespeare et la géographie imaginaire de l'Europe» , *Shakespeare et l'Europe de la Renaissance*. Edité par Yves Peyré et Pierre Kapitaniak, 2005, p. 151-171.

URL: <http://www.societefrancaishakespeare.org/document.php?id=751>

(Consulté le 14 octobre 2007)



© Propriété intellectuelle de l'auteur. Tous droits réservés.

Site propulsé par 

Hebergé par le CRI - Université Paris 10 - Nanterre

Lodel (accès réservé)