

Écho ou les dangers de la voix dans la littérature élisabéthaine

Cécile Mauré

▶ **To cite this version:**

Cécile Mauré. Écho ou les dangers de la voix dans la littérature élisabéthaine. Savoirs en Prisme, 2016, Les espaces du malentendu, 5, pp.101-120. 10.34929/sep.vi5.127 . hal-03179701

HAL Id: hal-03179701
https://hal.univ-reims.fr/hal-03179701

Submitted on 24 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Écho ou les dangers de la voix dans la littérature élisabéthaine

Cécile Mauré
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299
cecile.maure@univ-reims.fr

Résumé. S'il est un mythe fondé sur un malentendu, c'est bien celui d'Écho et de Narcisse. En effet, leur histoire commence par un quiproquo sonore et verbal qui entraîne la nymphe vers son destin tragique (cf. Ovide, *Les Métamorphoses*, III). Ce mythe est fondamental car, au-delà de la fable, il pose le rapport du même et de l'autre, du fonctionnement de la communication et de son dévoiement. Il montre comment de la répétition peut se créer la déformation et de cet écart naître un autre sens. Ce mythe pose également la question de ce que l'on croit entendre (illusion sonore) et de la véritable altération du son et des mots dans la Nature qui vient d'un jeu entre la proximité et la distance. Nous étudierons comment la littérature notamment au XVI[e] siècle a exploité ce phénomène sonore naturel pour en faire un procédé littéraire très apprécié dans la pastorale mais aussi dans la tragédie, comme nous le verrons dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare, pièce de la répétition, du chuchotement et des méprises ainsi que dans d'autres de ses pièces ou poèmes qui explorent les méandres de la voix et le brouillage des signes (*Titus Adronicus, Venus and Adonis*…).
Mots clés : Écho ; Duplicité ; Tragédie ; Voix ; Illusion

Abstract. If there is one myth which is founded on misunderstanding, it is that of Echo and Narcissus. Indeed their story starts with an acoustic and verbal *quid pro quo* which will lead the nymph to her tragic fate (See Ovid, The Metamorphoses, III). This myth is fundamental because beyond the fable, it arouses the question of the relationship between the notions of sameness and otherness and the way communication and its distortion work. It also shows how repetitions can generate alteration of form which consequently creates a new meaning. Besides this myth draws attention to what we believe we have heard (auditory illusion) and the real alteration of sounds and words in nature which comes from a play between proximity and distance. We will study how the sixteenth century English literature used this natural acoustic phenomenon and turned it into a literary device highly appreciated in both pastoral poetry and tragedy, as shown in Romeo and Juliet – the

prime play of repetitions, whispers and misunderstandings – or in other plays by Shakespeare which explore the meanderings of the voice and the blurring of signs.
Keywords: Echo; Duplicity; Tragedy; Voice; Illusion

Si un mythe devait représenter le malentendu, ce serait sans nul doute celui d'Écho dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (livre III, 339-510)[1]. En effet, son histoire est fondée sur une série d'équivoques qui mènent la nymphe à son destin tragique. Écho, pour rappeler son histoire, voit d'abord son discours s'abréger. En effet, dans la première partie du récit qui est moins connue, Écho, volubile, retient Junon par de longs entretiens afin qu'elle ne s'aperçoive pas des adultères de Jupiter. Trompée par la duplicité d'Écho, Junon, pour la punir, prive cette dernière de l'usage de la parole, la condamnant à ne plus répéter que la fin des sons émis. Puis, Écho rencontre Narcisse. À sa vue, son cœur s'embrase mais ne pouvant se manifester, elle ne peut que guetter une de ses paroles pour lui répondre. Narcisse, séparé de ses compagnons de chasse, les appelle :

dixerat : « *Ecquis adest* ? » et « *adest* » *responderat Echo.*
Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis,
uoce « *Veni* » magna *clamat* : *uocat illa uocantem.*
Respicit et rursus nullo ueniente : « Quid » *inquit*
« Me *fugis* ? » et *totidem, quot dixit, uerba recepit.*
Perstat et alternae deceptus imagine uocis :
« Huc *coeamus* » ait, *nullique libentius umquam*
responsura sono « coeamus » rettulit Echo ;
et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
ibat, ut iniceret sperato bracchia collo ;
ille fugit fugiensque : « manus conplexibus aufer !
Ante » ait « emoriar, quam sit tibi copia nostri » ;
rettulit illa nihil nisi « sit tibi copia nostri ! »
Spreta latet siluis pudibundaque frondibus ora
protegit et solis ex illo uiuit in antris ;

« Y a t-il quelqu'un près de moi ? » « Moi » répondit Écho. Plein de stupeur, il promène de tous côtés ses regards. « Viens ! » crie t-il à pleine voix; à son appel elle répond par un appel. Il se retourne et, ne voyant venir personne : « Pourquoi, dit-il, me fuis-tu ? » Il recueille autant de paroles qu'il en a prononcées. Il insiste et, abusé par la voix qui semble alterner avec la sienne : « Ici! reprend-il, réunissons-nous ! » Il n'y avait pas de mot auquel Écho pût répondre avec plus de plaisir : « Unissons-nous ! » répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré. Narcisse fuit et, tout en fuyant : « Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il ; plutôt mourir que de m'abandon-

1 Ovide (III. 380-390) : 117-123, trad. Georges Lafaye.

> ner à toi ! » Elle ne répéta que ces paroles : « m'abandonner à toi ! » Méprisée, elle se cache dans les forêts; elle abrite sous la feuillée son visage accablé de honte (…)[2]

Cachée dans la forêt, Écho répète les paroles de Narcisse et les utilise pour leur donner un nouveau sens. Ce faisant, elle offre l'illusion d'un dialogue. Dupé ou « abusé » (« deceptus ») par l'écho sonore[3], Narcisse croit entendre une autre voix. La répétition tronquée fait sens et donne à la question sa réponse. Écho reste également invisible, ce qui permet au procédé de fonctionner. De la même façon que Narcisse ne reconnaît pas son propre visage dans le reflet que lui tend l'eau, il ne reconnaît pas non plus ses propres mots. Trompé par son reflet sonore, il se laisse séduire par l'illusion. Par la distance et le décalage dans le temps et l'espace, les mots arrivent fractionnés et créent un nouveau sens, plus amoureux (« réunissons-nous ! » / « unissons-nous », « *Huc coeamus* » / « *coeamus* » /). Il ne s'agit plus d'un appel mais d'une invitation. Et c'est sur ce malentendu qu'Écho surgit. N'aimant que lui-même, Narcisse refuse son étreinte. La répétition ici est fatale et tragique, condamnant Écho à disparaître. De chagrin, son corps se décompose et devient pierre. Seule sa voix se fait encore entendre.

Ce mythe offre aux hommes de lettres et aux peintres de nombreuses possibilités car il permet de jouer à la fois avec le phénomène acoustique, le personnage mythologique et le procédé littéraire. Cela permet de dédoubler l'espace qu'il soit physique ou métaphorique, de féconder la langue et de favoriser ainsi la création littéraire. Cet article se propose d'étudier dans un premier temps la duplicité de la langue d'Écho. Les mots, répétés et différés dans le temps et la distance, prennent un autre sens et sont sujets à diverses interprétations, faisant surgir « des espaces du malentendu ». Dangereuse car peu fiable, la voix d'Écho brouille les signes et entraîne le personnage sur de fausses pistes. Elle bouleverse les codes sociaux et désorganise l'espace. Elle est capable de renverser un moment tragique en un moment comique. Ambivalente, Écho se lamente mais se moque aussi. Les auteurs s'inspirent du phénomène acoustique pour jouer avec l'illusion sonore et créer l'impression d'un second interlocuteur. C'est ce que nous verrons plus particulièrement dans la deuxième partie où Écho tend au personnage son « miroir sonore ». Fréquemment utilisée dans la littérature pastorale, elle accompagne le personnage dans sa mélancolie, écoute sa complainte mais le renvoie aussi à ses propres doutes et interrogations. Shakespeare, nous le verrons dans une troisième partie, joue avec toutes les facettes d'Écho. Il utilise la figure mythologique qu'il associe au phénomène acoustique mais aussi au procédé rhétorique et poétique et se sert de cette figure pour déstructurer le langage, l'espace et augmenter l'instabilité des signes.

