



GRAAT On-Line issue #7 January 2010

**'You have ravished justice' (3, 2, 274) : de la parodie de la justice
dans *The White Devil* de John Webster**

Armelle Sabatier
Université de Paris II Assas

Si la représentation théâtrale de la justice à la Renaissance anglaise est surtout connue au travers de quelques pièces de Shakespeare telles que *The Merchant of Venice*, *Measure for Measure* ou encore *The Winter's Tale*, il n'en reste pas moins que le droit est un thème récurrent chez les dramaturges élisabéthains et jacobéens. Le théâtre de cette époque regorge de références à la loi et au monde judiciaire et les scènes de procès sont loin d'être rares. Le plus souvent ces pièces furent écrites par des dramaturges qui avaient eux-mêmes suivi une formation de juriste dans les *Inns of Court*. Les liens qui existaient à l'époque jacobéenne entre le monde judiciaire et le monde théâtral se sont vraisemblablement tissés au moment de la création de ces écoles d'avocats. L'enseignement prodigué aux futurs « barristers » reposait, entre autres, sur des exercices faisant appel à la théâtralisation tels que les plaidoiries, mais aussi sur des représentations théâtrales telles que les masques.¹ Aussi n'est-il pas étonnant de voir qu'un certain nombre de dramaturges élisabéthains et jacobéens, tels que John Ford ou encore John Marston, étaient d'anciens étudiants des *Inns of Court*.² Le parcours universitaire de ces dramaturges pourrait expliquer certaines affinités structurelles entre le théâtre et le droit : « deliberative and forensic inquiry based on rhetoric was still at the centre of both legal and theatrical action, which goes some way towards explaining the structural affinity between theatre and the law ».³

John Webster semble s'inscrire dans le sillage de ce type de dramaturges dans la mesure où d'une part la quasi-totalité de ses pièces intègre la thématique du droit, si

l'on pense, par exemple, à *The Famous History of Sir Thomas Wyatt, The Devil's Lawcase*, et surtout *The White Devil*, et d'autre part, il est fort probable que John Webster soit le « magister Johannes Webster » qui fut admis le 1^{er} août 1598 au Middle Temple. D'après Muriel C. Bradbrook, la formation intellectuelle dispensée dans ces écoles de droit aurait profondément influencé la dramaturgie de John Webster : « [what he] acquired from the Inns was a taste for pageantry, a preference for indoor staging, a knowledge of the value of the trial scenes, practice in verbal satire, and perhaps some insight into the psychology of violence ».⁴ Dena Goldberg, quant à elle, voit dans *The White Devil* une critique progressive du système judiciaire de l'époque⁵; la mise en scène du procès de Vittoria à l'acte 3 scène 2 cristallise toutes ces critiques sous-jacentes à la pièce. Les sources que Webster a utilisées ne mentionnent nullement le procès du personnage historique de Vittoria Corombona. Certains suggèrent que Webster se serait inspiré de procès contemporains tels que celui de Sir Walter Raleigh⁶ ou encore celui de Lady Penelope Rich.⁷

Alors que les meurtres de deux personnages secondaires ont été commis durant les « dumb shows » de la fin de l'acte 2,⁸ l'action de *The White Devil* semble se suspendre et se figer à l'acte 3 le temps du procès de Vittoria, soupçonnée d'être le diable blanc de l'histoire.⁹ Lors de sa deuxième apparition sur scène à l'acte 3, Vittoria, l'un des personnages centraux de la pièce, attire tous les regards, à la fois ceux des personnages et ceux des spectateurs, dans la mesure où elle se trouve être l'accusée principale de ce procès. Ses frères, Flamineo et Marcello, également sur le banc des accusés, sont libérés à la fin du procès (« You gentlemen, Flamineo and Marcello, / The court hath nothing to charge you with », 3, 2, 252-3). D'après les didascalies, le procès se déroule dans un « consistory court » à Rome. Subha Mukherji rappelle que cette scène ne peut pas être considérée comme une représentation fidèle de la réalité judiciaire de l'époque dans la mesure où ce procès semble recouper des juridictions différentes tout en mélangeant diverses procédures : « Vittoria's social status combined with the presence of the ambassadors evokes a trial by peers rather than a Church court trial. But the context would be recognised by Webster's audience primarily as a canon law procedure ».¹⁰ Il y a donc tout lieu de croire que les spectateurs jacobéens assimilaient le tribunal censé juger Vittoria à une

