



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Femmes et pouvoir

dans le théâtre européen de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (18 octobre 2019)

Textes réunis par
Frédérique Fouassier
et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Armelle Sabatier, « Objets de pouvoir féminin ? Bijoux et pierres précieuses dans *The Renegado* de Philip Massinger (1624) », dans *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, éd. par F. Fouassier & J. C. Garrot Zambrana, 2021,

« Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne »
mis en ligne le 19-11-2021,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/femmes-pouvoir>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Objets de pouvoir féminin ?

Bijoux et pierres précieuses dans
The Renegado de Philip Massinger (1624)

Armelle Sabatier

Université Panthéon-Assas, Paris

Composée dans le sillage de *The Island Princess* de John Fletcher (décembre 1621), la tragi-comédie écrite par Philip Massinger en 1624, *The Renegado, or The Gentleman of Venice*, s'inscrit dans le même contexte de tensions religieuses entre le monde chrétien et l'empire ottoman. Ces deux pièces appartiennent au genre de la *conversion play*, des œuvres qui explorent les mécanismes de la conversion religieuse sur fond d'impérialisme, de concurrence commerciale et de conflits religieux entre le Christianisme et l'Islam. La pièce de Philip Massinger met en scène la rencontre amoureuse entre un jeune Vénitien, du nom de Vitelli et Donusa, la nièce du sultan ottoman par le biais de divers objets scéniques : les tableaux importés de Venise, aux connotations sulfureuses, tentent de rivaliser avec les bijoux et les diamants dont se pare Donusa pour affirmer le pouvoir de sa beauté orientale. L'affinité qu'entretient ce personnage féminin avec le bijou et les pierres précieuses n'est pas sans évoquer d'autres figures féminines de l'histoire anglaise qui utilisaient le bijou comme un instrument du pouvoir féminin, en particulier la reine Élisabeth et le fameux *Drake Jewel*.

Loin d'être de purs ornements pour rehausser la beauté des femmes, les armes du pouvoir féminin que représentent les bijoux et les pierres précieuses dans la pièce de Massinger peuvent se retourner, en quelque sorte, contre les femmes. Philip Massinger dévoile l'envers de ce pouvoir féminin qui, pris à son propre jeu de séduction, finit par accepter un autre pouvoir, celui de la religion et de la conversion qui sont symbolisées, à la fin de la pièce, par le bijou.

La femme tentatrice : le bijou comme objet de pouvoir

Dans *Le Drame de Massinger*, Maurice Chelli a souligné la structure symétrique de cette pièce qui met en scène deux personnages féminins que tout semble opposer¹. L'intrigue principale de *The Renegado* repose sur un chassé-croisé entre deux femmes : d'un côté, Paulina, une jeune chrétienne enlevée par les Turcs pour devenir l'esclave du sultan ; de l'autre, la princesse turque, Donusa, qui tombe amoureuse du jeune vénitien Vitelli, qui n'est autre que le frère de Paulina, venu à Tunis pour sauver sa sœur. Ces éléments de l'intrigue s'inspirent, en grande partie, de Cervantes et de son récit sur sa captivité à Alger, en particulier le chapitre « The Captive's Tale » dans *Don Quichotte*, une œuvre traduite en anglais et publiée en 1612. Selon Michael Neill, Massinger devait également connaître *Los Baños de Argel* publié en 1615². Cette pièce est également émaillée de nombreuses références au théâtre de Shakespeare. Dès la scène liminaire, Vitelli, arrivé à Tunis en compagnie de son serviteur Gazet, se déguise en marchand vénitien prêt à vendre de la porcelaine et des tableaux vénitiens aux sujets quelque peu sulfureux (« Howe'er my conscience tells me they are figures / Of bawds and common courtesan in Venice » 1.1.12-3). L'évocation du contexte vénitien dans une pièce jacobéenne renvoie à la tragédie d'*Othello*, *The Moor of Venice* qui explorait déjà les tensions religieuses entre le monde chrétien et musulman. La présence de tableaux et surtout des bijoux fait également écho aux scènes des coffrets à bijoux renfermant le portrait de Portia dans *The Merchant of Venice*, où de jeunes hommes tentent de conquérir la belle vénitienne convoitée pour son héritage. Dans cette pièce, le bijou ne symbolise pas tant le pouvoir féminin que le pouvoir patriarcal, puisque le père a lié l'avenir de sa fille, c'est-à-dire son mariage, à un coffret à bijoux protégeant une miniature de Portia. Néanmoins, le deuxième personnage féminin de la pièce Jessica, la fille de Shylock, s'empare du pouvoir de son père lorsqu'elle parvient à dérober les bijoux de Shylock qu'elle cache sous ses vêtements (« I will make fast the door and gild myself » 2.6.50) pour s'enfuir avec Lorenzo, un jeune chrétien. Dans la pièce de Massinger, le rôle de ces objets scéniques s'inverse : les bijoux ne figurent plus le pouvoir du père, mais celui de la femme ottomane qu'un jeune Chrétien essaie d'éblouir avec des tableaux.