2 *Ibid. :* 118-119.

3 Dans le quatrième livre de *De la Nature*, Lucrèce dit de l'écho qu'il est « trompeur ». Il est une illusion de la perception qui trouble les jugements de notre esprit. Au même titre que les miroirs ou les bassins d'eaux, il est un « simulacre ».

La voix d'Écho est tout d'abord une voix dont il faut se méfier. C'est ce que nous dit la première partie du récit d'Ovide qui a été interprétée et moralisée dans ce sens. Dans *The Fable of Ovid treting of Narcissus* (1560), Thomas Howell transpose l'histoire d'Écho et de Junon en une lecture allégorique dans laquelle Écho représente les flatteurs qui courtisent les grands hommes, répétant leurs paroles et répondant au compliment par le compliment. Cette lecture du mythe rappelle celle de *L'Ovide Moralisé* (1316-28), œuvre traduite en anglais par William Caxton en 1480, qui souligne la duplicité d'Écho, qui, par sa « langue affilée » déçut Junon. Cette partie est moralisée et donne lieu à un développement sur l'hypocrisie. Junon représente « le Monde » : omniprésente, elle surveille les hommes et les punit lorsqu'ils commettent une faute. Les hommes sont classés dans deux catégories : ceux qui ne perpètrent aucun méfait afin de ne pas perdre leur réputation et ceux qui usent de leur « bon renom » pour dissimuler des actes méprisables. Écho illustre le dernier cas puisqu'elle « recèle » les amours illégitimes de Jupiter sous « une fausse couverture ». L'auteur insiste sur la duplicité du langage et les apparences trompeuses, mettant les hommes en garde contre les êtres « plain de guile » et de « renardie »[4]. Dans l'*Ovidius Moralizatus*, version moralisée d'Ovide écrite une dizaine d'années plus tard, Pierre Bersuire reprend clairement cette interprétation, voyant en Écho la représentation allégorique des flatteurs (« adulatores ») :

> *Dic quod echo significat adulatores qui & montes id est praelatos : silvas id est religiosos : flumina id est seculares & delicatos frequentant & circa ipsos resonant & clamant. Si enim contingant aliquid ab aliquo dici statim solent ad verba ipsius respondere : & verbum eius tanquam benedictum replicare…*
> Dis qu'Écho signifie les adulateurs qui fréquentent les montagnes, c'est-à-dire les prélats, les forêts c'est-à-dire les religieux, les fleuves c'est-à-dire les séculiers et les favoris, et autour d'eux font de l'agitation et du bruit. Si en effet par hasard ils entendent dire quelque chose à quelqu'un aussitôt ils ont l'habitude de répondre à ces mêmes paroles, et de répéter ses mots comme s'ils étaient bénis…[5]

De la fable, Thomas Howell retient d'Écho sa langue bavarde (« the caulyng nimphe », « the dobbeler of skreeche », « the blabbe »)[6]. Elle joue le rôle d'une entremetteuse ou d'une « maquerelle », pour reprendre le terme qu'utilise Barthélemy Aneau dans le troisième livre des *Métamorphoses* d'Ovide (1556)[7]. Cette nymphe « bavarde », qui « jacasse » (« babling », « tatling ») est une « fille de mauvaise vie, lubrique et obscène » (« the lewd behaviour of a bawd ») pour

4 *L'Ovide Moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle*, éd. Cornelis de Boer, tome I (livres I-III).
5 Traduction de Véronique Gély-Ghedira, 2000: 311.
6 Thomas Howell, *The Fable of Ovid treting of Narcissus, translated out of latin into Englysh Mytre, with a moral ther unto, very pleasante to rede*, Londres, Thomas Hackette, 1560. [STC (2e éd.) 18970]. Trad. « la nymphe qui appelle/ l'appelante », « celle qui double les cris », « la bavarde ».
7 « Maquerelles sont grandes jangleresses », Aneau : 228.

Arthur Golding dans sa traduction des *Métamorphoses* (1567). Dans sa préface, il condamne le désir, l'aveuglement des hommes et leur passion incontrôlable. Les mots « aveugle » (« blynd»), « désir» (« lust ») et « obscène» (« lewd ») sont constamment répétés. Gower attaque également Écho dans *Confession Amantis* (1390) et l'épisode lui permet de développer le thème de l'adultère (« Love-Brockerage Tale of Echo »). Ses paroles sont « fausses », « trompeuses et sournoises » (« untrewe », « slyhe »). Alexandre Neckham voyait déjà en Écho un danger: elle représentait, selon lui, « ceux qui sont trop enclins à parler, et même ceux qui veulent avoir le dernier mot, ces nobles triomphateurs » (« *quidam nimis proni ad loquendum, immo extrema locutione uti desiderant isti nobiles triumphatores* »)[8]. Dans *l'Ovidius Moralizatus*, Pierre Bersuire dit encore d'Écho qu'elle représente les « femmes querelleuses » :

> *Vel dic quod tales echo sunt quaedam litigiosae & brigosae mulieres vel etiam servitores queruli qui ultimum verbum semper volunt habere: & ad omnia quae dicuntur a maritis atque dominis respondere. Etsi ab eis repraehenduntur semper murmurant.*
>
> […] Ou alors dis que sont semblables à Écho ces femmes querelleuses ou encore les serviteurs criards qui veulent toujours avoir le dernier mot, et répondre à tout ce que dit leur mari ou leur maître. Et même s'ils sont réprimandés par eux ils continuent de murmurer[9].

Chaucer reprend cette idée dans *The Clerk's Tale* (*The Canterbury Tales*), en faisant d'Écho une anti-Griselda. Dans l'envoi, Chaucer demande aux hommes de ne pas tester la patience de leurs femmes et demande à ces dernières de ne pas rester silencieuses, de ne pas se laisser intimider par leurs maris : « Imitez l'écho qui ne garde pas le silence, mais répond toujours comme contre-taille » (« Folweth Echo, that holdeth no silence, / But evere answereth at the countretaille »)[10]. Écho est, chez Chaucer, celle qui parle et se rebelle. Cela annonce le personnage de Kate, dans *The Taming of the Shrew* (1594) de Shakespeare, qui, indisciplinée, donne l'image d'une femme dangereuse et incontrôlable. Kate se sert de sa langue comme d'une arme et s'exprime par l'injure, qui n'est autre qu'un débordement verbal. Sa langue est plusieurs fois qualifiée de querelleuse. Kate donne encore de la voix dans un duel verbal avec Petruchio qui, par sa forme, s'inspire des dialogues en écho, créant une situation comique et grivoise qui n'est pas sans rappeler les dialogues rabelaisiens :

8 Traduction de Véronique Gély-Ghedira, 2000 : 311.
9 *Ibid.*
10 Chaucer, *The Clerk's Tale* (fragment IV), dans *The Works of Geoffrey Chaucer*, éd. F. N. Robinson, Londres, OUP, 1957: 114. Traduction René Huchon, *Le Conte du Clerc* dans *Les Contes de Canterbury*, éd. Félix Alcan, Paris, 1908: v. 1189-1190.