cour ecclésiastique, un des tribunaux qui, à la Renaissance anglaise, était chargé, entre autres, des affaires d'adultère,¹¹ l'accusation principale de ce procès. En effet, Vittoria, épouse de Camillo, entretient dès le début de la pièce une liaison avec Bracciano, lui-même marié à Isabella. L'assassinat des conjoints respectifs des deux amants soulève également des doutes sérieux sur l'innocence de Vittoria dont l'accusation d'adultère va se voir doublée de celle de meurtre au cours du procès. Or, ce changement dans la mise en accusation constitue une grave violation de la loi dans la mesure où les meurtres ne relevaient pas de la juridiction des cours ecclésiastiques mais de celle des tribunaux de *Common Law*. Cette entorse à la loi que commet Monticelso, cardinal et représentant de l'accusation, laisse à penser que les règles ne sont pas respectées dans ce procès et que la justice est bafouée. La mise en scène du procès de Vittoria représente à la fois une parodie de justice et de la justice ; la théâtralisation de ce procès est non seulement une satire de l'institution judiciaire de l'époque, mais également une remise en question acerbe de la notion même de justice dans son acception morale et philosophique.

D'emblée, le procès de Vittoria est placé sous le signe de la théâtralité et de la dramatisation. L'acte 3 s'ouvre sur un « pageant », une procession où les ambassadeurs qui vont jouer le rôle de juges lors du procès, défilent sur la scène. Flamineo, l'un des accusés, ainsi que l'avocat de l'accusation se métamorphosent alors en spectateurs, ajoutant leurs commentaires personnels sur les acteurs de ce spectacle. Cette théâtralisation du procès se poursuit à la scène 2 au moment où les personnages pénètrent dans l'espace scénique pour prendre la place qui leur est assignée. Les ambassadeurs, représentants de l'autorité politique, ainsi que le cardinal Monticelso, représentant de l'autorité religieuse, font office de juges ; l'avocat représente l'accusation ; Vittoria, quant à elle, incarne l'accusée. La théâtralisation, propre à tout procès, se trouve renforcée par la présence d'un public composé, entre autres, de Bracciano, amant de Vittoria et commanditaire des assassinats. Son rôle de spectateur est souligné d'emblée par le cardinal qui refuse de lui offrir un siège (« Forbear, my lord, here is no place assigned you », 3, 2, 1) ; ce dernier se résigne à s'asseoir sur un manteau (3, 2, 5), renforçant ainsi son rôle de

témoin silencieux. La présence non désirée de Bracciano met en lumière la structure spéculaire de la scène du procès qui est renforcée par la disposition des personnages sur la scène. D'ailleurs, Subha Mukherji souligne l'interpénétration de l'espace scénique et de l'espace judiciaire à l'acte 3 scène 2 :

The spatial organisation is confrontational. The lawyer opens his interrogation with an extravagant gesture towards Vittoria [...]. Recalling Flamineo's announcement of Vittoria's first appearance, the lawyer's presentation frames her straight away as a spectacle. The lawyer being positioned, like Vittoria, between the judge and the other dignitaries on the one hand, and between Bracciano and the theatre audience on the other, his presentation of her works on both the theatrical and the legal planes.¹²

Cette structure est amplifiée par le commentaire métadramatique de Vittoria qui, consciente de la dramatisation de son procès, cherche l'appui du public, comme si elle désirait être jugée par lui et non par les représentants de l'autorité : par deux fois elle fait allusion aux spectateurs venus regarder la pièce (« amongst this auditory / Which come to hear my cause », vers 15-6 ; « all this assembly / Shall hear what you can charge me with », 3, 2, 19-20).

