

La dette peut-elle être remboursée ? Shakespeare et le motif de la dette, du matériel au spirituel, vers les sources antiques insulaires.

Céline SAVATIER-LAHONDÈS

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II

IRHIM, UMR 5317 CNRS

Université de Stirling, Royaume Uni

celine.savatier-lahondes@stir.ac.uk

celine.lahondes1@etudiant.univ-clermont.fr

Résumé

L'étude qui suit traite du thème de la dette lié à William Shakespeare et à ses sources médiévales. Partant de l'aspect objectif, matériel, monétaire, il s'agit d'explorer différentes facettes du sujet et d'atteindre la sphère subjective, immatérielle, spirituelle afin de reconnaître une dette non encore acquittée et redonner voix à une culture qui ne fait qu'affleurer l'œuvre du grand maître mais qui y est pourtant bien présente : la culture dite « celte ». Les textes médiévaux s'affirment comme autant de liens entre l'Antiquité classique, la culture « celtique » et Shakespeare. Ils se font les relais, les seuls qui nous soient parvenus avec les sources archéologiques, pour trouver trace de cette culture enfouie. Le présent article évoque *Le Marchand de Venise* et deux de ses sources, le *Cursor Mundi*, poème northumbrien du XIV^e siècle (Fairfax MS 14, Bodleian Library) et la *Gesta Romanorum* (XIII^e siècle, Harl. MS 7333). Il visite aussi des motifs présents dans la matière arthurienne, qui permettent d'atteindre l'antiquité « celtique » examinée ici via *Le Roi Lear* et *Macbeth*. Il s'agit de déterminer quel type de dette l'auteur a contracté vis-à-vis de ses sources, et d'en établir la reconnaissance.

Summary

The following study deals with the debt theme linked to William Shakespeare and his medieval sources. Starting from the objective, material, monetary aspect, the aim is to explore various facets of the theme and reach the subjective, immaterial, spiritual sphere in order to acknowledge a debt that has not yet been settled and return its voice to a culture which merely shows on the surface of the text, but whose presence is undeniable: the so-called « Celtic » culture. The medieval texts assure a firm link between Classic Antiquity, the « Celtic » culture and Shakespeare. With archeological data, they are the only representatives from the past to have reached us and to enable an insight into this concealed culture. The present paper evokes *The Merchant of Venice* and two of its sources, the *Cursor Mundi*, a 14th-century Northumbrian poem (Fairfax MS 14, Bodleian Library) and the *Gesta Romanorum* (13th century, Harl. MS 7333). It also visits some of the motifs present in the Arthurian matter as a way to attain « Celtic » antiquity, itself examined here via *King Lear* and *Macbeth*. The point is to determine the type of debt the author contracted towards his sources, and to acknowledge it.

Mots-clés : dette, matériel, immatériel, bienfait, culture, « celte », source, Shakespeare, remboursement

Keywords: debt, material, immaterial, good deed, culture, « Celt », source, Shakespeare, repayment

Introduction

L'étude qui suit traite du thème de la dette lié à William Shakespeare et à ses sources médiévales. Partant de l'aspect objectif, matériel, monétaire, il s'agit d'atteindre la sphère subjective, immatérielle, spirituelle pour reconnaître une dette non encore acquittée et redonner voix à une culture qui ne fait qu'affleurer dans l'œuvre du grand maître mais qui y est pourtant bien présente : la culture dite « celte ». Les textes médiévaux s'invitent dans cette recherche comme autant de liens incontournables entre l'Antiquité classique, l'Antiquité celtique et Shakespeare. Les études médiévales connaissent bien l'origine dite celte de certaines matières, dont la geste arthurienne par exemple, ou bien encore les lais bretons en moyen anglais. Ainsi, les sources médiévales de Shakespeare peuvent-elles conduire, par certains aspects, à une matière plus ancienne. Elles nous permettent de nous adresser au passé préchrétien et préromain de la Bretagne insulaire, et de le faire resurgir. Le parti pris est de citer les auteurs classiques tels Sénèque ou Aristote dans l'élaboration de notre démonstration. Élément majeur de la formation des dramaturges de la Renaissance, l'antiquité classique permet ici une réflexion sur les multiples facettes liées au thème de la dette. Tout d'abord, un incontournable, *Le Marchand de Venise*¹, œuvre que l'on ne peut manquer d'aborder lorsque la notion de dette est en jeu. Deux de ses sources² datant des XIII^e et XIV^e siècles, la *Gesta Romanorum*³ et le *Cursor Mundi*⁴, viendront apporter un éclairage nécessaire sur l'idée de dette liée au péché. Puis, nous aborderons un concept que nous avons convenu d'appeler « dette immatérielle ». Il est lié à la notion de source d'une œuvre et à la dette contractée par un auteur vis-à-vis de ses sources. Ici s'illustre le sens 1b de l'*Oxford English Dictionary* : «

¹ W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, London, éd. John Drakakis, Arden Bloomsbury, 2010. Toutes les citations présentes dans cet article proviennent de cet ouvrage.

² Sources citées par G. BULLOUGH, éd., *Narrative and Dramatic Sources of William Shakespeare, Volume I, Early Comedies, Poems, Romeo and Juliet*, New York, Columbia University Press, 1957.

³ *The Early English Versions of the Gesta Romanorum*, formerly edited by Sir Frederic Madden for the Roxburghe Club and now re-edited from the MSS. in British Museum (Harl.7333 & Addit. 9066) and University Library, Cambridge (Kk. 1. 6), by Sidney J. H. Herrtage, published for The Early English Text Society by N. Trübner, London, 1879, p. 158-165. [En ligne]. Disponible sur <<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/GRom?rgn=main;view=fulltext>> (consulté le 28/10/16) ou en version PDF sur <<https://ia600202.us.archive.org/12/items/earlyenglishver03herrgoog/earlyenglishver03herrgoog.pdf>> (consulté le 28/10/16).

⁴ Bodleian Library, Fairfax MS.14, v. 21407-21565 [en ligne] Disponible sur <<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/AJT8128.0001.001/1:4.2.144?rgn=div3;submit=Go;subview=detail;type=simple;view=fulltext;q1=Constantine>> (consulté le 25 octobre 2016). *Curso Mundi (The Cursor o the World)*. A Northumbrian poem of the 14th century in four versions. Ed. by the Rev. Richard Morris, Published for the Early English Text Society by K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1874-93. Publication info. : Ann Arbor, Michigan : University of Michigan Library, 2006. Références disponibles sur <<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/AJT8128.0001.001/1:4.2.144?rgn=div3;view=toc;q1=Constantine>> (consulté le 25 octobre 2016).

something immaterial »⁵. Ceci conduira à l'examen de quelques exemples liés à la culture dite « celte », présents dans les textes médiévaux et chez Shakespeare. Il s'agit d'obtenir un aperçu inédit mais aussi de se rendre compte que cette culture intrinsèque à l'œuvre du dramaturge nécessite une exploration en profondeur pour donner lieu à sa résurgence.

La dette Chez Shakespeare : *Le Marchand de Venise* et deux de ses sources

Le thème de la dette est relativement souvent utilisé chez Shakespeare. Dans le *Roi Lear*⁶ et dans *Hamlet*⁷, par exemple, la thématique emprunte la voie de la dette filiale et se trouve être un pilier fondateur de l'intrigue. Pour Lear, le test d'amour (Acte I, scène 1) représente la juste rétribution que ses filles doivent à leur père. Le manquement de Cordélia, lorsqu'elle refuse de s'acquitter de cette dette, agit comme le déclencheur d'une partie de la trame tragique de la pièce. Lear renie sa fille, elle est exilée et épouse le roi de France. Il la perd et ne la retrouvera que pour la voir mourir. Hamlet, quant à lui, se voit torturé moralement par ce devoir filial qui consiste à venger son père, assassiné par son oncle Claudius. Acte I, scène 5, le spectre, esprit du roi défunt, avait exhorté Hamlet à le venger. À la fin de l'acte II, scène 2, le jeune homme conspu sa propre inertie, en appelle au devoir d'un fils envers son père, et finit par trouver le stratagème de la pièce, par lequel Claudius sera confondu. Le thème de la dette est bien une des bases de toute l'intrigue. Il est impossible, par manque de temps, d'explorer ici cet aspect plus en profondeur. La question de la dette filiale apparaît dans un grand nombre de pièces de Shakespeare, en prenant parfois différentes tournures. De plus, le thème de la dette telle qu'on la conçoit en premier lieu, c'est à dire sous son aspect financier, surgit de manière bien plus criante dans *Le Marchand de Venise*, avec le célèbre pacte de chair qui unit Antonio, le marchand, à Shylock, l'usurier juif.

Le Marchand de Venise

Antonio, accédant à la requête de son ami Bassanio, effectue un emprunt auprès de Shylock. L'argent a pour but de conquérir Portia une riche héritière. Antonio, sûr de sa capacité de remboursement car il attend un retour imminent de navires chargés de marchandises, accepte de signer le pacte proposé par Shylock. En cas de défaut de paiement au jour et à l'heure convenus, ce dernier se verra en droit de prélever une livre de chair là où bon lui semblera sur le corps d'Antonio :

If you repay me not on such a day,
In such place, such sum, or sums, as are
Expressed in the condition, let the forfeit
Be nominated for an equal pound
Of your fair flesh, to be cut off and taken

⁵ OED : « Debt: 1- "That which is owed or due, anything (as money, goods or service) which one person is under obligation to pay or render to another". 1a- "a sum of money or a material thing", 1b "a thing immaterial" ». Oxford English Dictionary, [En ligne]. Accès réservé : <<http://www.oed.com.ezproxy.stir.ac.uk/>>.

⁶ W. SHAKESPEARE, *King Lear*, éd. R.A. Foakes, London, Cengage, coll. « The Arden Shakespeare », 1997.

⁷ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, in *The Complete Works of William Shakespeare*, éd. W.J. Craig, London, Oxford University Press, 1949, p. 870-907.