Petruchio. (…) Should be! Should— buzz!	Petruchio. Baise donc comme il se doit.
Katharina. Well ta'en, and like a buzzard.	Katharina. Pas mal pour une buse, busard !
Petruchio. O, slow-winged turtle! Shall a buzzard take thee ?	Petruchio. O tourterelle à l'aile lente, un busard te prendra t-il ?
Katharina. Ay, for a turtle, as he takes a buzzard.	Katharina. Oui, pour une tourterelle, comme elle happe un bourdon.
Petruchio. Come, come, you wasp, I'th faith, you are too angry.	Petruchio. Allons, allons, ma guêpe, en vérité, vous vous fâchez trop fort.
Katharina. If I be waspish, best beware my sting.	Katharina. Si je suis une guêpe, gare à mon aiguillon.
Petruchio. My remedy is then, to pluck it out.	Petruchio. Le remède est aisé: il faut l'arracher !
Katharina. Ay, if the fool could find it where it lies.	Katharina. Oui, si le sot savait où il se trouve.
Petruchio. Who knows not where a wasp doth wear his sting? his tail.	Petruchio. Qui donc ignore où la guêpe porte son aiguillon… à la queue !
Katharina. In his tongue.	Katharina. À la langue !
Petruchio. Whose tongue?	Petruchio. La langue de qui ?
Katharina. Yours, if you talk of tales, and so farewell. [She turns to go]	Katharina. De vous dont les histoires n'ont ni queue ni tête. Adieu. [Elle fait le geste de partir]
Petruchio. What, with my tongue in your tail? Nay, come again.	Petruchio. Voyons, Cateau, revenez. (2.1.207-219)[11]

Le dialogue est fait de décalages, de jeux de mots et de sonorités (« tale »/ « tail », « be »/ « bee »), fondé sur des figures de répétitions comme le polyptote (« buzz »/ « buzzard », « waſp »/ « waſpish » ou plus haut dans le texte « moved », « movable », « remove »), l'anadiplose (« light », 204-205, « hear », 181-182) ou la concaténation (Petruchio répète le nom de Kate onze fois dans un même passage, 2.1.184-193). Les mots sont répétés d'une ligne à l'autre et détournés de leur sens pour en produire un nouveau, enchaînant les métaphores animales qui s'accumulent et créent un moment de farce. Ce dialogue discordant laisse place plus tard dans la pièce à un dialogue où la voix de Kate s'accorde à celle de Petruchio. Soumise, Kate répète et admet les propos de Petruchio (4.5.17-22) :

11 Traduction de Marcelle Sibon: 92-93.

Petruchio. I say it is the moon.	Petruchio. Je dis que c'est la lune.
Katharina. I know it is the moon.	Katharina. Je sais que c'est la lune.
Petruchio. Nay, then you lie: it is the blesséd sun.	Petruchio. Eh bien, tu en as menti : c'est le soleil béni.
Katharina. Then, God be blessed, it is the blesséd sun. But sun it is not, when you say it is not, And the moon changes even as your mind: What you will have it named, even that it is, And so it shall be so, for Katharine.	Katharina. Alors béni soit Dieu, c'est le soleil béni. Mais ce n'est plus le soleil quand vous dites que ce n'est pas lui, et la lune change pour peu que vous changiez d'idée : quel que soit le nom que vous lui donniez, ce nom est le sien et le sera toujours pour Catarina.[12]

La voix de Kate se confond avec celle de Petruchio et, apprivoisée, perd de sa hargne. L'ordre est de nouveau rétabli et la parole de nouveau contrôlée. La parole prolixe de Kate est dangereuse et doit être contenue car elle menace l'ordre d'une société qui cultive le secret, préférant une écriture double et énigmatique à une parole claire et volubile.

Écho possède cette parole volubile qui se joue des personnages. Dans *Les Thesmophories* d'Aristophane, elle est « Écho qui répète, moqueuse, ce qu'on dit ». Elle n'est autre qu'Euripide qui s'adresse au Parent en voix hors champ et qui, au lieu de le plaindre, l'exaspère par la répétition de ses propos :

> Le Parent. – La mort, malheureuse…
> Euripide. – La mort malheureuse.
> Le Parent. – Tu m'assommes, vieille, avec ton babil.
> Euripide. – Avec ton babil.
> Le Parent. – Par Zeus, tu m'ennuies à m'interrompre ; c'est par trop ?
> Euripide. – C'est par trop.
> Le Parent. – Mon bon, laisse-moi dire ma monodie, tu me feras plaisir. Finis.
> Euripide. – Finis.[13]

La répétition ridiculise le lamento et transforme ce moment tragique en un moment comique. Les élisabéthains ont retenu ce procédé comique, comme le montre une brève pièce anonyme intitulée *Narcissus*[14], jouée par des étudiants à Oxford (St John's College) lors de la fête des Rois en 1602. Ce spectacle rappelle les moralités médiévales et emprunte à la tradition populaire avec ses expressions licencieuses et grivoises. En douze scènes très courtes, la pièce offre une parodie du mythe de Narcisse et d'Écho : ses anachronismes et incongruités procurent de nombreux moments comiques. Incarnée par un personnage sur scène, Écho dit clairement son nom et se présente dans un monologue. Autonome, elle

12 *Ibid.* : 182-183.
13 Aristophane : 60-61.
14 Anonyme (1602) : *Narcissus – A Twelfe Night Merriment played by youths of the parish at the College of St John the Baptist in Oxford A.D. 1602*, éd. Margaret L. Lee (1903), Londres : D. Nutt : 16-17.

parle de son propre mythe, dialoguant avec le public avec une grande complicité. Écho rappelle qu'elle est traditionnellement une figure de la lamentation. De par son histoire, elle est très souvent, dans la littérature, liée au pathos et accompagne généralement les lamentations des personnages dans les élégies et les complaintes depuis l'Antiquité[15]. Elle dit qu'on la surnomme habituellement « Écho la Triste ou la Douloureuse » (« Echo the dolefull », « the sorrowful »). La fonction tragique d'Écho est immédiatement parodiée car à ces adjectifs sont associés, par un jeu de rimes et un parallélisme de construction, les expressions suivantes : capable « de pleurer un plein bol » (« weepe a bowlfull ») ou « une pleine brouette » (« weepe a barrowfull »)[16]. Écho tombe de son piédestal et est ainsi réduite avec humour à baquet d'eau ou à une brouette. Les rimes suivies, les allitérations et les répétitions reproduisent l'écho sonore et donnent à Écho une voix caractéristique. Les scènes qui suivent sont comiques, nourries de quiproquos et de malentendus, exposant des personnages dupés par Écho qui leur répond en voix hors champ. Séparés dans la forêt, les personnages cherchent à se retrouver et Écho répond à leurs appels mais au lieu de les aider, comme le veut la tradition pastorale, elle les insulte et renvoie leurs mots, ne gardant que les deux dernières syllabes, donnant à chaque fois à leurs mots un sens négatif. Les mots sont ainsi détournés, renvoyant le personnage à sa propre sottise. Les dialogues sont des joutes verbales qui mènent ensuite à une rixe entre l'acteur et un personnage fantôme (Écho), et cette absurdité rend la scène comique. Dorastus par exemple traite Écho de canaille (« rogue ») mais Écho lui renvoie de suite le mot « canaille »[17]. Ces moments amusants sont tempérés par d'autres plus dramatiques, comme la scène entre Narcisse et Écho, qui respecte la chronologie et le texte d'Ovide, scène dans laquelle Narcisse refuse l'amour d'Écho. Le dialogue est fidèle au texte ovidien, cependant une pointe d'ironie se glisse cependant dans le dialogue lorsque Narcisse coupe court à la flatterie et dit à Écho : « je préférerai que tu me donnes de bons conseils pour sortir de ce labyrinthe » (« I had rather have your good counsell how to gett out of this laborinthe. »). Contrairement à la fonction qu'elle a habituellement dans les pièces pastorales élisabéthaines, Écho n'oriente pas Narcisse dans cette forêt qui ressemble à un labyrinthe et n'aide pas par sa réponse : « trime y » (« Labour in't ») — cette expression rappelle une (fausse) étymologie de labyrinthe courante à l'époque (« labor intres »). Le terme « labour » évoque le travail, l'effort et la difficulté. Le ton est délibérément ironique : Écho cherche plutôt à désorienter Narcisse et souhaite qu'il circule sans fin dans ce labyrinthe. Les scènes suivantes sont une série de quiproquos, Écho, prenant tantôt l'identité de Clinias, tantôt celle de Dorastus, ces personnages étant les amis de Narcisse. Elle répète leurs paroles et les renvoie dos à dos. Dorastus croit que Clinias le dupe et se moque de lui et Clinias pense inversement la même chose, ce qui les mène à la confrontation. La