L'accusation de corruption qui pèse sur l'accusée principale (« mulierum corruptissimam » pour reprendre les termes de l'avocat) pourrait être retournée à la fois contre l'accusation, mais aussi contre le procès dans son ensemble. L'image du viol de la justice utilisée par Vittoria à la lecture de la sentence (« You have ravished justice », 3, 2, 274) dévoile tous les dysfonctionnements d'un procès corrompu où règne l'abus de pouvoir et d'autorité. Il faut dire que ce procès n'est pas régi par la quête de la vérité, mais par l'arbitraire le plus total : les rôles des personnages ne cessent de changer, les preuves sont quasi inexistantes, la mise en accusation fluctue au gré de la plaidoirie. Luke Wilson résume la structure de la scène en ces termes : « The scene shows Monticelso's court undergoing a series of significant shifts: from Latin to English; from the lawyer to Monticelso as judge and prosecutor ; from the crime of murder to the crime of adultery ». ¹³ Alors que l'avocat de l'accusation est renvoyé après sa piètre prestation devant la cour, le cardinal Monticelso décide de reprendre l'exposition des faits afin de dévoiler que Vittoria est le diable blanc qui, à

son tour, lui retourne l'accusation : « O poor charity / Thou art seldom found in scarlet » (3, 2, 70-1). D'entrée de jeu, l'accusée, par une remarque détournée, rappelle que le rôle du cardinal est celui de juge de ce procès, et non celui de l'accusation dans la mesure où il a revêtu sa robe pourpre dont la couleur est similaire à la robe du juge.¹⁴ Subha Mukherji rappelle d'ailleurs que la couleur pourpre est censée symboliser la sainteté et la gravité : « the colour red is aligned with moral and judicial authority in accordance with the ostensible iconographical structure of the play ».¹⁵ Mais le cardinal fait fi de cette remarque et continue de mener l'accusation, allant même jusqu'à produire une preuve peu recevable contre l'accusée, à savoir une lettre où les deux amants se donnent rendez-vous. Face à l'indigence des preuves sur lesquelles repose ce procès, Vittoria contre-attaque la tactique du cardinal en rappelant que les preuves ne reposent que sur ses propres dires et non sur des faits : « For your names / Of whore and murd'ress, they proceed from you » (vers 148-9). C'est alors que l'accusée remet en question le déroulement du procès et tente de redéfinir les rôles de chacun :

If you be my accuser
Pray cease to be my judge, come from the bench;
Give in your evidence 'gainst me, and let these
Be my moderators.

3, 2, 225-8

Désormais, le cardinal est passé dans le camp de l'accusation et les ambassadeurs qu'elle désigne par « these » sont les seuls juges. Cette confusion des rôles où Monticelso est à la fois juge et partie se double d'une autre violation de la loi. Le cardinal essaie d'ajouter l'accusation de meurtre à celle d'adultère : « You know what whore is—next the devil, / Adult'ry, / Enters the devil, Murder » (108-9). Francisco prend le relais de cette nouvelle accusation en ne présentant aucune preuve. Sa seule force de persuasion réside dans l'évocation rapide des circonstances de la mort du mari de Vittoria ; quant à Monticelso, il appuie son argumentation sur la tenue de Vittoria : « She comes not like a widow; she comes armed / With scorn and impudence. Is this a mourning habit? » (120-1). Même si l'accusation de meurtre ne repose sur aucune preuve, il faut dire que Vittoria a été, en quelque sorte,