In what part of your body pleaseth me⁸.

L'allitération en /f/ sonne comme la lame aiguisée du couteau pénétrant de plus en plus profond dans la chair. L'assonance en /e/ sur « fair flesh » insiste encore sur ce mouvement. Si l'argent permet d'acheter les corps (il doit aider Bassanio à gagner Portia), il conduit aussi au droit de les dépecer, dans le cas présent. Bien entendu, les navires attendus n'arrivent pas et Shylock se voit en juste position de réclamer son dû. On peut lire ici une représentation symbolique de l'extrémité à laquelle peut conduire la situation d'endettement. Dans notre contexte actuel de récession économique, la métaphore est parlante. Quel que soit le pays, Espagne, Etats-Unis ou Grèce, à la suite de la crise des « subprimes » notamment, une maison hypothéquée est saisie par les créanciers en cas de défaut de paiement, laissant les personnes démunies. La machine financière se montre froide et impitoyable.

Chez Shakespeare, cependant, rien n'est jamais univoque. La raison de la cruauté de Shylock trouve un éclairage dans l'adjectif « fair » cité dans l'extrait précédemment. L'ironie est rendue maîtresse dans la voix de l'usurier juif. Il est dépeint comme la figure d'une certaine duplicité, mais aussi comme un homme qui contemple avec justesse sa situation de Juif dans la Venise de l'époque. Il sait qu'Antonio fait partie de la classe des « beaux », alors que lui occupe la part sombre de la société⁹. Le polysème « fair » renvoie au beau corps blanc d'Antonio (« fair » signifie « beau, agréable » et « clair, lumineux »), mais aussi à ses caractéristiques morales. Il est supposé être « pur » et « juste », « sans tache, imperfection ou défaut¹⁰ » selon des caractéristiques chrétiennes, car lui ne pratique pas l'usure. Shylock le conspuie même pour sa pratique courante de prêter de l'argent sans intérêt, ce qui fait baisser les taux à Venise (Acte I, scène 3, vers 40-41). Shylock est censé vivre dans le péché, mais l'ironie réside dans le fait qu'Antonio en vient à lui demander son aide. Shylock veut, dans son jusqu'aboutisme, vérifier si au plus profond de son être, littéralement dans sa chair (« fair flesh ») Antonio est aussi beau et pur qu'il le laisse croire. Antonio, le marchand de Venise, se trouve être le représentant, la figure métonymique, de toute une ville et son système économique. Comme le fait remarquer John Drakakis dans son introduction au *Marchand de Venise* :

The Christianity that Venice asserts throughout the play seeks to incorporate the threat that the figure of the Jew poses to its moral and ethical foundations. Thus Venice becomes what Marx would call "a hypocritical state" in its refusal to engage with those imperfections that are exposed by the fiscal practices that constitute the lifeblood of its commercial activity (Marx « Jewish question », 223)¹¹.

⁸ *Le Marchand de Venise*, *op. cit.*, Acte I, scène 3, vers 142-147. « Si vous ne me remboursez pas tel jour / en tel lieu, la somme ou les sommes / mentionnées dans le contrat, que le dédit / soit fixé à une livre exactement / de votre chair blanche, à découper et à prendre / dans la partie de votre corps qui me plaira ». Traduit de l'anglais par J.M. DESPRATS, éd. G. Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2011.

⁹ Shakespeare fait dire aux sorcières dans *Macbeth*, Act I, scène 1, v. 9 : « Fair is foul and foul is fair », *Macbeth*, éd. Sandra Clark et Pamela Mason, London, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare », p.129. (« Le beau est laid, le laid est beau ». *Macbeth*, traduit de l'anglais par M. CASTELAIN, Paris, Editions Montaigne, Aubier, 1937, p. 5).

¹⁰ OED Online : « Fair : I- Beautiful, agreeable. III- Free from blemish, imperfection or fault ; just, proper, equitable ; reasonable. IV- Light, bright ». [En ligne]. Accès réservé : < <http://www.oed.com.ezproxy.stir.ac.uk/>>.

¹¹ *The Merchant of Venice*, *op. cit.*, p. 59-60. « La chrétienté mise en avant par Venise tout au long de la pièce cherche à incorporer la menace que la figure du juif fait peser sur ses fondations morale et éthique. Ainsi, Venise devient ce que Marx appellerait « un état hypocrite » de par son refus à s'engager dans ces imperfections mises

La relation d'attraction-répulsion entre les deux hommes et par là entre les deux communautés juive et chrétienne, est rendue visible dès le début de la pièce. Chez Shakespeare, il est clair que l'usurier se voit pousser à une telle extrémité de cruauté à la suite des mauvais traitements dont il est la victime régulière. Lorsqu'Antonio rend visite à Shylock pour lui emprunter de l'argent (Acte I scène 3, vers 102-132), ce dernier lui rappelle les multiples attaques physiques et verbales dont il a été l'objet. Il demande ainsi comment il peut, dans ces conditions, accéder à la requête du marchand, auteur de ces attaques. Ce dernier rétorque qu'il sera vraisemblablement amené à insulter le Juif, le bousculer et lui cracher dessus à nouveau. Il doit donc considérer qu'il prête de l'argent à son ennemi et prendre plaisir à lui extorquer la pénalité justement réclamée si ce dernier venait à manquer aux termes du contrat. Ainsi, Shylock est-il conduit à formuler le dit « pacte de chair », exprimé dans deux des sources médiévales du *Marchand de Venise*.

La *Gesta Romanorum* et le *Cursor Mundi*

Ce motif est séculaire. On le retrouve en premier lieu dans le *Mahabharata*¹², qui aurait été écrit dans les premiers siècles avant Jésus christ. L'exemple qui nous intéresse date du 13^e siècle. Geoffrey Bullough¹³ le cite comme une des sources du *Marchand de Venise*. Il s'agit d'une version moyen-anglaise de la *Gesta Romanorum*¹⁴, compilation de contes populaires présente dans toute l'Europe médiévale. Selon Bullough : « The tale of a wicked merchant who made a bond with a trusting debtor by which the latter must lose part of his body if he could not repay on the proper day has many variations in the later Middle Ages¹⁵ ». Dans le récit en question, il n'est pas précisé que le marchand est juif¹⁶. Il est usurier et cela suffit. Dans *La Politique*¹⁷, Aristote distingue deux façons d'amasser de la richesse : l'une liée à la gestion naturelle du foyer, et l'autre liée au commerce. Il ajoute que la forme la plus détestable, appartenant à la seconde catégorie, est l'usure, car il s'agit de faire fructifier quelque chose de non naturel et d'inerte, l'argent. Dans son introduction au *Marchand de Venise*, John Drakakis parle de « sterile "breeding" of money (usury), as the demonized obverse of the act of biological creation¹⁸ ». Nous touchons ici au cœur du problème. Le

au jour par les pratiques fiscales qui constituent l'artère principale de son activité commerciale (Marx, « La question juive », p. 223) ». Traduction de C. S. L.

¹² G. BULLOUGH, *op. cit.*, p. 446.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Bullough cite une version en vieil anglais : *The Old English Versions of the Gesta Romanorum*, éd. Sir F. Madden, London, Roxburghe Club, 1838.

¹⁵ G. BULLOUGH, *op. cit.*, p. 457. « L'histoire du mauvais marchand qui conclut un pacte avec un débiteur crédule par lequel ce dernier devra perdre une partie de son propre corps s'il ne peut rembourser le jour dit connaît de nombreuses variantes à la fin du Moyen-Age ». Traduction de C.S.L.

¹⁶ *Ibid.*, p. 448 : « The merchant in the *Gesta Romanorum* is not a Jew but other stories in the collection show anti-Jewish feeling ». « Le marchand dans la *Gesta Romanorum* n'est pas juif mais d'autres histoires dans le recueil font preuve de sentiments anti Juifs ». Traduction de C.S.L.

¹⁷ Pour la version anglaise : Aristote, *Politics*, Book I, part X [En ligne]. Disponible sur <<http://classics.mit.edu/Aristotle/politics.1.one.html>> (consulté le 28/10/16).

Pour la version française : Aristote, *Politique*, traduit par J. Barthélémy Saint Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1874. Livre I, Chapitre III, § 23, p. 37. [En ligne]. Disponible sur <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2079427/f220.item.r=usure>> (consulté le 28/10/16). Voir aussi la note du traducteur concernant la racine commune d' "intérêt" et d' "enfanter" en grec.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 56. « [...] l'enfantement stérile d'argent (l'usure), comme l'aspect diabolisé de l'acte de procréation naturelle ». Traduction de C.S.L.

marchand (« the merchaunt »), le prêteur d'argent, est présenté comme diabolique. Dans la *Gesta Romanorum*, il est celui qui obtient du chevalier de pouvoir prélever toute la chair de ses os (pas uniquement une livre comme dans *MV*) si l'argent, tant désiré pour pouvoir conquérir la damoiselle, n'est pas retourné en temps et en heure :

« When this covenaut is made, þat I shall sey unto the, þenne I shall fulfill þyne askynge ; and þe covenaut shalle be this, þat pou make to me a charter of thin owne blood, in conducion, that yf thowe kepe not þi day of payment, hit shalle be lefulle to me for to draw away alle the flesh of thi body froo the bone, with a sharp swerde ; and yf thow wolt assent her' to, I shall fulfille þi wille. »
The kniȝte loudid the damisell so moch, þat he grauntid al this.¹⁹

Le schéma présenté ici comporte des accents que l'on retrouve trait pour trait dans le texte de Shakespeare, si ce n'est que l'usurier est simplement « the merchaunt », sans appartenance religieuse précise. L'accent est donc mis davantage sur l'usure elle-même et sur ses conséquences extrêmes. Le risque encouru est celui du décharnement de l'être. Le *Gift Horse* du sculpteur Hans Haacke, érigé à Trafalgar Square à Londres en 2015, offre une illustration contemporaine de cette problématique. Le squelette de cheval en bronze porte à l'antérieur gauche un ruban électronique sur lequel défilent les valeurs de la bourse londonienne en temps réel. Cette œuvre, sujette à débat, peut être vue comme le résultat potentiel des activités du marché économique mondial sur le vivant. Le pacte de chair est exprimé, des siècles plus tard, dans toute sa démesure.