15 Moschos, « Chant funèbre en l'honneur de Bion », dans *Bucoliques Grecs- Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, Divers*, trad. Ph. E. Legrand, Paris : Les Belles Lettres, 1967, tome 2 : 195-196.

16 Anonyme (1602): *Narcissus – A Twelfe Night Merriment played by youths of the parish at the College of St John the Baptist in Oxford A.D. 1602*, éd. Margaret L. Lee (1903), Londres : D. Nutt : 16-17.

17 *Ibid.* : 17-18.

pièce est irrésistiblement comique car elle est une succession de méprises et de malentendus tout en entretenant la connivence avec le spectateur.

Comme le montre cette pièce, le personnage d'Écho produit des signes peu fiables qui participent aussi bien à la désorganisation sociale qu'à la désorganisation spatiale. En effet, sa voix trompeuse brouille les pistes. Si le dialogue en écho a été utilisé dans la comédie, il l'a été aussi beaucoup dans les complaintes pastorales au moment où le personnage erre seul dans la nature et se lamente. Dans ces forêts, les personnages méditent et s'interrogent sur eux-mêmes, en quête d'une personne ou d'une chose toujours absente, désirée et inaccessible. L'écho répète leurs paroles et produit un miroir sonore. Les personnages extériorisent de cette manière leurs interrogations et leurs doutes. C'est le cas, par exemple, de Philisides, un berger amoureux qui dialogue avec Écho et met à jour sa souffrance dans *The Countess of Pembroke's Arcadia* de Sir Philip Sidney (livre II, égl. 2)[18] :

Philisides	Echo
Fair rocks, goodly rivers, sweet woods, when shall I see peace?	Peace.
Peace? What bars me my tongue? Who is it that comes me so nigh?	I.
Oh! I do know what guest I have met ; it is echo.	Tis echo
Philisides	Echo
Belles roches, agréables rivières, douces forêts, quand trouverais-je la paix ?	– Paix.
Paix ? Qu'est-ce qui coupe la parole ? Qui vient si près de moi ?	– Moi.
Oh ! Je sais quel haute j'ai rencontré ; c'est l'écho.	– C'est l'écho.[19]

Les adjectifs soulignent la bienveillance de la Nature (« fair », « goodly », « sweet ») et la compagnie d'Écho est accueillie avec plaisir. Celle-ci apparaît d'abord sous sa forme acoustique en raison de la répétition à l'identique du mot « peace » puis elle devient véritablement personnage par la réduction du mot « nigh » en pronom « I », qui se double d'une dépossession du langage de Philisides (« what bars me my tongue ? »). Au fil du dialogue, Philisides cherche à lire l'avenir dans les réponses d'Écho dont la parole se fait prophétique. Cette quête de sens qui s'exerce par l'entremise de la voix de la Nature rappelle les pratiques oraculaires antiques. Sidney s'inspire des poètes italiens qui popularisent le dialogue avec l'écho dans la pastorale. Il emprunte particulièrement la forme et la musicalité au *Pastor Fido*, la pièce de Guarini (1538-1612) — une pièce pastorale écrite entre 1580 et 1584, publiée à Venise en 1590 — qui est extrêmement populaire en Italie, en France et en Angleterre, publiée en italien par John Wolfe en 1591, puis en anglais par Thomas Creede pour Simon Waterson en 1602, sous le titre *Il Pastor Fido : or the faithfull Shepheard*). Dans ce dialogue (livre 2, égl. 2), Sidney joue précisément avec la résonance et donne à Écho sa « consistance sonore » : le mot « echo » accompagné de sa diminution « ho » emplit le début du dialogue d'échos qui constituent le personnage. Dans le premier vers, on

18 Sir Philip Sidney : 160-162.
19 Traduction de Véronique Gély-Ghedira, 2000: 280.

constate que le son de l'interjection « oh » se répercute dans le verbe « know » puis dans « echo », mot repris par Écho. Le son lui-même est répété quatre fois. L'écho rebondit ensuite de vers en vers. Ces répétitions et ces achoppements traduisent la pensée du locuteur, ses questions et ses doutes – un état d'esprit mélancolique qui oscille entre joie et tristesse. L'amour prend l'image d'une maladie mortelle (« a deadly disease ») et le locuteur cherche dans les réponses d'Écho le remède à ses maux. Mais la douleur (« pain ») ne rencontre qu'un espace creux et vide (« vain ») et la résonance accompagne cette vacuité. Les idées s'enchaînent logiquement par une série d'images: de la maladie d'amour à ses répercussions sur le corps puis du rapport de ses maux aux mots. Ces répétitions, qui prennent la forme d'anaphores et d'épiphores donnent à la plainte son caractère lancinant. L'écho double les plaintes et montre la sympathie de la Nature. L'ironie s'invite dans le dialogue où à la version idéalisée de la femme fait pendant une version moqueuse et cynique, égratignant la tradition « pétrarquiste ». Les déformations deviennent de plus en plus flagrantes et le système de répétitions se double d'un système d'oppositions. Écho, dont les paroles avaient jusqu'ici valeur d'oracle, devient un personnage moqueur et irrévérencieux (« false echo »). Elle n'est plus la confidente, douce et aimable, qui compatit d'autant mieux au sort du personnage qu'elle a vécu la même histoire. L'écart se creuse entre le locuteur et Écho et ce que dit Écho n'est plus la vérité mais le mensonge (« Tu mens faux écho » / « Thou li'st false echo »). Le dialogue se finit par une séparation brutale. Le locuteur est renvoyé à ses propres mots: « je pars en Enfer » (« to the hells I do go ») et Écho l'y pousse le personnage un peu plus vite en répétant « go » (« vas y »), ce qui donne, avec distance, un effet comique. La lamentation perd son pathos et le personnage est risible.

Reflet du personnage, l'écho traduit ses tourments et ses vicissitudes mais aussi ses contradictions. Ce dialogue en écho suggère, par ses répétitions multiples d'ordres stylistique, acoustique mais aussi sémantique, les tergiversations de l'âme. Créer un interlocuteur fictif permet d'extérioriser les pensées et les sentiments, de les exprimer avec des mots, des mots qui s'avèrent traîtres et qui par moments déconstruisent le lamento et en montrent les failles.