complice des deux assassinats orchestrés par son amant Bracciano. Lors de sa première apparition sur scène, Vittoria rejoint son amant dans un jardin et lui relate un cauchemar où elle est poursuivie par Isabella et Camillo qui la menace de mort : « they vowed / To bury me alive » (1, 2, 244-5). D'ailleurs, son frère Flamineo, témoin de la scène, interprète les paroles de Vittoria comme une incitation au meurtre : « Excellent devil! / She hath taught him in a dream / To make away his duchess and her husband » (1, 2, 257-9). Malgré l'ambiguïté de son rôle dans les meurtres d'Isabella et de Camillo, Vittoria dénonce la parodie de justice : « Let me appeal then from this Christian court / To the uncivil Tartar » (128-9). Non seulement le système est totalement perverti car l'acte d'accusation change en cours de route, mais le tribunal ecclésiastique outrepassa ses droits dans la mesure où les affaires de meurtre ne relèvent pas de sa juridiction mais plutôt de celle des cours de *Common Law*, que Vittoria nomme ironiquement « uncivil Tartar ». Cette remarque renvoie au débat qui divise les juristes au début du XVII^{ème} siècle à propos du maintien des cours ecclésiastiques. Autant les Puritains que les avocats spécialisés dans la *Common Law* dénoncent l'existence de ces tribunaux hérités du catholicisme. Pour les uns, ils sont trop laxistes pour des crimes tels que l'adultère, pour les autres, les affaires jugées dans ces cours relèvent de la *Common Law*. Ces cours seront d'ailleurs provisoirement suspendues en 1640.

Alors qu'à la lecture de la sentence, elle est reconnue coupable d'adultère et d'immoralité et qu'elle est condamnée par le cardinal Monticelso à rester dans un couvent (« a house of convertites »), Vittoria dénonce la parodie, voire le simulacre de justice qui vient de se jouer sous les yeux des spectateurs. L'image du viol (« A rape, a rape [...] / You have ravished justice/ Forced her to do your pleasure », 3, 2, 272-3/5) employée par le présumé « diable blanc » de la pièce dévoile une justice profanée, souillée et corrompue par les tenants de l'ordre moral. Cette image du viol est renforcée par la mise en scène puisqu'il faut imaginer que les gardes, sur l'ordre du cardinal (« Away with her / Take her hence », 272-3), saisissent l'accusée qui immédiatement crie au viol. Le jeu de mots sur le verbe « to ravish » qui, d'après le *Oxford English Dictionary*, peut signifier, d'une part, saisir violemment (« to seize and

carry off a person ») et, d'autre part, violer, crée une confusion entre l'image scénique et la métaphore du viol au point que l'accusée devient justement l'incarnation de la justice que l'on tente de violer sous les yeux des spectateurs.¹⁶ Ce nouveau changement dans les rôles où l'accusée se métamorphose en victime permet à Vittoria de retourner une fois encore la situation et de se glisser, un bref instant, dans le rôle du juge : « That the last day of judgement may so find you, / And leave you the same devil you were before » (279-80). A son tour, Vittoria délivre la sentence de son propre accusateur qui le jour du jugement dernier sera jugé par Dieu, le juge suprême, qui le désignera alors comme le diable de cette histoire. Ce retournement final laisserait à penser que tout au long du procès de Vittoria, s'est déroulé, en filigrane, le procès de Monticelso. Vittoria n'a eu de cesse de dénoncer toute sa corruption, son caractère manipulateur, son goût pour le mensonge et a fini par le désigner comme étant l'incarnation du diable. Si en apparence, ce procès devait déterminer si Vittoria avait commis un adultère, en profondeur les personnages ont tenté de faire le procès du personnage éponyme de la pièce et de déterminer son identité. Les lacunes de ce procès ne font que refléter les dysfonctionnements profonds et graves du système judiciaire. La mise en scène du procès de Vittoria dans *The White Devil* se veut avant tout une satire de l'institution judiciaire, de ses représentants comme le personnage de l'avocat, mais aussi de l'éloquence juridique. La rhétorique juridique ampoulée et vide de sens qu'utilise l'accusation (qu'il s'agisse de l'avocat, représentant de la justice des hommes ou du cardinal, incarnation de la justice divine) met non seulement en lumière la vacuité et l'inefficacité de la justice mais remet également en question le rôle du langage, outil fondamental pour tout juriste et tout dramaturge.