Dans le *Cursor Mundi*, poème northumbrien du XIV^e siècle, l'usure n'est plus la seule préoccupation car il est précisé que le marchand est juif. Le motif de la dette se change en motif expiatoire puisque l'homme est amené à se laver de son péché (3^e sens de « debt » dans l'OED, a « sin ») en se convertissant à la foi chrétienne. L'histoire se déroule à l'époque de l'empereur Constantin, premier empereur chrétien. Ce dernier charge sa mère Hélène de retrouver la Sainte Croix et d'ériger une église sur le lieu de sa découverte.

Parallèlement à cela, un « Chrétien », un « bon forgeron », se trouve en besoin de trésorerie. Il s'adresse à un « Juif » (« a iew²⁰ ») et ils passent un accord. Le déroulement de l'histoire est similaire à celui de la *Gesta Romanorum* et du *Marchand de Venise*. Nous retrouvons le pacte de chair : « þe couenand was made ful hard / & saide he made him suche forward / if he his money muȝt noȝt gett / þat he sulde ȝilde him for his dett [...] / he sulde ȝilde of his awen flesse / þe dai Is past þe dette un-quit²¹ ». Puis, à lieu le jugement au tribunal lorsque l'emprunteur fait défaut à son obligation de remboursement : « baȝ to þe quenis court þai come / þe iew þrali bad gif him dome / sharp grundin knife in hande he bare / þe cristen stode nakid be-for him þare²² ». Le marchand fait preuve d'une implacable cruauté lorsqu'il exige son dû : « his eien first putt out I sal / & his hende smite of wiȝ-al. / tonge & neise wil I not saue / til atte I al my couenande haue²³ ».

Enfin, des messagers de la reine Hélène font savoir qu'aucune goutte de sang ne doit être répandue, car si en effet la chair faisait partie du covenant, le sang n'y était nullement

¹⁹ *Gesta Romanorum*, op. cit., p. 160.

²⁰ *Cursor Mundi*, Fairfax MS, op. cit., v. 21422.

²¹ *Ibid.*, v. 21425-21431.

²² *Ibid.*, v. 21435-21438.

²³ *Ibid.*, v. 21451-21454.

mentionné²⁴. Ceci permet de sortir de l'intrigue sans que le contrat ne soit mis à exécution. Chez Shakespeare, c'est Portia, déguisée en homme de loi, qui défend le prévenu²⁵. Dans la *Gesta Romanorum*, c'est également la promise qui revêt un costume d'homme pour défendre le chevalier²⁶. Le *Cursor Mundi* donne le rôle de l'avocat à la reine Hélène, Sainte Hélène. Historiquement, cette dernière est liée à l'érection de lieux saints en Palestine et à Jérusalem, avec son fils Constantin. La légende relatée dans le *Cursor Mundi* lui attribue l'invention de la « vraie croix », sur laquelle le Christ a trouvé la mort. La présence d'Hélène met l'emphase sur la dimension religieuse et sur le motif expiatoire lié à la dette.

Hélène, érigée en juge, demande au Juif de trouver la Sainte Croix, faute de quoi tous ses biens seront confisqués (ce qui se produit dans la version shakespearienne) : « þou sal be quite of alle þi pine / if þou wil do as I þe bid / to shew vs quere þat cross is hid²⁷ ». Le Juif trouve la croix et s'amende ainsi de sa double dette envers Dieu, c'est-à-dire, en sous-entendu, le péché d'usure et le poids de la trahison du Christ par le Juif Judas Iscariote. Il se fait ensuite baptiser. Pour J. Drakakis, dans *Le Marchand de Venise* : « By the end of Act 4, the “outsider” Jew, whose hybridity has been in evidence throughout, is formally colonized by imperial Venice and transformed into a Christian subject²⁸ ». Le « péché » est expié.

Tout en le questionnant, Shakespeare montre le reflet de l'attitude de la société de son époque à l'égard de l'usure et des Juifs, officiellement expulsés d'Angleterre en 1290 par Edward I et réadmis en 1656²⁹. Le texte médiéval, au prosélytisme très explicite, éclaire la dimension expiatoire présente aussi chez Shakespeare et révèle cet autre sens des termes « dette » et « endettement ». L'usure pose problème dans les trois récits. Jusque dans la société anglaise de la Renaissance, son taux était fortement régulé. On considérait ceci comme un mal nécessaire au fonctionnement de l'économie³⁰. Bien que la production littéraire de l'époque soit elle aussi liée au contexte économique, quittons à présent cette sphère pour envisager un domaine plus subjectif, immatériel, spirituel et aborder le concept de dette corrélé avec celui de source d'une œuvre.

Le concept de « dette immatérielle »

Au-delà de la dimension financière et du motif peccamineux, le thème de la dette se décline aussi dans le domaine de l'étude des sources textuelles. James Shapiro utilise les termes de « dette considérable³¹ » dans son dernier ouvrage paru en octobre 2015, pour évoquer ce que

²⁴ *Ibid.*, v. 21455-21463.

²⁵ *The Merchant of Venice*, *op. cit.*, Acte IV, scène 1, v.163-444, p.345-365.

²⁶ *Gesta Romanorum*, *op. cit.*, p. 162.

²⁷ *Cursor Mundi*, *op. cit.*, v. 21498-21500.

²⁸ *The Merchant of Venice*, *op. cit.*, p. 95. « À la fin de l'Acte 4, le Juif “étranger” à la communauté, dont l'hybridité a été mise en évidence tout au long de la pièce, est formellement colonisé par l'impériale Venise et transformé en un sujet chrétien » traduction de C.S.L.

²⁹ E. STERLING, *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 27, N°4, 1996, p. 1119. Review de J. Shapiro, *Shakespeare and the Jews*, New-York, Columbia University Press, 1996.

³⁰ J. W. DRAPER, « Usury in *The Merchant of Venice* », *Modern Philology*, Vol. 33, No. 1, University of Chicago Press, 1935, p. 40-41.

³¹ J. SHAPIRO, *1606 William Shakespeare and the Year of Lear*, London, Faber and Faber, 2015, p. 172 : « The debt to *Hymenaei* is considerable ».

Shakespeare doit à une œuvre l'ayant inspiré pour écrire *La Tempête*. Nous nous trouvons en présence de ce que l'on peut qualifier de « dette immatérielle ».

Une dette est détenue ou due, comme spécifié dans l'*Oxford English Dictionary* (voir *infra*, note 5). Elle constitue un bien, de l'argent, un service, qu'une personne se trouve dans l'obligation de rendre. Elle peut être une somme d'argent ou un objet matériel, comme vu précédemment, mais elle peut aussi renvoyer à quelque chose d'immatériel. Cependant, malgré l'obligation de rendre, qui paraît valable pour les deux types de dette, matérielle ou immatérielle, comment envisager un quelconque remboursement de la seconde ? Il faudrait pouvoir acter qu'une dette a été contractée. Ou bien, si l'on reste dans le domaine de l'immatériel, une reconnaissance tacite est-elle suffisante ou souhaitable, comme le suggère Sénèque³² ? L'auteur crée forcément un lien de dépendance vis-à-vis des sources³³ dont il s'est inspiré. L'observation du statut d'auteur et du contexte de création des pièces à l'époque de Shakespeare permet de mieux identifier le type de dette dont il est question.

Plagiat³⁴ et statut d'auteur : peut-on parler de dette ?

Le statut d'auteur, affirmé en tant que tel, était tout juste naissant sous Elisabeth I et sous Jacques I après elle. La notion de plagiat également. La Renaissance apparaît comme une période de transition entre un monde de tradition orale et l'adoption définitive de l'écrit, *via* l'imprimerie, pour la transmission du savoir culturel. Pour Murray J. Levith, « Shakespeare was on the cusp of a significant shift in the print culture of drama³⁵ ».

Le mot « author » figure en évidence dans la dédicace et dans l'adresse aux lecteurs du premier Folio de 1623, compilation des pièces de Shakespeare réalisée par John Heminges et Henry Condell³⁶. Il se trouve également dans la dédicace de Ben Jonson dans ce même ouvrage : « To the memory of my belloued, the AVTHOR Mr. William Shakespeare³⁷ ». Les lettres capitales montrent un souhait de reconnaissance et d'affirmation du statut d'auteur. Lorsque Jonson a publié son *Every Man Out of His Humor*, il s'est déclaré lui-même « auteur » sur la page de titre, comme le remarque Levith³⁸ : « The Comicall Satyre of EVERY MAN OVT OF HIS HVMOR, AS IT WAS FIRST COMPOSED by the Author B.I.³⁹ ». Le mot « author », ainsi que la revendication de paternité de l'œuvre (« as it was first composed »)

³² SÉNÈQUE, *Des Bienfaits*, traduction nouvelle par MM Alfred et Gustave de Wailly, Bibliothèque latine française, CFL Panckoucke, Paris, 1836.

³³ La notion de source elle-même nécessiterait une étude complète qu'il nous est impossible de réaliser ici. L'ouvrage de David Quint, *Origin and Originality in Renaissance Literature, Versions of the Source*, Yale University Press, 1983, permet une connaissance approfondie du concept de source tel qu'il était perçu à la Renaissance.

³⁴ M. COUTON, *et al.*, *Emprunt, plagiat, réécriture aux XVe, XVIe, XIIe siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

³⁵ M. J. LEVITH, *Shakespeare's Cues and Prompts*, London, New York, Continuum, 2007, p. 2. « Shakespeare était à la pointe d'un changement significatif concernant les usages d'impression des pièces de théâtre » traduction de C.S.L.

³⁶ *Facsimile* [En ligne]. Disponible sur <<http://www.bl.uk/collection-items/shakespeares-first-folio>> (consulté le 31/10/16).