L'écho, dans la distance, dénature les mots et ne les renvoie pas toujours dans leur intégralité. Cette détérioration du son est reprise par la littérature, qui voit dans la déformation matière à création. Les madrigaux élisabéthains montrent comment ce tour de la nature devient un tour littéraire. John Wylbie (1574-1638) nous donne un exemple dans ce madrigal extrait de *The First Set of English Madrigals to 3.4.5. and 6. voices* (1598). Le personnage s'adresse à la nature mais ne trouve en elle aucun réconfort :

> *I allwaies beg, Yet never am releeved* :
> *I greeve, because my griefes are not beleved:*
> *I cry aloud in vaine, my voice out stretched,*
> *And get but this, mine Ecco cals me wretched*[20].

20 John Wylbie : 149.

Je ne cesse d'implorer mais je ne suis jamais soulagé :
Je pleure car personne ne croit en mes complaintes :
Je hurle en vain, ma voix portée au loin,
Et je n'obtiens que ceci, mon écho me crie « infortuné ».

La vacuité de son désespoir se manifeste dans la vacuité de sa voix. Son impuissance et sa douleur sont marquées par les achoppements et les ruptures de construction (« yet », « because…not », « but ») ainsi que les adverbes ou les expressions au sens négatif ou restrictif (« never » qui contrebalance « always », « in vaine », « get but this »). Les répétitions emplissent le texte du son /ai/ (« I » 3x, « my »/ « mine » 3x) ou du son /i (« releeved », « greeve », « beleved », « mee ») pour donner à l'expression de la douleur plus d'intensité. Le personnage perd sa voix, sa capacité à s'exprimer. Ses mots n'ont plus d'impact et sont déformés par l'écho. « Stretched » devient « wretched », un mot ambigu qui comprend à la fois la pitié et l'ironie. La Nature compatit à son sort et lui renvoie sa tristesse, « wretched » est alors compris dans le sens d' « infortuné », de « misérable » ou « pitoyable ». Ce mot peut être aussi compris de façon très différente : il réfère à la sottise de l'homme qui ne se rend pas compte de l'illusion, « wretched » prend alors le sens de « fou » ou d'« idiot ». La nature se moque alors de sa situation désespérée. Cet écho textuel est repris et amplifié par l'écho musical (puisqu'il s'agit d'un madrigal) imitant ainsi la voix de la Nature. L'écho musical est un procédé rencontré dans de nombreux spectacles élisabéthains et jacobéens comme dans *The Masque of Blackness* (1605), *The Masque of Beautie* (1608) de Ben Jonson ou *The Inner Temple Masque* de William Browne (1614). L'écho sert, dans ces masques, à recréer un environnement naturel et harmonieux[21].

L'écho n'est donc pas fiable et présente simultanément l'endroit et l'envers de la situation. Les poètes voient ainsi dans l'écho la possibilité de métamorphoser le langage et de jouer avec l'illusion. Ils reproduisent et utilisent cette déformation du son observée dans la Nature. Cette déformation devient source de création : les mots sont déviés et forment de nouveaux mots. Le sens n'est plus fixé dans la répétition mais fluctue sans cesse.

Héritier de ces traditions littéraires, Shakespeare voit dans la figure mythologique et le procédé acoustique de nombreuses possibilités. Il y trouve l'occasion de multiplier les signes, de complexifier le texte et de créer des espaces du malentendu. D'Ovide, il retient l'univers de la chasse et trouve principalement en Écho une figure du désordre qui participe aussi bien à la désorganisation de l'espace que du langage.

Dans *Titus Andronicus* (1592-1593)[22], par exemple, les bois où résonne l'écho deviennent un labyrinthe aux recoins sombres, profitant aux meurtriers qui dissimulent leurs crimes (2.1.115-117). Le palais est comparé à la demeure de la Renommée où les rumeurs et les bruits circulent. La prolifération mal-

21 La technique des échos est également utilisée par la suite par Purcell dans ses opéras au XVII[e] siècle (*Didon et Énée*). Sur les échos musicaux, lire les travaux de Claire Bardelmann cités dans la bibliographie.

22 Shakespeare : 125-152.

saine des bruits et des rumeurs du palais s'oppose au silence terrifiant des bois et annonce, par ces détails, la problématique de la pièce. La voix, dans cette pièce, devient suspecte et dangereuse. C'est l'écho qui se fait entendre au début de cette pièce venant du retentissement des cors de chasse et du bruit des meutes qui patientent. L'écho est déjà une note discordante dans un tableau harmonieux qui est celui d'un lendemain d'hyménée (2.1.1-15). L'écho réapparaît dans la scène suivante et assure la continuité d'une scène à l'autre ; le son est présent mais se fait plus lointain, rappelant qu'au moment où Tamora et Aaron s'entretiennent, une chasse a lieu à un autre endroit de la forêt. Les amants se retrouvent et profitent de cet instant, exposant au spectateur leur liaison mais se cachant des autres acteurs derrière les buissons où ils peuvent comploter à l'abri des regards. Tamora décrit la nature autour d'elle et en fait un tableau typiquement pastoral, idyllique, qui présente pourtant des taches d'ombre : la mélancolie d'Aaron, la présence du serpent, par exemple, qui dort, lové sous l'arbre et l'écho dissonant :

> *Tamora*
> *My lovely Aaron, wherefore looks't thou sad*
> *When everything doth make a gleeful boast?*
> *The birds chant melody on every bush,*
> *The snake lies rollèd in the cheerful sun,*
> *The green leaves quiver with the cooling wind*
> *And make a chequered shadow on the ground.*
> *Under their sweet shade, Aaron, let us sit,*
> *And whilst the babbling echo mocks the hounds,*
> *Replying shrilly to the well-tuned horns,*
> *As of a double-hunt were heard at once,*
> *Let us sit down and mark their yellowing noise* […] (2.3.10-20)

> Tamora
> Mon aimable Aaron, pourquoi as-tu l'air si morne, quand toute chose est d'une provocante gaieté ? Les oiseaux chantent une mélodie sur chaque buisson ; le serpent enroulé dort au riant soleil ; les feuilles vertes frissonnent au vent frais et font une ombre bigarrée sur le sol. Sous ce doux ombrage asseyons-nous, Aaron ; et tandis que l'écho bavard dépiste les chiens, répliquant en fausset aux cors harmonieux, comme si une double chasse se faisait entendre à la fois, asseyons-nous et écoutons les bruyants jappements.[23]

L'écho désaccorde la musique de la meute, l'adverbe « en fausset » ou « strident » (« shrilly ») s'opposant à l'adjectif « harmonieux » ou « bien-accordés » (« well-tuned »). Il se voit qualifié de « bavard » (« babbling »), adjectif qui a également un sens négatif et qui, depuis la traduction des *Métamorphoses* de Golding, se voit très fréquemment associé à Écho ou à l'écho ainsi que le verbe

23 Shakespeare, *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, trad. fr. François-Victor Hugo (1965), Paris : Flammarion: 52.