La première rencontre de Donusa avec Vitelli se déroule sur le marché de Tunis à l'acte I scène 3. Vitelli, déguisé en marchand vénitien, a ouvert une échoppe où il propose un certain nombre de biens, comme de la porcelaine, du cristal et surtout des tableaux vénitiens. Donusa, qui désire découvrir les biens vendus par les Occidentaux, décide de se rendre au marché en portant un voile pour cacher son visage. Vitelli lui propose d'abord un miroir et

1 CHELLI, 1924.

2 NEILL, 2010. Pour les citations, nous utilisons cette édition.

fait référence à Narcisse (1.3.113). Après lui avoir présenté la porcelaine et le cristal de Venise qu'il associe au mythe homoérotique de Ganymède, Vitelli dévoile ses objets les plus précieux, des tableaux, dont un de Michel Ange. La supériorité des Italiens dans le domaine de l'art pictural réside, selon Vitelli, dans leur imitation parfaite de la nature :

*Here's another
So perfect at all parts that, had Pygmalion
Seen this, his prayers had been made to Venus
To have given it life, and his carved ivory image
By poets ne'er remembered. They are indeed
The rarest beauties of the Christian world
And nowhere to be equalled.*
(acte I, scène 3, 132-138)

La présence de Michel Ange ainsi que la comparaison entre la peinture et la sculpture, au travers du mythe de Pygmalion, évoquent d'emblée le débat italien du *paragone* qui a opposé pendant près d'un siècle, peintres et sculpteurs en Italie. Cette comparaison entre les deux arts visuels, d'abord initiée par Alberti dans son *De Pictura* (1435), puis reprise par de nombreux artistes dont Léonard de Vinci, a permis d'affirmer la supériorité de la peinture sur la sculpture, davantage perçue, à l'époque, comme un art mécanique. Michel Ange était un des rares artistes à avoir refusé de prendre parti dans ces débats. Ces rivalités artistiques qui n'ont pas opposé les artistes anglais étaient connues à la Renaissance anglaise grâce aux traductions de certains traités italiens, comme celui de Paolo Lomazzo, *Trattato dell' Arte della Pittura, Scoltura et Architettura* (1585) qui avait été traduit par Richard Haydocke et publié en 1598 sous le titre de *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintings*. Le célèbre miniaturiste anglais Nicholas Hilliard fait référence à ce débat dans son traité sans pour autant développer cette question³.

Ces débats artistiques, préfigurant les oppositions entre orient et occident incarnées sur scène par les deux personnages de Vitelli et de Donusa, sont empreints de connotations érotiques. Le mythe de Narcisse, lié au miroir que Vitelli tend ironiquement à Donusa dont le visage est dissimulé par un voile, était souvent associé, au Moyen Âge et à la Renaissance, au mythe de Pygmalion, ce sculpteur tombé amoureux de sa statue au Livre X des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans *Le Roman de la rose* de Jean de Meung, un texte traduit par Geoffrey Chaucer, le sculpteur Pygmalion dont l'histoire est longuement relatée, se compare à Narcisse qui a plus « follement aimé » que lui une image qu'il

3 THORNTON et CAIN, 1992, p. 49.

n'a pu étreindre alors que le sculpteur peut toucher l'icône de pierre⁴. Ces deux personnages mythologiques incarnaient une forme d'idolâtrie stérile à la Renaissance, Narcisse amoureux de son propre reflet et Pygmalion du reflet de sa création artistique, comme l'ont souligné de nombreux poètes élisabéthains et jacobéens. Ainsi, le poète écossais Sir Robert Ayton, dans son poème « Will thou remorseless fair », refuse de se contenter d'une image sans vie (« Shall I Narcissus a flyeing shade till chase / Or like Pygmalion hugg stone which hath noe sense of grace / No, no, my blinde love must borrow reasonnes eyes »). Pour William Strode, Pygmalion et Narcisse sont amoureux de deux ombres, le terme *image* renvoyant à la fois à une statue et à une projection :