Le procès de Vittoria s'ouvre sur une satire des représentants du système judiciaire incarnés ici par le personnage de l'avocat. Ce genre de scène fustigeant les avocats est récurrent dans le théâtre comique de l'époque, si l'on songe, par exemple, au personnage de Tangle dans *The Phoenix* de Middleton, ou encore à Otter et Cutbeard dans *Epicæne* de Jonson.¹⁷ Alors que l'avocat démarre sa plaidoirie en attirant l'attention du juge en latin, Vittoria rejette l'utilisation de cette langue sous

prétexte que la moitié de l'assemblée, elle aussi partie intégrante du procès, ne comprendra pas la présentation des faits : « Amongst this auditory / Which come to hear my cause, the half or more / May be ignorant in't » (3, 2, 15-7). Selon elle, le latin n'est qu'un moyen détourné pour occulter la vérité au public (« I will not have my accusation clouded / In a strange tongue », 3, 2, 18-9). Le passage à la langue vernaculaire est loin de permettre à l'auditoire de comprendre les faits qui sont reprochés à l'accusée tant les propos de l'avocat, lui-même prisonnier d'une rhétorique juridique rigide, sont incompréhensibles. Les néologismes employés par l'avocat tels que « diversivolent woman » (vers 28) ou encore « black concatenation » (vers 30), mélange vraisemblablement de latin et de français, frôlent le comique, voire le burlesque. L'éloquence juridique semble se résumer à la simple récitation de figures de style issues d'un manuel de rhétorique (« My lord, the woman knows not her tropes nor figures, nor is perfect / In the academic derivation / Of grammatical elocution », 3, 2, 39-42). Cette scène fait écho aux débats religieux entre la reine Catherine Parr et les avocats d'Henri VIII à propos de l'utilisation du latin. D'ailleurs dans le *Henry VIII* de Shakespeare, le personnage de Catherine prie le cardinal Wolsey de ne pas lui adresser la parole en latin car cette langue étrangère renforce sa culpabilité : « A strange tongue makes my cause more strange suspicious » (3, 1, 44). Vittoria va plus loin dans son rejet du latin et de l'éloquence juridique en comparant l'avocat à un apothicaire : « this lawyer here hath swallowed / Some pothecary's bills or proclamations », 3, 1, 35-6 ; « your envenomed / Pothecary », vers 66-7). Dans le monde où évoluent les personnages de *The White Devil*, régi par le mensonge, et où le poison sert à éliminer bon nombre de concurrents, la comparaison de l'avocat à un apothicaire est loin d'être flatteuse et laisserait à penser que son langage n'est qu'un poison néfaste qui corrompt la vérité. Kathryn R. Finin Farber ajoute même que la comparaison du latin à du gallois (« Why, this is Welsh to Latin », 3, 2, 39) finit d'anéantir la plaidoirie de l'avocat : « Vittoria's comparison of Latin to Welsh infects the former, the language of the learned and the sacred, with the savage and barbarous qualities associated with the latter ».¹⁸

Après le renvoi de l'avocat, le cardinal Monticelso prend le relais de l'accusation et décide d'employer un autre langage : « I shall be plainer with you, and

paint out / Your follies in more natural red and white / Than that upon your cheek » (51-3). L'image de la peinture met en lumière le fondement de la rhétorique employée par Monticelso, bâtie principalement sur la figure de la métaphore. D'ailleurs, il n'a de cesse de solliciter la vue des spectateurs, comme sur une scène de théâtre (« you see what goodly fruit she seems », vers 63 ; « you straight shall see », vers 66, *etc.*). Vittoria, dans une allusion métadramatique, souligne son jeu d'acteur qui est loin de coïncider avec son rôle de cardinal (« It doth not suit a reverend cardinal / To play the lawyer thus », 3, 2, 60-61). Le langage de Monticelso, bien que compréhensible, est tout aussi trompeur que celui de l'avocat car il ne sert pas à dévoiler la vérité, mais à la masquer. Aux yeux de Vittoria, la rhétorique de Monticelso n'est que que vacuité : « These are but feigned shadows of my evils » (vers 146). Le portrait que Monticelso a tenté de dresser de la corruption de Vittoria (« a shadow » en anglais élisabéthain) n'est en fin de compte qu'une ombre totalement insubstantielle.