« mock » (« railler », « imiter »), forme imagée pour exprimer une parole prolixe et trompeuse. L'expression qu'utilise Golding, « une nymphe bavarde » (« a babling Nymph »), devient chez Shakespeare « l'écho bavard » (« the babbling echo »), moyennant le déplacement de l'adjectif du mythe au phénomène acoustique. Derrière cet écho bavard transparaît encore Écho, la figure mythologique, ce qui permet de personnifier l'écho et de rappeler subtilement la moralisation. L'écho donne l'impression qu'une double chasse se fait entendre, créant une analogie entre la terre et le ciel. Les cris des chiens, multiples et incessants, saturent l'air et emplissent l'univers, idée que Shakespeare utilise dans *Venus and Adonis*, poème écrit à la même période et que nous étudierons ensuite. L'écho est ici l'élément discordant qui, en se mêlant au chant accordé de la meute, s'intègre dans un ensemble qui reste harmonieux, Tamora comparant cette musique à une douce berceuse (2.3.25-29). L'image de la nourrice et de l'enfant sonne pourtant faux : Tamora trompe Saturninus avec le More, un personnage venu d'ailleurs, mystérieux — thème qui sera développé dans *Othello* — et de leur union naîtra un bâtard, signe d'infidélité et de discorde (4.2). La nourrice devient une commère dont il faut taire la langue bavarde (« une bavarde commère ayant la langue si longue »/ « a long-tongued, babbling gossip », 4.2.149)[24]. Aaron la poignarde ainsi que la sage-femme, faisant taire leurs voix à jamais. Le tableau idyllique que dépeint Tamora se change plus loin dans la scène en un *waste land* : le vallon est aride et désolé, les arbres dénudés et rabougris, seuls la chouette et le corbeau se font entendre (2.3.93-104). L'écho fait donc partie de ce monde déréglé, instable ; entendu à deux reprises au début de la pièce, il est un signe annonciateur du tragique. Sa présence est également ironique dans une pièce qui pose le problème du silence. La prolifération des sons reste stérile et illusoire et la musique, si elle semble mélodieuse, n'en est pas moins funeste.

L'écho bavard fait en quelque sorte écran, et étouffe la conversation de Tamora et d'Aaron qui conspirent à l'écart. L'écho sert le complot mais il présente aussi le risque de voir une rumeur se propager. Lorsque Bassanius et Lavinia surprennent le couple, ils menacent de tout révéler à Saturninus. Démétrius poignarde Bassanius qui, mort, ne peut plus parler ; avec Chiron, ils coupent la langue de Lavinia, l'empêchant de parler et de dire la vérité. La parole de la femme doit être mise sous clé, contrôlée car suspecte, comme nous l'avons vu dans *The Taming of the Shrew*. Cette pièce pose la question des signes et de leur lecture : troubles et peu fiables, ces signes se multiplient et contribuent à créer un monde tragique et opaque dans lequel les personnages perdent leurs repères, tâtonnant dans l'obscurité.

C'est ce même monde que décrit Shakespeare dans *Venus and Adonis* (1593)[25], un monde qui se présente de nouveau sous la forme d'un labyrinthe périlleux. Écho participe à la confusion de la chasse et multiplie les cris de la meute :

24 *Ibid.* : 83.
25 Shakespeare : 69-104.

For there his smell with others being mingled,
The hot-scent-snuffing hounds are driven to doubt,
Ceasing their clamorous cry till they have singled,
With much ado, the cold fault cleanly out.
Then do they spend their mouths. Echo replies,
As if another chase were in the skies. (691-696)

Car son odeur alors à d'autres se mêlant,
On voit les chauds limiers hésiter, reniflant ;
Tant qu'ils n'ont démêlé, à grand peine, sa trace,
Ils cessent leurs clameurs; puis l'aboi furibond
Recommence, et l'Écho de là-haut leur répond,
Comme s'il y avait au ciel une autre chasse.[26]

La prolifération de signes contradictoires déconcerte la meute, désordonne leurs sens : l'excès d'odeurs et de sons sature l'air et opacifie les signes. L'écho est ici personnifié mais la référence est vidée de son mythe. Écho n'exprime que la répétition, elle n'évoque pas la passion amoureuse ni la lamentation qu'elle incarne dans le poème d'Ovide et qui la suivent jusqu'à la Renaissance. Le nom d'Écho, même si la dimension mythologique est atténuée ou effacée, permet cependant de donner une forme poétique et imagée au sens plat et littéral de la répétition. Elle dédouble l'espace et donne l'impression qu'au même moment se déroulent deux chasses, comme dans *Titus Andronicus*. La multiplication et l'amplification des sons n'est pourtant qu'une illusion, (« babling echoes »). Ces réverbérations créent un labyrinthe sonore. Les échos réapparaissent un peu plus loin dans le texte et répercutent non plus les cris de la meute mais ceux de Vénus. Caractéristique de la complainte, et ceci depuis l'Antiquité, les échos, multiples, emplissent l'espace et comblent trompeusement la solitude. Ils propagent la plainte et lui donnent une dimension universelle qui n'a aucun fondement. Les cris de Vénus retentissent à l'infini dans le vide (829-834; 835-840). À force d'être répétés, les mots perdent leur sens et deviennent des vocalises. L'ironie commence à poindre (841-846) et la plainte de Vénus se voit peu à peu parodiée, devenant fastidieuse (« tedious ») et ennuyeuse. Les échos eux-mêmes sont dévoyés : ils ne répètent plus chacune de ses paroles avec compassion. Dépersonnalisés, ils répètent les paroles de Vénus sans conviction. Ces échos prennent une connotation négative et sont les signes annonciateurs d'une tragédie. La figure mythologique disparaît derrière l'écho sonore qui déjoue la tradition et présente une face moqueuse, un anti-Écho. Shakespeare inverse donc les rôles traditionnellement assignés à l'écho et à Écho, chargeant le premier de sens, vidant ou affaiblissant le second du sien et explore par sa réécriture de nouvelles configurations.

26 Shakespeare, *Venus and Adonis*, trad. fr. Maurice Castelain (1961). Paris : Les Belles Lettres : 62-63.

Dans *Romeo and Juliet* (1595)[27], Shakespeare envisage en revanche, et c'est ce qui le différencie une fois encore de ses contemporains, le silence d'Écho et le caractère dangereux de la parole dans un univers perverti qui préfère à la lumière l'ombre et la suspicion. Roméo et Juliette se déplacent dans un monde hostile, déchiré par la haine profonde que se vouent leurs familles. Le climat est, dès le début de la pièce, celui du soupçon : les personnages s'expriment en apartés ou ont des discussions d'alcôves, complotant ou se murmurant des secrets. Le danger est présent et Roméo est observé sans le savoir.

Dans la scène du balcon (2.2), c'est caché dans l'ombre qu'il s'adresse à Juliette et la voix joue alors un rôle important dans cette nuit obscure, où les ombres se meuvent, furtives et inquiétantes. Dans le jardin des Capulet, Roméo aperçoit Juliette à la fenêtre et écoute ses paroles sans se montrer. Juliette se parle à elle-même et ne cesse de répéter le nom de Roméo, ce nom qui les sépare (« Ô Roméo, Roméo ! Pourquoi es-tu Roméo ! »[28] / « O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo ? », 2.2.33). La voix de Roméo croise alors celle de Juliette, qui lui demande de décliner son identité (2.2.52-53). Roméo s'interdit de prononcer son nom et Juliette découvre son identité en reconnaissant le son de sa voix (2.2.58-60). Leur dialogue est de nouveau interrompu par du bruit et Juliette s'éclipse pour voir la nourrice. Les entrées et les sorties successives de Juliette accélèrent le rythme et accroissent l'intensité dramatique. Juliette revient au balcon et rappelle Roméo, qu'elle ne voit pas dans l'obscurité :

> *Hist, Romeo, hist* ! *O for a falc'ner's voice,*
> *To lure this tassel-gentle back again:*
> *Bondage is hoarse, and may not speak aloud,*
> *Else would I tear the cave where Echo lies,*
> *And make her airy tongue more hoarse than mine*
> *With repetition of my Romeo's name*. (2.2.158-163)

> Stt, Roméo, stt ! Oh, que n'ai-je la voix du fauconnier
> Pour rappeler à nouveau ce beau faucon pèlerin !
> Les captives sont enrouées et ne peuvent pas parler fort,
> Sinon j'ébranlerais la grotte ou Écho sommeille
> Et sa voix faite d'air, je la rendrais
> Plus enrouée encore que la mienne,
> Par la répétition de mes « Roméo » ![29]