Pigmalion hold thine Image fast
Tis something to enjoy Love so :
Narcissus thou a shadow hast
At least thereby to cheate thy woe⁶

Néanmoins, à l'inverse de Narcisse, Pygmalion est parvenu à animer la jeune vierge d'ivoire grâce à l'action de Vénus. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que dans l'imaginaire de la Renaissance, le mythe de la statue de Pygmalion est associé à l'érotisme, à la défloration de la jeune femme. À l'acte II, Vitelli se transformera, en quelque sorte, en un nouveau Pygmalion avec Donusa qui est encore vierge (« I feel a virgin's longing » 1.2.114.).

Vexée par le triomphalisme de Vitelli qui affirme la supériorité de l'occident, Donusa entre, à son tour, dans ce nouveau type de *paragone* en transgressant l'interdiction de dévoiler son visage en public. Elle demande au jeune vénitien si ses tableaux sont supérieurs à la beauté naturelle orientale (« Can you match me this ? » 1.3.141). Ce geste théâtral n'est pas sans évoquer une scène de *Twelfth Night* de Shakespeare où le personnage d'Olivia soulève son voile et compare son visage à un tableau.

OLIVIA : You are now out of your text. But we will draw the curtain and show you the picture. [Unveils] Look you, sir, such a one I was this present. Is't not well done ?
VIOLA : Excellently done, if God did all.
OLIVIA : 'Tis in grain, sir, 'twill endure wind and weather.
VIOLA : 'tis truly blent, whose red and white

4 La référence à Narcisse se trouve aux vers 20877-2083, traduction et présentation par Armand STRUBEL, 1992, p. 1078-1079.

5 6, vers 3-5. GULLENS, 1963, p. 138.

6 « Song a strange gentlewoman passing by his window », in DOBELL, 1907, p. 11-12.

Nature's own sweet and cunning hand laid on
(*Twelfth Night* 1.5.225-232⁷)

C'est alors que Donusa décide d'inviter Vitelli dans son palais pour se mesurer à lui et tenter de rivaliser avec l'Occident. À l'acte II, Carazie, l'eunuque qui surveille Donusa et sa suivante, Manto, sont inquiets du changement de Donusa qui a sorti tous ses bijoux :

[she] ransacked her cabinets
For her choice and richest jewels; and appears no
Like Cynthia in full glory, waited on
By the fairest of the stars.
(2.1.12-5)

Michael Neill signale que Massinger suit le récit de Cervantes, *The Captive's Tale*, une des sources de la pièce, où le personnage de Zoraida s'est également paré de tous ses bijoux⁸. Selon ce critique, les femmes ottomanes étaient perçues à la Renaissance comme des tentatrices, se parant de leurs plus beaux bijoux pour attirer les hommes : il appuie son propos sur une gravure de Roxolana, la femme de Solyman, extraite de l'ouvrage de Richard Knolles, *The Generall Historie of the Turkes* (1603)⁹. Dans ce portrait, la femme orientale apparaît avec ses plus beaux bijoux, pierres précieuses et perles. Néanmoins, cette interprétation doit être nuancée à la lumière des pratiques de la cour d'Angleterre. Du temps du roi Jacques I^{er}, les femmes portaient également de nombreux bijoux, un signe d'opulence. Même si le roi portait peu de bijoux dans ses portraits officiels, à l'inverse du roi Henri VIII, il avait offert de très beaux bijoux à son épouse la reine Anne du Danemark, comme en témoignent ses portraits officiels. Diana Scarisbrick rappelle que la plupart des bijoux de la Renaissance anglaise ont aujourd'hui disparu : les bijoux se transmettant de génération en génération, ils sont souvent transformés au gré des modes. Les portraits constituent une source documentaire précieuse dans la mesure où les Elisabéthains comme les Jacobéens, se paraient de leurs plus beaux bijoux avant de poser devant un peintre : « Fortunately, because of the close ties which existed between each branch of the arts during the English Renaissance beautiful creations have been rescued from visual oblivion by the artists who depicted jewellery in portraits¹⁰ ». Le portrait de la reine Anne du Danemark par Gheeraerts le jeune (1614, Royal Collection) illustre l'opulence de la cour du roi : des rangs de perles ornent sa robe, sans compter les

7 ELAM, 2013.

8 NEILL, 2010, p. 122.

9 *Ibid.*, p. 21.