³⁷ M. J. LEVITH, *op. cit.*, p. 3.

³⁸ *Ibid.*, p. 2.

³⁹ *Facsimile* [En ligne]. Disponible sur <<http://www.luminarium.org/sevenlit/jonson/j4.htm>> (consulté le 31/10/16).

laissent transparaître une démarche réflexive sur cette question d'autorité. Cependant le nom de l'auteur lui-même reste sous la forme d'initiales, comme inachevé ou mystérieux. L'homme reste dans l'ombre derrière son statut. Néanmoins le mot présent en page de titre chez Jonson, comme une métacaractéristique, reflète une pensée, une préoccupation intellectuelle, et une situation en évolution.

La question de la paternité de l'œuvre reste complexe. On voit apparaître le nom de Shakespeare sur les quartos : « Written by William Shakespeare⁴⁰ », par exemple pour *Much Ado about Nothing* (1600) et *A Midsummer Night's dream* (1600). Mais il est écrit en petits caractères, bien après le titre de l'œuvre inscrit en gros et après le nom de la compagnie. Sur le quarto de *Romeo and Juliet* (1597), aucun nom ne figure. La tragédie de *Lochrine* (1595), quant à elle, porte la mention : « Newly set foorth, overseene and corrected by W.S. ». Œuvre apocryphe au canon shakespearien, la paternité de *Lochrine* est aujourd'hui encore discutée. Shakespeare est impliqué comme correcteur, mais en sous-entendu, car uniquement ses initiales sont citées. Si le statut d'auteur est si difficile à déterminer en ce temps là, il est malaisé de reconnaître qu'une dette a pu être contractée par un auteur vis-à-vis d'une source. À cette époque où il était déjà connu, le nom de Shakespeare pouvait être gage de qualité pour l'éditeur, dans un but mercantile. Bien qu'important d'un point de vue publicitaire et financier, l'auteur revêt une importance toute secondaire lorsqu'il s'agit de prétendre à une paternité de l'œuvre imprimée. Certains aspects de la transmission orale restent présents jusque dans la Renaissance. La réécriture, l'utilisation d'histoires déjà présentes reste la norme. Shakespeare réécrit par exemple *Le Conte d'Hiver* (1611) d'après le *Pandosto* (1588) de Robert Greene. Imprimée pour la première fois dans le Folio de 1623, le nom de Green n'est évidemment pas cité.

De plus, le mode d'écriture souvent collaboratif prévient toute velléité revendicatrice. Levith⁴¹ nous informe que d'après le journal de Philip Henslowe, sur les quatre vingt neuf pièces supervisées par lui au théâtre du Swan, seules trente quatre ont été le fruit d'un auteur individuel. Les autres furent écrites de manière collaborative. Il n'était pas rare qu'une compagnie, après avoir choisi le sujet d'une pièce, en commande l'écriture à plusieurs de ses auteurs. Aussi, nombre de changements et d'ajouts pouvaient être opérés par les acteurs eux-mêmes, lors des répétitions ou des représentations :

Since an acting company commissioned plays and perhaps even determined their subjects, farming out the writing to one or more of the company's playwrights, with actors revising the scripts along the way to and in performance, an early-English play was typically not a one-person creative act. It was most often a collaborative effort, continuously subject to revision and change⁴².

Si dette il y a, il convient donc de mentionner au contrat les co-auteurs et les acteurs, en plus des histoires dites « sources » utilisées pour écrire une pièce. Le sujet est vaste et il ne nous est pas possible ici de le développer davantage. Nous retiendrons que le mode de transmission culturel à l'époque élisabéthaine, bien que lié à l'écrit, c'est-à-dire à la technique de l'imprimerie, fonctionne toujours beaucoup selon le système de transmission orale, présent

⁴⁰ *Facsimile* [En ligne]. Disponible sur <<http://www.bl.uk/collection-items/quarto-of-much-ado-about-nothing-1600>> (consulté le 31/10/16).

⁴¹ M.J. LEVITH, *op. cit.*, p. 3.

⁴² *Ibid.*

pendant tout le Moyen-âge et au delà⁴³. L'auteur s'efface derrière l'œuvre. Seule l'histoire est destinée à captiver le public, et c'est là tout ce qui compte, ou presque. Shakespeare a beaucoup réécrit. Il s'inscrit parfaitement dans cette continuité de culture orale. John Draper le formule ainsi : « Just as the stories of the romances were changed and reinterpreted century by century, so Shakespeare gave timely significance and telling vividness to his borrowed origins⁴⁴ ». En ce sens, le terme de plagiat ne peut s'appliquer, puisque la logique même de la culture de transmission orale veut que les histoires soient continuellement reprises et racontées différemment. La dette envers les sources peut être considérée, mais elle doit prendre une couleur particulière, que nous teinterons de spiritualité.

Une économie de l'immatériel

La richesse de la matière culturelle orale et de ses subséquentes réalisations écrites, ainsi que le thème de la dette et de l'endettement nous conduisent à imaginer une économie de l'immatériel. Ce terme fait déjà partie du vocabulaire de notre monde contemporain puisque l'UNESCO protège depuis 2003 le patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'humanité. Il est ainsi défini :

Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel⁴⁵.

Nous invitons à considérer les textes de Shakespeare comme dépositaires de la culture théâtrale élisabéthaine et jacobéenne, mais également comme hoirs des œuvres médiévales qui les ont précédés et qui sont elles-mêmes héritières d'une culture orale disparue. Ces œuvres « sources », orales, puis écrites, peuvent être vues comme autant de bienfaits culturels, transmis de génération en génération pour le bien de la communauté, pour sa distraction, son instruction, le développement spirituel... tout ce à quoi sert la culture. Nous nous situons ici hors du circuit de valeur lié au matériel. Comme le souligne Michel Foucault :

Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autres sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien ; c'était essentiellement un acte [...]. Il a été historiquement un geste chargé de risques bien avant d'être pris dans un circuit de propriétés⁴⁶.

Il convient donc de considérer le concept de dette, lorsqu'il est lié aux sources d'une œuvre concernant les périodes du Moyen-âge et de la Renaissance, comme une réalité de l'ordre de

⁴³ Dans son article intitulé « Orality, Literacy and Medieval Textualization », Walter J. ONG détaille les interactions entre oralité et alphabétisation, ainsi que les différents modes de transmission orale. Il cite également nombre d'auteurs ayant étudié la question. Voir également l'ouvrage intitulé *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, de W.J. ONG.

⁴⁴ J. DRAPER, *op. cit.*, p. 47. « Tout comme les histoires des romances ont été changées et réinterprétées siècle après siècle, ainsi Shakespeare savait-il rendre toute leur actualité et leur éclat aux récits qu'il empruntait ». Traduction de C.S.L.

⁴⁵ Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ? [En ligne]. Disponible sur <<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>> (consulté le 31/10/16).

⁴⁶ M. FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^{ème} année, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-104, in *Dits et écrits*, Tome I, texte n°69, Paris, Gallimard, 1994, p. 789.

l'immatériel. Le terme de « bienfait », utilisé plus haut, est emprunté à Sénèque. Ce dernier en donne une définition : « Le bienfait est ce qu'on donne, non pour son utilité, mais pour celle de l'homme qu'on oblige⁴⁷ ». Dans le processus de transmission qui nous intéresse, nous nous trouvons en présence, pour ainsi dire, de « dons » désintéressés d'une période à une autre. Il serait naïf d'ignorer la dimension économique inhérente à la représentation théâtrale, par exemple, tout comme les histoires racontées par les troubadours ne se faisaient pas sans contrepartie financière. Cependant, si l'on s'éloigne du quotidien pragmatique pour considérer plus largement le parcours de transmission d'une œuvre, il apparaît que cette dernière échappe au circuit financier duquel elle fait pourtant partie. Le système des droits d'auteur ne sera mis en place que vers la fin du dix huitième siècle, début du dix neuvième siècle⁴⁸. Le système éditorial reste dans le domaine du matériel et du financier, mais l'auteur, lui, plonge aux racines de ses œuvres sources et les transmet, se liant ainsi à elles et aux auteurs du passé de manière quasi spirituelle. Ainsi voyagent les biens culturels de l'humanité.

Sénèque donne les caractéristiques particulières des bienfaits : « Pour l'acquit d'un bienfait, il n'est point de jour fixé, comme pour le paiement d'une créance⁴⁹ ». Livre III, chapitre XIII, il argumente sur le fait que toute disposition pénale tuerait la bienfaisance⁵⁰, puis, au chapitre suivant, il dit : « [...] la dignité du bienfait périra si vous en faites une sorte de marchandise⁵¹ ». Ces arguments forment un écho inverse à ceux développés dans *Le Marchand de Venise*. Pour Sénèque « il y a loin du bienfait à une spéculation⁵² ». Se dessine là l'hypothèse d'une contre économie.

Quant au remboursement, le philosophe dit du bienfait qu'il s'agit d'un « prêt insolvable⁵³ », puis il revient sur cette terminologie, arguant que le mot « prêt » ne convient pas dans ce contexte. C'est pour mieux marquer encore la différence profonde qui existe entre le domaine matériel et la qualité presque spirituelle du bienfait. En fait, la simple reconnaissance de ces bienfaits vaut remboursement de la dette contractée envers le donateur : « car ces dettes là ne se paient pas en argent, c'est le cœur qui les acquitte, et c'est les acquitter que d'aimer à les reconnaître⁵⁴ ».

L'étude des sources, de ces origines empruntées, implique finalement que nous les reconnaissons. Concernant Shakespeare, il en existe plusieurs, de différents types et de différentes origines. L'antiquité classique en est une, le substrat chrétien une autre, l'idéologie impérialiste issue de l'empire romain, le folklore... Notre recherche nous conduit au-delà de la période médiévale. Bien que l'on puisse dire que cette dernière agit comme un révélateur des sources plus anciennes, elle peut aussi parfois les masquer, ajoutant un filtre idéologique qui intervient en brouillant les pistes interprétatives. Prêter attention aux motifs issus de la culture dite « celte », qui est en fait, ici, la culture préromaine et préchrétienne des îles de Bretagne, nécessite une exploration en profondeur, telle une archéologie littéraire. Il serait

⁴⁷ SÉNÈQUE, *Des Bienfaits*, op. cit., Livre cinquième, chapitre XI, p. 313.