Juliette baisse la voix pour ne pas éveiller les soupçons ; elle appelle Roméo en sifflant, comme le fait un fauconnier avec un faucon. Siffler permettait au fauconnier de chasser le gibier discrètement et c'est de cette discrétion qu'il s'agit pour Juliette. Roméo devient un faucon pèlerin, un oiseau noble et robuste qui convient à l'image d'un prince. Le thème de l'oiseau apparaît tôt dans la pièce et

27 Shakespeare : 69-104.
28 Shakespeare, *Roméo et Juliette, Macbeth*, trad. fr. Yves Bonnefoy (1968), Paris : Gallimard : 69.
29 *Ibid.* : 76.

symbolise la captivité (1.5.47). Juliette est sous le contrôle de son père et se sent comme une captive qui ne peut s'exprimer qu'à voix basse pour ne pas alarmer sa nourrice. La métaphore se file d'un personnage à l'autre : Roméo se réapproprie l'image du faucon qu'il redirige vers Juliette et adopte comme elle, le langage de la chasse. « My niësse » (2.2.167-8) désigne un jeune faucon qui n'a jamais volé et qui reste dans son nid. L'image correspond parfaitement à la situation dramatique : Juliette est perchée sur son balcon et ne peut en bouger. Confinée à l'intérieur, elle se trouve dans la maison de son père, soumise à son règlement et à ses décisions. Le mythe d'Écho apparaît dans ce contexte et Shakespeare maintient le lien qu'entretient le mythe avec la chasse. Il fait ici un contre-emploi du mythe : Écho doit se taire, elle n'est plus une commère qui se répand en paroles. Écho demeure dans sa grotte et n'intervient pas dans la relation amoureuse car si sa voix venait à répéter les dernières paroles de Juliette, elle présenterait un danger et trahirait les amants. Shakespeare se réfère clairement au poème d'Ovide et fait allusion à la nature aérienne d'Écho par la métonymie (« her airy tongue »), superposant à la figure mythologique celle de Juliette qui se tient juchée au balcon et dont la voix se fait douce et agréable, pareille à de la musique (« Quel doux son argentin, comme la plus tendre musique / A dans la nuit la voix de ma bien-aimée » / « silver-sweet sound lovers' tongues » 2.2.168-169). La voix de Juliette est perçue par Roméo comme une musique et non pas comme une voix rauque (« hoarse ») épuisée par la répétition. Le passage prend un sens mystique : Roméo croit entendre dans la voix de Juliette la voix de son âme : « Et c'est mon âme qui m'appelle ! » (« It is my soul that calls upon my name »). Sa voix et celle de Juliette ne font qu'une et elles symbolisent l'harmonie parfaite entre deux êtres. Cette harmonie se retrouve dans le texte même, qui reproduit les échos sonores avec de nombreuses répétitions (« hist », «Romeo », « hoarse », « name ») et d'allitérations en /s/ (« silver-sweet sound lovers' tongues, « softest music ») ainsi que des assonances en /i/ et /o / (« hist », « airy », « music », silver », « Romeo », « softest », « lovers », « hoarse ») qui donnent un rythme doux et musical. L'écho se traduit encore par la déformation du mot « ears » en « nyas » / « niësse », faisant d'Écho une présence palpable.

La voix se révèle dangereuse dans cet univers tragique ; la communication est sans cesse interrompue ou parasitée par des intermédiaires comme le frère Jean qui ne délivre pas le message à temps ou la nourrice qui parle trop. En questionnant le nom de Roméo, Juliette questionne le langage et sa valeur dans un monde où les mots sont pervertis, où les signes sont trompeurs. La scène 5 de l'acte 3 illustre cette perte de repères : Juliette confond les signes et croit entendre le rossignol — oiseau funeste qui rappelle le mythe de Philomèle — et non pas l'alouette et pense par conséquent qu'il fait encore nuit. Roméo dément et lui affirme qu'il s'agit de l'alouette et que le jour est proche, lui montrant les lueurs au loin. Juliette n'accepte pas cette réalité qui signifie la séparation avec Roméo qui n'est plus protégé par le manteau nocturne et déforme la réalité pour qu'elle s'accorde à son désir (« Cette lumière, là-bas ? Ce n'est pas le jour ! / Je le sais, moi. C'est quelque météore / Qu'exhala le soleil pourqu'il te serve » / « Your light is not daylight, I know it, I: / It is some meteor that

the sun exhaled to be to thee this night a torchbearer […] » (3.5.12-13), comme Kate dans *The Taming of the Shrew* qui admet que le soleil est la lune pour satisfaire le désir de Petruchio (4.5.16-22). L'idée est la même mais le traitement diffère. Roméo s'accorde à Juliette et admet qu'il ne fait pas encore jour et qu'il ne s'agit pas de l'alouette. Cette vision fausse et déformée des choses a un terme et se voit brutalement confrontée à la réalité tragique (3.5.26-30). En retirant à Roméo son nom dans la scène 2 de l'acte II, Juliette essaie encore de déformer le langage, de le modifier, dissociant l'être de son nom pour rendre son amour possible et faire qu'il corresponde à son désir et à son imaginaire (2.2.38-49). Ce passage éclaire d'une autre lumière la référence au mythe d'Écho et comme le souligne Margaret Jones-Davies, le nom de Roméo « dans la bouche d'Écho n'est qu'un *flatus vocis* »[30]. Il ne signifie plus rien, le nom est vidé de son sens et l'écho demeure stérile comme dans *Venus and Adonis*. Il faut cependant nuancer cette idée car la vision donnée n'est pas totalement négative et si, par moments, il est vrai que les voix de Roméo et de Juliette se croisent sans se rencontrer dans de faux dialogues, elles parviennent aussi à se rejoindre, à s'accorder pour créer des instants poétiques émouvants.

De l'histoire d'Écho et de Narcisse, les auteurs de la Renaissance ont retenu la méprise amoureuse et ont trouvé dans le dialogue en écho une source d'inspiration littéraire. La répétition des mots engendre des quiproquos et des malentendus qui entraînent une situation comique ou tragique. Les voix se croisent mais ne se répondent pas toujours, décalées dans le temps, fractionnées par l'espace. Dans la pastorale, l'écho, phénomène acoustique, se joue des bergers et leur donne l'illusion qu'ils ne sont pas seuls. Figure de la lamentation, à partir du poème d'Ovide, Écho accompagne leurs complaintes mais si cette tradition est suivie avec respect, les textes ne comportent pas moins des fissures et derrière le discours conventionnel pointent l'ironie, la parodie et la dérision. La répétition exaspère ou peut être mal comprise. Les mots répétés mais aussi altérés créent un autre sens qui fluctue, s'inverse et se renverse. Shakespeare a vu en Écho une figure utile, en particulier dans la tragédie, qui lui permet de désorganiser à la fois l'espace et le langage, de brouiller les signes et de dévoyer la communication. Il montre également comment la parole volubile doit être contenue et maîtrisée dans une société qui préfère le secret. Artifice au service de la poésie et du théâtre, Écho permet de dédoubler la personne, l'histoire, l'espace et le temps. Figure spéculaire, elle est le même et l'autre, l'identique et son contraire. Réversible et malléable, elle favorise par ses mots la création langagière et déjoue ainsi la punition de Junon.

30 Margaret Jones-Davies : 138.

Œuvres citées

Textes sources

Aneau, Barthélemy et Marot, Clément, (1556) : *Les trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide* (Lyon : Guillaume de Roville), Jean-Claude Moisan et Marie-Claude Malenfant (dir.) (1997). Paris : Honoré Champion.