10 SCARISBRICK, 1995, p. 9.

colliers de perles autour de son cou, et sa coiffure est rehaussée de nombreux bijoux et de pierres précieuses, dont des diamants. La gravure représentant Roxolona et le portrait de la reine Anne mettent en scène les mêmes types de bijoux et les mêmes pierres précieuses, effaçant ainsi les différences entre Ottomanes et Anglaises.

La comparaison de Donusa à Cynthia (« Like Cynthia in full glory » ; 2.1.14) évoque la figure de la reine Elisabeth, la reine vierge qui était souvent comparée à la chaste Diane, et qui aimait également porter des bijoux comme l'attestent là encore ces nombreux portraits, comme *The Armada Portrait* (1588) où la profusion étourdissante des bijoux de la reine affirme son pouvoir et sa supériorité sur le royaume espagnol qui vient d'être vaincu. Cette affirmation du pouvoir féminin dans ce tableau par le biais des bijoux et autres objets tels le globe, s'accompagne d'un autre événement suite à cette victoire navale. Afin de remercier le navigateur sir Francis Drake d'avoir contribué à repousser l'armée espagnole, la reine Elisabeth lui offre un bijou renfermant une de ses miniatures, plus connu sous le nom de *Drake Jewel* (collection privée¹¹). Durant l'hiver 1586-1587, la reine présente ce bijou à Drake pour sa participation à la bataille contre l'armée espagnole : à l'intérieur du bijou se trouve une miniature de la reine, peinte par Nicholas Hilliard, sous les traits de Cynthia, un croissant de lune ornant ses cheveux. Cette miniature est protégée par un bijou en or où est gravé, d'un côté, un phénix, et l'autre face est sertie d'un camée où sont superposés les visages d'un Africain et d'une femme blanche. Roy Strong voit dans cet acte un tournant dans l'affirmation du pouvoir de la reine Elisabeth : « it pinpoints exactly the moment when this act became an acknowledged sign of regal favour¹² ».

Dans la pièce de Massinger, la nouvelle Cynthia qu'est devenue Donusa va affirmer son pouvoir politique de la même façon que la reine Elisabeth. Avant de recevoir Vitelli, Donusa apparaît sur scène, sûrement parée de tous ses bijoux. La métamorphose physique de Donusa s'accompagne d'une métamorphose intérieure induite par le sentiment amoureux (« What magic hath transformed me from myself? », 2.1.23). À la scène 4, elle accueille Vitelli dans un décor fastueux comme le suggèrent les didascalies (« A table [with chairs] set forth, jewels and bags upon it. Loud music »). Donusa entre sur scène après avoir revêtu de riches étoffes et ses bijoux (« Enter DONUSA [finely dressed and adorned with jewels] »). Elle ressemble à ces miniatures « entourées de diamants » pour reprendre l'expression d'un des personnages de *Love's Labour's Lost* (« A lady walled about with diamonds » 5.2.3). Cependant, la métamorphose de Donusa en beauté scin-

11 Il est possible de voir des photos de ce bijou dans MURDOCH, MURRELL, NOON et STRONG, 1981, p. 51.

12 *Ibid.*, p. 85.

féminin de Donusa. Le changement induit par le bijou peut s'avérer tout de même dangereux, comme l'atteste l'eunuque Carazie. À l'acte III, Gazet, le serviteur de Vitelli, envie la proximité de Carazie avec les femmes ottomanes. L'eunuque précise au serviteur qu'une métamorphose physique est nécessaire, à savoir la castration qui est symbolisée par la perte de certaines pierres précieuses :

Carazie : It is but parting with
 À precious stone or two. I know the price on't.
 Gazet : I'll part with all my stones ; and when I am
 An eunuch, I'll so toss and touse the ladies.
 (3.4.51-4)

Le jeu de mots grivois sur les pierres précieuses et les parties génitales masculines, déjà présent à l'acte I (1.2.25-26) constitue un commentaire ironique sur la métamorphose physique de Vitelli qui, couvert de bijoux, a perdu, dans un certain sens, sa virilité. Le jeu sur la polysémie du bijou, à la fois objet précieux et image des parties génitales masculines (un sens qui existe depuis 1475 selon le *Oxford English Dictionary*) souligne la métamorphose du corps masculin et sa soumission.