⁴⁸ M. FOUCAULT, op. cit., p. 73-104.

⁴⁹ SÉNÈQUE, *Des Bienfaits*, op. cit., livre III, chapitre X, p. 137.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 142-143. Voir aussi arguments du livre III, p. x.

⁵¹ *Ibid.*, p. 143.

⁵² *Ibid.*, p. 377.

⁵³ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁴ SÉNÈQUE, *Des Bienfaits*, op. cit., p. 3-5.

donc vain de penser que les motifs issus de cette culture traversent le temps sans subir de transformation ou d'altération. Leur identification peut être problématique. Il arrive aussi parfois qu'un même thème se retrouve à la fois dans l'antiquité classique et dans l'antiquité dite « celte ».

Shakespeare n'avait certainement pas conscience lui-même d'emprunter, de transmettre et d'être le débiteur d'une partie du patrimoine culturel antique de son propre pays. Il n'a pas lui-même remboursé son dû puisqu'aucune « reconnaissance de dette » n'a été établie. Cela n'est pas nécessaire si l'on considère le mode de transmission orale, et la culture ainsi véhiculée comme un bienfait pour l'humanité. L'idée de dette vis-à-vis des sources appartient à l'appareil critique contemporain. Cependant, puisque nous sommes les héritiers de l'œuvre du maître, c'est à nous qu'incombe aujourd'hui la responsabilité de reconnaissance du patrimoine culturel immatériel dit « celte ». Nous formulons la thèse que ce dernier se retrouve matériellement visible dans les textes, en premier lieu car Shakespeare emprunte tout un vocabulaire à la matière arthurienne, puis parce qu'il utilise des motifs relativement difficiles à déceler mais que l'on retrouve à la fois dans son œuvre et dans les anciens récits irlandais, gallois ou écossais, mis par écrit au moyen âge.

Shakespeare et la culture dite « celte »⁵⁵, exemples.

Emprunter le chemin du mythe arthurien et de ses sources celtes reconnues pour atteindre le corpus shakespearien paraît logique et simple car des références évidentes à Arthur se retrouvent dans l'œuvre de Shakespeare, notamment dans *Le Roi Lear*. Il serait utile d'étudier la transmission des thèmes du roman arthurien au fil du temps pour mieux situer Shakespeare en contexte, mais la raison nous pousse à différer cette question à une prochaine étude. Citons simplement l'*Historia Regum Britannie* de Geoffroy de Monmouth écrite au 12^e siècle⁵⁶ et mentionnée par Bullough comme source probable. Livre IV chapitre XI, il est question du roi Leir, divisant son royaume entre ses trois filles. Cependant, l'*Historia* reprend également tout le récit arthurien et constitue un accès par lequel Shakespeare a pu atteindre la matière de Bretagne.

⁵⁵ Bien qu'utilisé par l'appareil critique qui reconnaît les motifs « celtes » en littérature médiévale, le terme « celte » est très général et efface toutes les différences qui existent entre la grande variété de peuples auxquels il est supposé référer. De plus, il n'était pas utilisé à l'époque, soit environ par les peuples que l'on appelle « celtes ». Le terme est devenu à la mode au 19^{ème} siècle. Il est utile pour différencier les langues ou l'art celte de la branche linguistique et artistique germanique, par exemple, mais il est préférable de considérer l'histoire des peuples séparément. En effet, certaines traditions du Pays de Galles, de l'Ecosse, de l'Irlande et de la Bretagne continentale sont similaires mais toutes ne le sont pas. Cela est d'autant plus vrai si l'on considère des pays comme l'Autriche, la Suisse, et même l'Europe de l'Est, qui pourtant ont fait partie du berceau dit celtique. L'uniformité de tradition que ce terme est censé recouvrir n'est pas démontrable, c'est pourquoi ce substantif est utilisé ici entre guillemets. L'auteure est reconnaissante au professeur Eamonn P. Kelly pour cette clarification précieuse.

⁵⁶ Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain*, translated by Aaron Thomson, with revisions by J.A. Giles, In Parentheses Publications, Medieval Latin Series, Cambridge, Ontario, 1999 http://www.yorku.ca/inpar/geoffrey_thompson.pdf (dernière visite 05/08/13).

La matière arthurienne

Les origines celtes de l'histoire d'Arthur ont été longuement explorées, notamment par Philippe Walter⁵⁷, Jean-Marc Pastré⁵⁸, Jean-Guy Gouttebroze⁵⁹ et aussi Christian J. Guyonvarc'h⁶⁰. Chez Shakespeare, des détails singuliers, en lien direct avec la légende arthurienne affleurent à la surface du texte du *Roi Lear*. Acte III, scène 2, le personnage du Fou, seul sur scène, la nuit, prononce ce qui ressemble à une parodie de prophétie, et termine par : « This prophecy Merlin shall make, for I live before his time⁶¹ ». Le clin d'œil ne peut être manqué, de Shakespeare à Monmouth, de Lear à Arthur, du 17^e siècle aux racines « celtes » de la Bretagne par l'intermédiaire d'une source médiévale. De manière surprenante, Shakespeare fait dire au personnage du Fou qu'il précède Merlin lorsqu'il délivre sa prophétie. Il semble donc qu'il y ait une analogie entre les deux personnages, qui se retrouvent de fait sur le même niveau de compétence. Bien que la crédibilité du fou tende à disparaître derrière la fonction d'amuseur du roi, il lui reste toujours une part quelque peu inquiétante de mystère. Ceci n'est pas étonnant puisqu'il incarne le fou érasmien, érudit et sage par essence. Le Fou de Lear se rapproche ainsi du druide celtique, via Merlin, en ce sens qu'il est doué de raison, de savoir et de tempérance. Le druide incarne la première des trois fonctions établies par Georges Dumézil⁶² pour décrire l'organisation des sociétés indo-européennes : la fonction sacerdotale. Il conviendrait là aussi de développer, mais de façon schématique, le fou comme le druide pouvait être amené à le faire, prend la direction des opérations, la charge de guide. Dans le *Roi Lear*, lors de la scène de la tempête, le souverain ayant perdu ses esprits, c'est le fou qui mène. Celui qui établit des prophéties tel un druide devient le garant de l'ordre. Aussi, dans les *Vita Merlini*, Merlin est atteint de folie furieuse⁶³. Dans *Dialogue entre Arthur et Guinglaff*, unique texte arthurien écrit en langue bretonne, le personnage de Guinglaff est celui qui est atteint du « mal béni »⁶⁴. Merlin et Guinglaff peuvent tous deux prédire l'avenir, ils « assurent l'un et l'autre un rôle de druide conseiller du roi »⁶⁵. Leur folie accompagne souvent leurs prophéties. Dès lors, selon une lecture « celtique », le personnage du fou rejoint celui du druide.

D'un point de vue chronologique, que l'on peut considérer de façon amusée, la référence utilisée par Shakespeare, selon laquelle le Fou parle avant Merlin, est correcte. L'histoire d'Arthur se situerait au IV^e, V^e ou VI^e siècle de notre ère, alors que la période de Lear, si l'on se réfère à Monmouth⁶⁶ comme Shakespeare a pu le faire, correspond davantage au VIII^e

⁵⁷ P. WALTER, « L'Engendrement d'Arthur », « Les Brumes d'Avalon, la mort d'Arthur », Conférences à l'Université d'été, Lorient, 1995.

— *Arthur, l'ours et le roi* [2002], Paris, Imago, 2008.

⁵⁸ J.-M. PASTRÉ, « L'Utilisation du thème celtique dans *Parzifal/Perceval* », Université d'été, Lorient, 1995.

⁵⁹ J.-G. GOUTTEBROZE, « *Le Souverain, la femme et la terre* », Université d'été, Lorient, 1995.

⁶⁰ C. GUYONVARC'H, « *Du mythe au roman, les origines celtiques de la littérature arthurienne* », Université d'été, Lorient, 1995.

⁶¹ *King Lear*, op. cit., Acte III, sc. 2, v. 95, p. 269.

⁶² G. DUMEZIL, *Mythe et épopée I.II.III.*, Gallimard, Paris, 1995, p.32. Voir aussi Françoise LE ROUX, Christian-J. GUYONVARC'H, *Les Druides*, Editions Ouest France Université, Rennes, 1986, p. 36, p. 421.

⁶³ P. WALTER, *Arthur, l'ours et le roi*, op. cit., p. 50.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ G. DE MONMOUTH, *Historia Regum Britanniae, History of the Kings of Britain*, translated by Aaron Thomson, with revisions by J.A. Giles, Livre VII, chap. 3, p. 113. [En ligne]. Disponible sur <http://www.yorku.ca/inpar/geoffrey_thompson.pdf> (dernière visite 05/08/13).

siècle avant J.-C., aux limites extrêmes de la première période celte et de l'Age du Bronze. Le Fou parle donc bien avant Merlin, chronologiquement. Le souhait de la part de Shakespeare de situer son histoire en des temps très anciens est clair. Il reconstruit, comme à chaque fois, un contexte pour sa pièce et a le souci de situer son action dans le temps.

Merlin n'est pas la seule référence arthurienne dans le *Roi Lear*. Le célèbre château d'Arthur – Camelot – tient aussi sa place dans la tragédie. Kent, avant d'être mis au pilori, attaque et insulte Oswald en disant : « Goose, if I had you upon Sarum plain, I'd drive ye cackling home to Camelot⁶⁷ ». Bien que la référence à la légende arthurienne soit claire, le ton employé ne correspond nullement à celui auquel on pourrait s'attendre. Il n'est question ici d'aucun raffinement courtois, tel qu'on le trouve dans les réécritures médiévales du mythe arthurien. La réplique de Kent est une insulte, ou tout au moins un moyen de rabaisser un personnage au rang d'animal de basse-cour. Chez Shakespeare, il semble que la matière arthurienne soit associée à l'humour, comme un prétexte à rire. Il se trouve que l'oie, à laquelle Oswald se réfère est un symbole fort, présent dans la culture romaine mais aussi dans la matière arthurienne.