Ainsi se dessine au travers de ce procès une interrogation fondamentale pour la justice : comment peut-on chercher à faire la lumière sur une affaire, à découvrir la vérité si la rhétorique employée dans les tribunaux est impuissante à traduire et à mettre en forme l'acte d'accusation, à décrire les charges retenues contre l'accusé et si l'auditoire est incapable de comprendre les plaidoiries ? L'effondrement de la rhétorique juridique, l'inefficacité des tribunaux ecclésiastiques et la corruption des institutions judiciaires remettent non seulement en question l'idéal même de la justice, mais encouragent également les individus à faire leur propre justice. La vengeance, opposée de la justice, envahit alors la fin de *The White Devil*. L'échec de la justice incarné dans la scène du procès, laisse planer une certaine ambiguïté sur Vittoria, mais aussi sur le cardinal Monticelso. Aux yeux de Gisèle Venet, l'acte 3 scène 2 représente « une double violation de la justice » car d'une part, Monticelso abuse de son pouvoir, et d'autre part « ce procès offre à Webster et Vittoria l'occasion d'oublier toute justice, d'annuler toute discrimination entre culpabilité et innocence ». ¹⁹

Ainsi, face à l'absence de justice et surtout d'un juge, on pourra se demander si la mise en scène de ce procès ne sert pas en quelque sorte à faire appel aux sens et au jugement des spectateurs qui, d'une certaine façon, vont d'une part juger un système auquel ils sont confrontés dans leur quotidien et qui d'autre part, dans le cadre de la mise-en-abyme que crée la théâtralisation d'un procès, pourraient devenir les véritables juges de ce procès. A la lumière des éléments apportés par ce procès et par la suite de la pièce, ils pourront décider si Vittoria est le ou l'un des diables blancs de la pièce.

Notes

¹ Au Moyen Age, les étudiants en droit en France écrivaient et représentaient des « causes grasses », procès burlesques qu'ils mettaient en scène au moment du carnaval.

² Certains critiques se sont penchés sur ce sujet tels que, par exemple, Wigfall A. Green, *The Inns of Court and Early English Drama*, New York : B. Bloom [1931], 1965 ; ou encore J. H. Baker, *Readings and Moots at the Inns of Court in the XVth Century*. Selden Society, 1990. Il existe également un ouvrage plus spécifique sur John Marston par Philip J. Finkelpearl : *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan Dramatist in his Social Setting*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.

³ Ina Habermann, « 'She has that in her belly will dry up your ink': Femininity as Challenge in the 'Equitable Drama' of John Webster ». In Erica Sheen et Lorna Hutson, éd. *Literature, Politics and the Law in Renaissance England*, Londres : Palgrave, 2005, p.102.

⁴ *John Webster: Citizen and Dramatist* Weidenfeld and Nicolson, 1980, pp. 45-6.

⁵ *Between Worlds: A Study of the Plays of John Webster*, Waterloo (Canada) : Wilfrid Laurier University Press, 1987.

⁶ Se reporter à Frederick O. Waage, *The White Devil Discover'd: Backgrounds and Foregrounds to Webster's Tragedy*, New York : Lang, 1984.

⁷ Voir à ce sujet l'article de Sylvia Freedman : « *The White Devil and the Fair Woman with a Black Soul* ». In Clive Bloom, éd. *Jacobean Poetry and Prose: Rhetoric, Representation, and the Popular Imagination*, New York : St. Martin's, 1988, pp. 151-63.