Cependant, Vitelli refuse cette transformation physique ainsi que les vêtements et les coffrets à bijoux que lui avait offerts Donusa, des objets désormais associés au péché (« As now I do deliver back the price / And salary of your lust ! Or, unclothe me / Of sin's gay trappings, the proud livery », 3.5.48-50). Si le dépouillement permet à Vitelli de se départir du pouvoir féminin de Donusa et de se tourner vers la rédemption, ce geste entraîne la chute de Donusa qui est faite prisonnière et condamnée à mort pour avoir eu des relations intimes avec un chrétien en dehors du mariage. La seule solution pour échapper à cette peine est la conversion de Vitelli et son mariage avec celle qu'il a déflorée. L'acte final met en scène l'ultime métamorphose de la pièce qui est, à nouveau symbolisée par le bijou. Afin de sauver Donusa, Vitelli décide d'épouser la jeune femme selon les rites chrétiens et non musulmans. Il demande au père Francisco s'il peut la baptiser (« Willing she is, / I know, to wear it as the choicest jewel / On her fair forehead » 5.1.24-6). L'eau du baptême est comparée au bijou le plus précieux.

La cérémonie de mariage se déroule sous les yeux incrédules du sultan. Alors qu'il est persuadé que Vitelli va se convertir à l'Islam, ce dernier lance de l'eau sur Donusa qui se sent métamorphosée (« I am another woman » 5.3.121). Cette scène de conversion au christianisme provoque la colère du Sultan qui emprisonne Vitelli. C'est alors que Paulina, la sœur de Vitelli, propose au Sultan de veiller sur Donusa (« I'll be myself her guardian ; I will feast / Adorned in her choice and richest jewels » 5.3.165-6). Ainsi, à la scène 5, Paulina a revêtu les bijoux de Donusa qu'elle a invitée à un banquet. Cette métamorphose souligne à nouveau le pouvoir féminin dont la jeune chrétienne s'est emparée.

Cette mise en scène où Paulina semble dominer la jeune Ottomane à qui elle révèle son identité, n'est qu'une simple ruse. Paulina demande à Manto de remettre à Vitelli un gâteau où est cachée une corde. Ce stratagème permet ainsi à Vitelli, Donusa mais aussi Paulina de fuir Tunis par navire. Paulina a pris soin de garder les bijoux sur elle dans la fuite (« With all her train / And choicest jewels are gone safe aboard » (5.8.27)).

Ainsi, cette pièce orientale de Philip Massinger où le bijou se transforme en instrument de pouvoir d'abord féminin, puis religieux, annonce, en partie, une autre comédie du même auteur, *The Picture* jouée en 1629 et publiée l'année suivante. Cette pièce se construit autour d'un portrait miniature qui a le pouvoir de changer de couleur et de refléter les états d'âme du personnage féminin principal, la belle Sophia, épouse de Matthias, un jeune homme qui espère faire fortune en partant à la guerre. Une fois encore, le portrait constitue un objet du pouvoir masculin, comme les tableaux vénitiens de Vitelli dans *The Renegado*. Néanmoins, ce symbole du contrôle masculin censé surveiller la femme mariée est concurrencé par les bijoux détenus par une autre femme tentatrice, la reine de Hongrie pour qui Matthias doit travailler. Les bijoux serviront à mettre en scène le plan machiavélique de ce personnage féminin qui cherche à faire changer les couleurs du portrait miniature afin de briser ce couple.

Bibliographie

- AYTON, sir Robert, *The English and Latin Poems of Sir Robert Ayton*, Charles B. Gullens (éd.), Edimbourg, William Blackwood and Sons, 1963.
- CHELLI, Maurice, *Le Drame de Massinger*, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- HILLIARD, Nicholas, *The Art of Limining*, R.K.R. Thornton et T.G.S. Cain (éds), Manchester, Carcanet Press Limited, (1981), 1992.
- MEUNG, Jean de, *Le Roman de la rose*, traduction et présentation par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1992
- NEILL, Michael (éd.), *The Renegado*, Arden Early Modern Drama, Londres, Methuen Drama, 2010.
- SCARISBRICK, Diana, *Tudor and Jacobean Jewellery*, Londres, Tate Publishing, 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Twelfth Night*, Arden Edition, Keir Elam (éd.), Londres, Bloomsbury, (2008), 2013
- STRODE, William, *The Poetical Works of William Strode (1600-1645)*, Bertrand Dobell (éd.), The Editor, 1907.
- STRONG, Roy, *The English Miniature*, Londres, Thames and Hudson, 1981.