L'oie (*goose*) représente symboliquement la figure féminine. À l'époque de Shakespeare, « a Winchester goose » est une prostituée⁶⁸. L'allusion de Kent est donc très claire. Pour lui, Oswald n'est rien de moins qu'une fille, éventuellement peu vertueuse, caquetant comme une oie. Dans la légende arthurienne, la reine de Camelot, Guenièvre, ainsi que d'autres figures féminines du cycle arthurien, Ygraine⁶⁹, par exemple, sont assimilées à l'oie. Il ne faut voir dans ce second sens aucun trait péjoratif ou condescendant, mais plutôt considérer l'oiseau blanc – l'oie, ou le cygne – comme un animal particulier, un « passeur », qui conduit les âmes vers l'autre monde : « Les oiseaux, qui ont le pouvoir de quitter la terre en s'envolant, ont été assimilés tout naturellement à la libération de l'esprit quittant le corps après la mort⁷⁰ ». Le nom de Guenièvre lui-même porte la racine « gwen », signifiant « blanc ». Elle est la reine blanche qui appartient, comme Viviane et Morgane, à la triade des femmes-fées qui président au destin des hommes et peuvent les conduire vers l'autre monde.

Certaines références, des noms propres, clairement visibles dans le texte shakespearien, peuvent ouvrir la porte des récits « celtiques » ; voyons à présent l'exemple d'un motif davantage dissimulé dans les entrelacs du texte.

⁶⁷ *King Lear*, *op. cit.*, Acte II, sc. 2, v.81-82, p. 269.

⁶⁸ C. W. R. D. MOSELEY, *English Renaissance Drama, an Introduction to Theatre and Theatres in Shakespeare's Time*, Humanities-Ebooks.co.uk, Penrith, 2007, p. 21. [En ligne]. Disponible sur <<http://books.google.fr/books?id=h1qac9NeXR0C&pg=PA21&lpg=PA21&dq=goose+prostitute+renaissance&source=bl&ots=NQRHsJwDAf&sig=9zBLKX5-lkRUBmUhkHzoRhimhw&hl=fr&sa=X&ei=z21zU4P8LIP27Ab59YG4Cg&ved=0CHUQ6AEwCA#v=onepage&q=goose%20prostitute%20renaissance&f=false>> (consulté le 23/08/13).

⁶⁹ P. WALTER, *op. cit.*, p. 107. Le nom d'Yg(u)erne, Igerne, Yverne, Ygraine, Iverme, varie suivant les manuscrits. Gigen, giugrann = l'oie en vieil irlandais. Elle est l'oiseau-fée, la dame-oie, la reine Pédauque (pé d'auca = pied d'oie).

⁷⁰ M. J. GREEN, *Mythes celtiques*[1993], traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, 1995, p. 149.

La forêt qui se déplace⁷¹

L'origine du motif de la forêt qui marche, présent dans le *Macbeth* de Shakespeare, mais aussi dans les chroniques de Boece⁷² et d'Holinshed⁷³, remonte à des temps très anciens. Dans son ouvrage intitulé *Les Druides*⁷⁴, Christian-J. Guyonvarc'h décrit ce qu'il nomme une « guerre végétale ». Il cite trois occurrences du motif végétal dans le corpus des textes mythologiques irlandais et gallois retranscrits à l'époque médiévale. Un autre exemple, bien que non mentionné par C.J. Guyonvarc'h se trouve dans les *Mabinogion* gallois⁷⁵. Cette possible origine « celtique » d'un élément dans *Macbeth* est inédite dans les travaux sur les sources de Shakespeare⁷⁶. Dans la version B de l'histoire de la mort de Cuchulainn, trois « sorcières » provoquent une vision qui ressemble beaucoup à celle des sœurs fatales dans *Macbeth*, à l'Acte IV, scène 1 :

C'est alors que se levèrent les trois filles de Calatin, au corps estropié, borgnes et muettes, les trois bodb mendiantes et errantes, les trois sorcières noires, haïssables, à la couleur sinistre, diaboliques... Sur les éclairs d'un vent rapide, avec un cri puissant, elles vinrent à Emain et ces trois fantômes horribles et hideux s'assirent auprès de la ville sur la pelouse verte. Elles susciterent fantasmagoriquement une grande bataille entre deux armées, entre de magnifiques arbres mouvants, de beaux chênes feuillus, en sorte que Cuchulainn entendit le bruit d'un combat... et du pilier de destruction et la ruine de la forteresse⁷⁷.

Le filtre chrétien, lié à la période de transcription des textes, apparaît ici dans l'adjectif « diaboliques ». Celles qui invoquent une vision sont nécessairement liées aux forces obscures, elles sont « haïssables » et supposent le rejet de tous. Dans le *Macbeth* de Shakespeare, comme dans les chroniques de Holinshed et de Boece, la prophétie de sorcières est équivoque. Elles disent à Macbeth qu'il sera sauf tant que le bois de Birnam ne marchera pas sur Dunsinane. Bien sûr, il est certain que ceci ne pourra jamais advenir et se croit hors de danger. En cela, le roi se tient du côté de la raison. Hors, il se produit que la « forêt » se déplace vraiment vers la forteresse de Macbeth, à Dunsinane. Shakespeare semble s'être approprié la substance du mythe pour lui faire subir ensuite une transformation. Dans la pièce écossaise, la magie est présentée comme un stratagème militaire. Ce sont en fait des soldats qui portent des branches et avancent en direction du château. Cependant, la vision est

⁷¹ Pour plus de détails, voir Céline SAVATIER-LAHONDÈS « The walking forest motif in Shakespeare's *Macbeth* – origins », in *Notes and Queries, Volume 64, Issue 2*, Oxford, O.U.P., juin 2017.

⁷² H. BOECE, *Heir beginnis the history and croniklis of Scotland*, Edinburgh, Thomas Davidson, 1540.

⁷³ R. HOLINSHED, *The First Volume of the Chronicles of England, Scotland and Ireland*, London, John Harrison, 1577.

⁷⁴ C.-J. GUYONVARC'H ET F. LE ROUX, *Les Druides*, Rennes, Ouest France, 1986, p. 150.

⁷⁵ Tradition orale mise par écrit entre les 11^e et 14^e siècles. Voir *The Mabinogion*, trad. Sioned DAVIES, Oxford, New-York, O.U.P., 2007, p. xvii.

⁷⁶ Une approche a été faite par Mary GLEESON dans « Celtic undertones in *Macbeth* », *Proceedings of the II Conference of the Society for English Renaissance Studies*, ed. S.G. Fernández-Corugedo, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992. Merci au Professeur Danièle Berton Charrière pour cette référence. L'article de Samantha INTROZZI intitulé « Willy le Celte », paru dans la revue grand public *Keltia Magazine*, n°30, en Avril 2014 cite également certaines références, dont l'ouvrage de Guyonvarc'h.

⁷⁷ *Les Druides*, op. cit., p. 150. Traduit en français par C. J. Guyonvarc'h, d'après *Aided Con Culainn* (the story of Cú Chulainn's death), A.G. VAN HAMEL, éd., *Mediaeval Modern Irish Series Volume 3, Compert Con Culainn and Other Stories*, The Stationary Office, Dublin, 1933, pp. 80-81. Facsimile du livre de Van Hamel [En ligne]. Disponible sur :

<https://openlibrary.org/books/OL23290035M/Compert_Con_Culainn_and_other_stories> (consulté le 28/10/15).

équivoque car elle admet deux interprétations, jouant ainsi sur la frontière entre raison et magie. Bien que la mythologie ne soit pas pleinement représentée comme la base inconditionnelle de la pièce, l'ambivalence apportée par les sœurs fatales semble pointer vers un passé mythologique qui sous-tend la diégèse et lui donne sa couleur prophétique si particulière.

Dans les textes mythologiques, la ligne diégétique laisse de côté la voie de la raison pour embrasser un excès surnaturel qui revendique une existence réelle, dans le sens que les arbres guerriers se battent vraiment. Dans le récit de *la Seconde bataille de Moytura*, Lug demande à ses sorcières comment elles comptent intervenir. Elles lui répondent : « Not hard to say. [...] We will enchant the trees and the stones and the sods of the earth so that they will be a host under arms against them; and they will scatter in flight terrified and trembling⁷⁸ ». Le manuscrit date de 1512. La nature entière se ligue en une force destructrice. Le motif des arbres enchantés semble être assez courant dans les récits mythologiques irlandais et gallois. Guyonvarc'h met en évidence des analogies entre les deux extraits irlandais vus précédemment et un poème gallois intitulé le *Kat Godeu, La Bataille de Godeu, ou Le combat des arbrisseaux*⁷⁹ dont, dit-il, Shakespeare s'est inspiré pour écrire *Macbeth*⁸⁰. Bullough, s'il avait eu connaissance de ces extraits, les aurait peut être classés comme « analogues ». Dans ce poème, les motifs celtes et chrétiens sont entremêlés, car c'est Dieu lui-même qui est responsable de l'enchantement, et non plus les « sorcières »⁸¹.

On en appela aux saints,
Au Christ et à ses pouvoirs
Pour défendre les princes,
Jusqu'à ce que les délivrât
Le Roi qui les a créés.
Le Seigneur répondit
Par le langage et l'art :
Prenez la forme des principaux arbres
Avec lui dans vos armées
[...]
Quand les arbres eurent été enchantés
Dans leur œuvre de destruction
Les combats furent interrompus
Par l'harmonie des harpes.⁸²

⁷⁸ *Cath Maige Tuired: The Second Battle of Mag Tuired* (Auteur: [inconnu]). Source du manuscrit : London, British Library, Harleian MS 5280, 63a-70b. Date : 1512. Transcription et traduction d'Elizabeth A. Gray, Irish Texts Society, 1982, sections 116 et 117. [En ligne]. Disponible sur <<http://www.ucc.ie/celt/published/T300010/index.html>> (consulté le 28/10/15).