⁸ La mort d'Isabella fait partie d'un « *dumb show* » qu'un magicien présente à Bracciano à la scène 2 de l'acte 2. Bracciano assiste à la mort de sa femme Isabella qui, après avoir embrassé le portrait empoisonné de son mari, succombe à ce baiser fatal : « Enter Isabella in her night-gowne as to bed-ward, with lights after her, Count Lodovico, Giovanni, and others waiting on her; she kneeles downe as to prayers, then drawes the curtain of the picture, does three reverences to it, and kisses it thrice; shee faints and will not suffer them to come neare it, dies » (2, 2). Le portrait de Bracciano devient, pour ainsi dire, l'arme du crime. Webster est loin de présenter Isabella comme une victime innocente. Son rituel qui consiste à adorer et à se prosterner devant l'icône de son mari est tout simplement un péché d'idolâtrie. Cette mort est d'autant plus symbolique qu'à l'époque élisabéthaine le terme « *shadow* » désignait à la fois un tableau et l'ombre. Ainsi, en embrassant le portrait de son mari, qui est totalement insubstantiel car il n'est qu'un reflet, Isabella se transforme en une ombre qui va hanter les vivants sous la forme d'un spectre à la scène 1 de l'acte 4.

⁹ Christina Luckji souligne dans son ouvrage consacré à John Webster le rôle central de la scène du procès : « [it] not only clearly divides the play into two parts to be contrasted and compared, but also distills the play's essence ». *A Winter's Snake: Dramatic Form in the Tragedies of John Webster*, The University of Georgia Press, 1989, p. 114.

¹⁰ *Law and Representation in Early Modern Drama*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, p. 146.

¹¹ Kathryn R. Finin-Farber donne une interprétation féministe du choix de ce tribunal : « Vittoria's appearance before an ecclesiastical court demonstrates that the force of law, the authorized agent of state power, is brought to bear on Vittoria's flagrant violation of the chaste, silent and obedient code for female behaviour [...] Monticelso, the ecclesiastical representative in this play, indicts Vittoria in order to reinsert the promiscuous female body into her proper chaste body ». « Framing the Woman: *The White Devil* and the Deployment of Law », *Renaissance Drama*, 1994, p. 219.

¹² *Ibid.*, p.147.

¹³ Luke Wilson, « *The White Devil* and the Law », in Garret Sullivan, Patrick A. Chenay, et Andrew Hadfield, éd. *Early Modern English Drama, A Critical Companion*, New York : Oxford University Press, p. 230.

¹⁴ Pour une étude plus approfondie de la couleur des vêtements des juges, se reporter à l'article de J. H. Baker, « A History of English Judges' Robes », *Costume* (1978), pp. 27-39.

¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁶ Luke Wilson donne une autre interprétation de ce jeu de mots. Selon lui, l'accusation de viol permettrait à Vittoria de renvoyer son procès dans une cour de common law : « She momentarily positions herself as a plaintiff, simultaneously appealing her sentence to another jurisdiction, since rape was a common law offence that the ecclesiastical courts had no authority to try », *ibid.*, p. 232.

¹⁷ Pour une étude sur les représentations comiques des avocats, se reporter à l'ouvrage de E. F. J. Tucker : *Intruder into Eden: Representation of the Common Lawyer in English Literature 1350-1750*, Columbia, South Carolina : Camden House, 1984. Johansson s'est penché plus précisément sur les personnages du monde judiciaire représentés par Jonson et Middleton dans *Law and Lawyers in Elizabethan England as Evidenced in the Plays of Ben Jonson and Thomas Middleton*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1967.

¹⁸ *Ibid.*, p. 227.

¹⁹ « Justice et structure tragique : Webster ». In Marie-Térèse Jones-Davies, éd. *Justice, juges, prisons dans le théâtre de Shakespeare et dans les œuvres de ses contemporains*, Paris : Touzot, 1981, p. 65.