Anonyme, (1602) : *Narcissus – A Twelfe Night Merriment played by youths of the parish at the College of St John the Baptist in Oxford A.D. 1602*, édité par Margaret L. Lee (1903), Londres : D. Nutt.

Anonyme (1317-1328) : *L'Ovide Moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle*, édité par Cornelis de Boer, tome I (livres I-III).

Aristophane : *Les Thesmophories*, in *Les Thesmophories- Les Grenouilles*, trad. Hilaire Van Daele, 1967 [1928]. Paris : Les Belles Lettres, tome IV.

Bersuire (Berchorius, Petrus), Pierre, (1509) : *Reductorium morale, Liber XV, cap. ii-xv, Ovidius Moralizatus naar de Parisje druk van 1509*, Utrecht : Het Instituut voor Laat Latin der Rijkuniversiteit (1962).

Chaucer, Geoffrey, *The Clerk's Tale (fragment IV)*, in *The Works of Geoffrey Chaucer*, éd. F. N. Robinson (1957). Londres : OUP, 101-114.

Gascoigne, George, (1575) : *The Glasse of Governement so entituled, bycause therein are handled aswell the rewardes for Vertues, as also the punishment for Vices* (Londres : Henry Middleton pour Christopher Barker), in *The Complete Works*, édité par John W. Cunliffe (1910), Hildesheim, New York : Georg Olms Verlag, vol. II : 1-90. [STC (2nde éd.) 11643]

Golding, Arthur, (1567), *The xv. Bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English meeter*, Londres : William Seres [STC (2nde éd.) 18956]

Gower, John, (c. 1390), *Confessio Amantis*, in *The English Works of John Gower*, éd. G.C. Macaulay, *The Early English Text Society*, extra series n° 81. Londres, New York, Toronto : OUP, vol. I (1969 (1900), livre I : 97-101 (*Narcisse*) et vol. II (1969 [1901]), livre V : 71-74 (*Écho*).

Guarini, Battista, (1602) : *Il pastor fido : or The faithfull shepheard. Translated out of Italian into English*, Londres : Thomas Creede pour Simon Waterson [STC (2nde éd.) 12415].

Howell, Thomas, (1560) *The Fable of Ovid treating of Narcissus,* Londres : J. Tisdale pour Thomas Hackette [STC (2nde éd.) 18970]

Lucrèce, *De La Nature*, trad. Alfred Ernout. Paris : Les Belles Lettres, 1964, tome III.

Moschos, « Chant funèbre en l'honneur de Bion », in *Bucoliques Grecs- Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, Divers*, tard. Ph. E. Legrand, Paris : Les Belles Lettres, 1967, tome 2 : 195-196.

Ovide, *Les Métamorphoses*, édité par Jean-Pierre Néraudau, trad. fr. Georges Lafaye. Paris : Gallimard, 1992, livre III. 339-510 : 117-123.

Shakespeare, William, (1594) : *The Taming of the Shrew*, collection *The World's Classics, The Oxford Shakespeare*, édité par H. J. Oliver (1982). Oxford : OUP. *La mégère apprivoisée*, trad. fr. Marcelle Sibon (1993), Paris : Flammarion.

Shakespeare, William, (1593) : *Titus Andronicus*, dans *The Complete Works*, édité par Stanley Wells et Gary Taylor (1988), *The Oxford Shakespeare.* Oxford : Clarendon Press.

Shakespeare, William (1593) : *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, trad. fr. François-Victor Hugo (1965), Paris : Flammarion.

Shakespeare, William, (1593) : *Venus and Adonis* dans *The Narrative Poems*, édité par Maurice Evans (1989), Londres : Penguin Books.

Shakespeare, William (1593) : *Venus and Adonis*, trad. fr. Maurice Castelain (1961), Paris : Les Belles Lettres.

Shakespeare, William (1593) : *Roméo et Juliette, Macbeth*, trad. fr. Yves Bonnefoy (1968), Paris : Gallimard.

Sidney, Philip (sir), *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, édité par Jean Robertson (1973), Oxford : Clarendon Press.

Wilbye, John, *Songbooks* (1500-1700), *The First Set of English Madrigals to 3.4.5. and 6.voices* (1598), in *An English Garner. Shorter Elizabethan Poems*, introduction A. H. Bullen, New York : E.P. Dutton and Co. (Londres, 1877-1890).

Études

Aebischer, Pascale, « *Yet I'll speak*. Silencing the female voice in *Titus Andronicus* and *Othello* », in *Shakespeare et la voix, Actes du congrès de 1999, Société Française Shakespeare*, textes réunis et présentés par Patricia Dorval, Paris, 1999, p. 27-46.

Bardelmann, Claire, *L'écho ou la métamorphose des sens*, mémoire de DEA dirigé par Georgie Durosoir, Université Paris IV-Sorbonne, 1996.

Bardelmann, Claire, *Musique et théâtre en Angleterre c. 1580-1642 — une convergence des arts à la Renaissance*, thèse dirigée par Georgie Durosoir, Université Paris IV-Sorbonne, 2000.

Berger, Anne-Emmanuelle, « The Latest Word from Echo », *New Literary History*, vol. 27, fasc. 4, 1996, p. 621-640.

Chiari-Lasserre, Sophie, *L'image du labyrinthe dans la culture et dans la littérature de la Renaissance anglaise : origines, diffusion, appropriations et interprétations*, thèse dirigée par Yves Peyré, Université Montpellier III – Paul Valéry, décembre 2003.

Coffin, Charlotte, « An Echo chamber for Narcissus : Mythological Rewritings in *Twelfth Night* », *Cahiers élisabéthains*, n° 66, automne 2004, p. 23-28.

Couton, Marie, « La voix de l'ombre : pastorale et mélancolie dans *l'Arcadie* de Sir Philip Sidney », *Études Epistémè*, n° 3, avril 2003, p. 97-107.

Forain, Guillaume, « Culture de cour et idéologie : de l'usage de la pastorale dans le masque *Pans Anniversarie* de Ben Jonson (1621) », *Études Epistémè*, n° 3, avril 2003, p. 124-155.

Gély-Ghedira, Véronique (2000), *La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne.* Paris : PUF, p. 311 .

Giavarini, Laurence, « Représentation pastorale et guérison mélancolique au tournant de la Renaissance : questions de poétique », *Études Épistémè*, n° 3, avril 2003, p. 1-27.

Hollander, John, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Los Angeles, Londres : University of California Press, Berkeley, 1981.

Iselin, Pierre, « Écho, ou la répétition dans *Twelfth Night* », in *Twelfth Night. Le Langage en Fête*, édité par Jean-Jacques Chardin, actes du colloque « Shakespeare » de Nancy (17-18 novembre 1995), Paris : Messene, 1996, p. 79-87.

Jones-Davies, Margaret, « La voix suspecte : des crocodiles et des hommes », in *Shakespeare et la voix, actes du congrès de 1999, Société Française Shakespeare*, textes réunis et présentés par Patricia Dorval (1999), Paris : 131-157.

Laroque, François (1997), *Histoire et secret à la Renaissance.* Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

Loewenstein, Joseph, *Responsive Readings – Versions of Echo in Pastoral, Epic and the Jonsonian Masque*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1984.

Peyré, Yves, *La voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris : CNRS Éditions, 1996.

Vienne-Guerrin, Nathalie « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », *Shakespeare et la voix, Actes du Congrès de 1999, Société Française Shakespeare*, textes réunis et présentés par Patricia Dorval, Paris, 1999, p. 193-205.