⁷⁹ *Les Druides, op. cit.*, p.151.

⁸⁰ *Les Druides, op. cit.*, p.151.

⁸¹ « Mais le nom de "druidisme" (*druidecht*) appliqué à l'art de sorcières maléfiques et habiles n'est qu'une conséquence de la christianisation, compte tenu de la date limite de transcription du texte, quand tout ce qui évoquait la religion préchrétienne était rejeté dans l'enfer ou au niveau des Fomoire. C'est donc très tardif. Mais le motif végétal est authentique », *Les Druides, op. cit.*, p. 150.

⁸² *Facsimile and Text of the Book of Taliesin*, éd. G. EVANS, Llanbedrog, 1910, p. 23-27. Traduit de l'irlandais par C. Guyonvarc'h, *Textes mythologiques irlandais I*, Rennes, Ogam-Celticum, 1980, p. 149-151. Autre version mentionnée par Guyonvarc'h : W. SKENE, éd., *Four Ancient Books of Wales, containing the Cymric poems attributed to the bards of the sixth century*, Edinburgh, 1868, II, pp. 137-146. Traduction anglaise dans le Volume I, p. 276-284. Facsimile [En ligne]. Disponible sur <<https://archive.org/details/fourancientbooks01skenuoft>> (consulté le 28/10/15).

Les harpes participent aussi d'un enchantement. Il est fréquent que la musique soit liée à l'apparition d'un être de l'autre monde, le lai de « Sir Orfeo⁸³ » en est un exemple. Le récit ci-dessus situe clairement l'action dans le « sidh », l'autre monde. Les arbres sont enchantés, puis l'harmonie des harpes se tait et l'on entre dans le cœur de la bataille, ou chaque arbre et arbrisseau – aulne, saule, sorbier, groseillier, néflier, rosier, mais aussi cerisier, bouleau, chêne ... – est nommément impliqué.

Ni Guyonvarc'h ni Leroux ne mentionnent l'épisode de guerre végétale contenu dans le *Mabinogi de Branwen, fille de Llŷr*, la seconde branche des *Mabinogion* gallois. Dans ce récit, lorsqu'il apprend le mauvais traitement que Matholwch, roi d'Irlande, inflige à sa sœur Branwen, Bendigeidfran intervient avec son armée. Depuis la plage, des gardiens de cochons voient une chose si extraordinaire qu'ils vont en faire part au roi. Ce qu'ils ont vu est une forêt qui avançait sur la mer, et à côté de la forêt, une énorme montagne avec une ligne de crête, et de chaque côté de la ligne de crête, un lac. Et tout cela était en mouvement. On demande alors à Branwen ce dont il s'agit. Elle répond que la forêt, ce sont les mats et les fusées de vergue des bateaux qui s'apprêtent à débarquer et que la montagne, c'est son frère, Bendigeidfran qui traverse la mer, aucun vaisseau n'étant assez grand pour lui. Les lacs sont ses yeux, de chaque côté de son nez⁸⁴. Les proportions exagérées renvoient clairement au mythe. Bien que la forêt soit associée à la mer ici, l'accent martial est clair. La ruse, volontaire ou pas, qui consiste à prendre une armée pour une forêt mouvante est commune à tous les récits.

Tite Live produit également un compte rendu de bataille dans lequel un stratagème militaire incluant des arbres entre en jeu⁸⁵. Nous laisserons ce récit pseudo historique de côté car il sort du contexte médiéval. Néanmoins, cela montre que les traces de ce combat des arbres existent dans les traditions irlandaise, galloise, mais aussi gauloise. Ce motif semble exister entre mythe et réalité. C'est là que la stratégie utilisée dans *Macbeth* se situe. C'est comme si Shakespeare lui-même avait établi une connexion entre histoire et mythologie qui l'a finalement conduit à s'approprier un motif issu de son propre passé antique. La façon dont il utilise cette matière, le ton adopté à son endroit feront l'objet de futurs travaux. Pour l'heure, suite à l'étude des exemples vus précédemment, il est raisonnable de dire que la présence plus ou moins visible de motifs dits « celtes » dans le texte shakespearien atteste d'un processus de transmission à travers les âges, qui, malgré les différents filtres interprétatifs, est rendu possible notamment grâce aux sources médiévales. Il s'agit de réveiller d'un souffle cette culture endormie dans l'œuvre de Shakespeare et par cette reconnaissance, s'acquitter d'une dette qui a franchi les siècles.

⁸³ « Sir Orfeo », edited by Anne Laskaya and Eve Salisbury, originally published in *The Middle English Breton Lays*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1995.

⁸⁴ *The Mabinogion*, traduit du gallois par S. DAVIES, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 29.

⁸⁵ Livy, XXIII, 24. The Project Gutenberg eBook, *The History of Rome; Books Nine to Twenty-Six*, by Titus Livius, Traduit et illustré par D. SPILLAN et C. EDMONDS, 1868. [En ligne]. Disponible sur <<http://www.gutenberg.org/files/10907/10907-h/10907-h.htm#e24>> (consulté le 25/02/16).

Conclusion

Le thème de la dette et de l'endettement dans les textes médiévaux et la problématique du remboursement de la dette nous amènent à questionner une économie de l'excès, liée au domaine financier. Donner toute la chair de son corps, ou ne serait-ce qu'une livre, en paiement d'un emprunt d'argent passe les limites du concevable. L'horreur suscitée par cette image illustre le potentiel néfaste contenu dans le rapport débiteur créateur, jusque dans nos sociétés actuelles. Les récits médiévaux illustrent une résurgence d'instincts en lutte ; le sang et la chair réveillent les appétences primaires. Dans cet affrontement, la religion est partie prenante, à tel point que s'acquitter d'une dette peut signifier se libérer d'un « péché ».

Le concept de dette immatérielle légitime une prise de distance vis-à-vis de la sphère économique et de sa brutalité. La notion de bienfait chez Sénèque a été utilisée dans une réflexion qui interroge le concept de sources textuelles d'une œuvre comme autant de biens culturels, possédés par l'humanité. La douceur liée au bienfait ouvre une porte nouvelle sur une contre économie qui se passe d'argent, de contrat et de rappel à la loi, dans laquelle les droits d'auteur n'ont pas cours. Le statut fluctuant de l'auteur de la Renaissance anglaise empêche de fait l'établissement de tout contrat de reconnaissance de dette. Les valeurs financières, bien que présentes irrémédiablement dans tout système de transmission écrite ou orale, passent en arrière plan d'une économie fragile et subtile, liée à l'immatériel, qui appelle à être reconnue et protégée pour ne pas disparaître. Le symbole et le motif empruntés à une civilisation riche à laquelle il convient de redonner voix concentrent toute l'attention de cette reconnaissance de dette à caractère spirituel.

La volonté de faire ressurgir la matière dite « celtique » dans les œuvres de Shakespeare tient de cette « obligation » à reconnaître un bienfait culturel légué par une civilisation dont on parle peu, comme pour s'acquitter d'une dette qui n'en est pas une. Les récits mythologiques « celtiques » restent aujourd'hui assez méconnus, sauf par les spécialistes. L'ampleur de leur richesse est sous-exploitée et aucune étude poussée n'a été encore menée jusque là pour en démontrer la présence dans les œuvres du Barde. La mise au jour de cette carence constitue une reconnaissance légitime pour la culture d'origine, mais aussi un enrichissement pour l'œuvre de William Shakespeare.

Bibliographie

Oeuvres

AIDED CON CULAINN (the story of Cú Chulainn's death), A.G. Van Hamel, éd., *Mediaeval Modern Irish Series Volume 3, Compert Con Culainn and Other Stories*, The Stationary Office, Dublin, 1933, pp. 80-81. Facsimile du livre de Van Hamel [En ligne]. Disponible sur <https://openlibrary.org/books/OL23290035M/Compert_Con_Culainn_and_other_stories> (consulté le 28/10/15).

ANONYME, *The True Chronicle Historie of King Leir and His Three Daughters; Gonorill, Ragan, and Cordella*, London, Simon Stafford for John Wright, 1605. [En ligne]. Disponible sur

<http://eebo.chadwyck.com/sicd.clermontuniversite.fr/search/full_rec?SOURCE=var_spell.cf

g&ACTION=ByID&ID=99846511&ECCO=&FILE=../session/1455558063_23232&SEARCHSCREEN=default&DISPLAY=default&HIGHLIGHT_KEYWORD=default> (consulté le 31/10/16).

BOECE, Hector, *Heir beginnis the history and croniklis of Scotland*, Edinburgh, Thomas Davidson, 1540.

CATH MAIGE TUIRED: THE SECOND BATTLE OF MAG TUIRED (Auteur: [inconnu]). Source du manuscrit : London, British Library, Harleian MS 5280, 63a-70b. Date : 1512. Transcription et traduction d'Elizabeth A. Gray, Irish Texts Society, 1982, sections 116 et 117. [En ligne]. Disponible sur <<http://www.ucc.ie/celt/published/T300010/index.html>> (consulté le 28/10/15).

CURSOR MUNDI (The Cursor o the World), A Northumbrian poem of the XIVth century in four versions. Ed. by the Rev. Richard Morris ..., Published for the Early English Text Society by K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1874-93. Publication info. : Ann Arbor, Michigan : University of Michigan Library, 2006. [En ligne]. Bodleian Library, Fairfax MS.14, v. 21407-21565 Disponible sur

<<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/AJT8128.0001.001/1:4.2.144?rgn=div3;submit=Go;subview=detail;type=simple;view=fulltext;q1=Constantine>> (consulté le 25 octobre 2016).

THE EARLY ENGLISH VERSIONS OF THE GESTA ROMANORUM, formerly edited by Sir Frederic Madden for the Roxburghe Club and now re-edited from the MSS. in British Museum (Harl.7333 & Addit. 9066) and University Library, Cambridge (Kk. 1. 6), by Sidney J. H. Herrtage, published for The Early English Text Society by N. Trübner, London, 1879, p. 158-165. [En ligne] Disponible sur

<<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/GRom?rgn=main;view=fulltext>> (consulté le 28/10/16) ou en version PDF sur

<<https://ia600202.us.archive.org/12/items/earlyenglishver03herrgoog/earlyenglishver03herrgoog.pdf>> (consulté le 28/10/16).

FACSIMILE AND TEXT OF THE BOOK OF TALIESIN, éd. G. Evans, Llanbedrog, 1910, p. 23-27. Traduit de l'irlandais par C. Guyonvarc'h, in *Textes mythologiques irlandais I*, Rennes, Ogam-Celticum, 1980.

HOLINSHED, Raphael, *The First Volume of the Chronicles of England, Scotland and Ireland*, London, John Harrison, 1577.

LIVY, *The History of Rome; Books Nine to Twenty-Six*, by Titus Livius, Traduit et illustré par D. Spillan et C. Edmonds, 1868. [En ligne]. Disponible sur <<http://www.gutenberg.org/files/10907/10907-h/10907-h.htm#e24>> (consulté le 25/02/16).

THE OLD ENGLISH VERSIONS OF THE GESTA ROMANORUM, éd. Sir F. Madden, London, Roxburghe Club, 1838.

THE MABINOGION, traduit du gallois par S. Davies, Oxford, Oxford University Press, 2007.

MALORY, Thomas, *Le Roman du Roi Arthur et de ses chevaliers de la table ronde (Le Morte D'Arthur)*, traduit de l'anglais par Pierre Goubert, Nantes, L'Atalante, 1994.

MONMOUTH, DE, Geoffrey, *Historia Regum Britanniae, History of the Kings of Britain*, traduit par Aaron Thomson, révisé par J.A. Giles. [En ligne]. Disponible sur <http://www.yorku.ca/inpar/geoffrey_thompson.pdf> (consulté le 05/08/13).

SHAKESPEARE, William, *Macbeth* [1623], éd. Sandra Clark et Pamela Mason, London, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare », 2015.

—, *Macbeth* [1623], traduit de l'anglais par Maurice Castelain, Paris, Editions Montaigne, Aubier, 1937.

- , *King Lear* [1608], éd. R.A. Foakes, London, Cengage, coll. « The Arden Shakespeare », 1997.
- , *Hamlet*[1603], in *The Complete Works of William Shakespeare*, éd. W.J. Craig, London, Oxford University Press, 1949, p. 870-907.
- , *The Merchant of Venice* [1600], éd. John Drakakis, London, coll. « Arden Shakespeare », Bloomsbury, 2010.
- , *Le Marchand de Venise* [1600], traduction de Jean-Michel Desprats, éd. Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2011.
- Skene, William, éd., *Four Ancient Books of Wales, containing the Cymric poems attributed to the bards of the sixth century*, Edinburgh, 1868, II, pp. 137-146. Traduction anglaise dans le Volume I, p. 276-284. Facsimile [En ligne]. Disponible sur <<https://archive.org/details/fourancientbooks01skenuoft>> (consulté le 28/10/15).

Ouvrages et articles critiques

- ARISTOTLE, *Politics*, Book I, part X [En ligne]. Disponible sur <<http://classics.mit.edu/Aristotle/politics.1.one.html>> (consulté le 28/10/16).
- ARISTOTE, *Politique*, traduit en français par Jules Barthélémy Saint Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1874. [En ligne]. Disponible sur <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2079427/f220.item.r=usure>> (consulté le 28/10/16).
- BULLOUGH, Geoffrey (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of William Shakespeare, Volume I, Early Comedies, Poems, Romeo and Juliet*, New York, Columbia University Press, 1957.
- DAVIES, Sioned, *The Mabinogion*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2007.
- DRAPER, John W., « Usury in *The Merchant of Venice* », *Modern Philology*, Vol. 33, No. 1, [s. l.], University of Chicago Press, 1935, pp. 37-47.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée I.II.III.*, Paris, Gallimard, 1995.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^{ème} année, n°3, juillet-septembre 1969, p. 73-104, in *Dits et écrits*, Tome I, texte n°69, Paris, Gallimard, 1994, p. 789.
- GLEESON, Mary, « Celtic undertones in Macbeth », *Proceedings of the II Conference of the Society for English Renaissance Studies*, ed. S.G. Fernández-Corugedo, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992.
- GREEN, Miranda Jane, *Mythes celtiques*[1993], traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, 1995.
- GUYONVARCH, Christian-J. et LE ROUX, Françoise, *Les Druides*, Rennes, Ouest France, 1986.
- LEVITH, Murray J., *Shakespeare's Cues and Prompts*, London, New York, Continuum, 2007.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982.
- , « Orality, Literacy and Medieval Textualization », *New Literary History*, Vol. 16, N°1, Oral and Written Traditions in the Middle Ages, Baltimore, The John Hopkins University Press, Autumn 1984.
- SAVATIER-LAHONDÈS Céline, « The walking forest motif in Shakespeare's Macbeth – origins », *Notes and Queries, Volume 64, Issue 2*, Oxford, Oxford University Press, juin 2017.
- SÉNÈQUE, *Des Bienfaits*, traduction nouvelle par Alfred et Gustave de Wailly, Bibliothèque latine française, CFL Panckoucke, Paris, 1836.

SHAPIRO, James, *1606 William Shakespeare and the Year of Lear*, London, Faber and Faber, 2015.

—, *Shakespeare and the Jews*, New-York, Columbia University Press, 1996.

STERLING, Eric, *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 27, N°4, 1996, p. 1119.

Dictionnaire

Oxford English Dictionary [En ligne]. Accès réservé :

<http://www.oed.com.ezproxy.stir.ac.uk/>.

Conférences non publiées

WALTER, Philippe, *L'Engendrement d'Arthur*, Conférence à l'Université d'été, Lorient, 1995.

—, *Les Brumes d'Avalon, la mort d'Arthur*, Université d'été, Lorient, 1995.

PASTRÉ, Jean-Marc, *L'Utilisation du thème celtique dans Parzifal/Perceval*, Université d'été, Lorient, 1995.

GOUTTEBROZE, Jean-Guy, *Le Souverain, la femme et la terre*, Université d'été, Lorient, 1995.

GUYONVARCH, Christian J., *Du mythe au roman, les origines celtiques de la littérature arthurienne*, Université d'été, Lorient, 1995.

Sitographie

<<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/GRom?rgn=main;view=fulltext>> (consulté le 28/10/16)

<<https://ia600202.us.archive.org/12/items/earlyenglishver03herrgoog/earlyenglishver03herrgoog.pdf>> (consulté le 28/10/16).

<<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/AJT8128.0001.001/1:4.2.144?rgn=div3;submit=Go;subview=detail;type=simple;view=fulltext;q1=Constantine>> (consulté le 25 octobre 2016).

<<http://quod.lib.umich.edu/c/cme/AJT8128.0001.001/1:4.2.144?rgn=div3;view=toc;q1=Constantine>> (consulté le 25/10/16).

<<http://www.housingrightswatch.org/fr/content/le-drame-social-du-logement-en-espagne-diagnostic-et-r%C3%A9ponses-possibles>> (consulté le 30/10/16).

<<http://www.la-croix.com/Actualite/Europe/A-Madrid-la-negociation-permet-d-eviter-les-expulsions-2015-12-10-1391220>>(consulté le 30/10/16).

<<https://fr.sputniknews.com/international/201506241016685772/>> (consulté le 30/10/16).

<<http://classics.mit.edu/Aristotle/politics.1.one.html>> (consulté le 28/10/16).

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2079427/f220.item.r=usure>> (consulté le 28/10/16).

<<http://www.bl.uk/collection-items/shakespeares-first-folio>> (consulté le 31/10/16).

<<http://www.luminarium.org/sevenlit/jonson/j4.htm>> (consulté le 31/10/16).

<<http://www.bl.uk/collection-items/quarto-of-much-ado-about-nothing-1600>> (consulté le 31/10/16).

<<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003>> (consulté le 31/10/16).

<<http://www.ucc.ie/celt/published/T300010/index.html>> (consulté le 28/10/15).

<http://www.yorku.ca/inpar/geoffrey_thompson.pdf> (dernière visite 05/08/13).

<<http://books.google.fr/books?id=h1qac9NeXR0C&pg=PA21&lpg=PA21&dq=goose+prostitute+renaissance&source=bl&ots=NQRHsJwDAf&sig=9zBLKX5-lkRUBmUkhHzoRhimhw&hl=fr&sa=X&ei=z21zU4P8LIP27Ab59YG4Cg&ved=0CHUQ6AEwCA#v=onepage&q=goose%20prostitute%20renaissance&f=false>> (consulté le 23/08/13).

<https://openlibrary.org/books/OL23290035M/Compert_Con_Culainn_and_other_stories>
(consulté le 28/10/15).

<<https://archive.org/details/fourancientbooks01skenuoft> > (consulté le 28/10/15).

Notice biographique

Enseignante agrégée d'anglais, Céline Savatier-Lahondès est en quatrième année de doctorat en cotutelle, sous la direction de Madame Le Professeur Emérite Danièle Berton Charrière (Université Clermont-Auvergne, Clermont-Ferrand, France) et de Monsieur Le Professeur Emérite John Drakakis (Université de Stirling, U.K.). Sujet de thèse de doctorat / PhD : « Transtextualité, sources et transmission de motifs « celtes » par le biais du répertoire shakespearien. / Transtextuality, sources and transmission of « Celtic » motifs through the Shakespearian repertory. »